

新 中 學 文 庫
小 說 的 研 究

培 理 著
湯 澄 波 譯



商 務 印 書 館 發 行

舊

Bliss Perry
湯澄波 著

漢譯世
界名著

小說的
研究

商務印書館發行

原序

這本書的目的在於討論小說藝術的大綱。初版在一九〇二年，並且重版多次，所以對於牠所會仍然含有的事實錯誤我實不能辭其咎。在此次刊版中我在書裏改換了幾段，我原想加上一章論小說中的對語的，但此章現在尙未作出。

著者在未企圖把某種式樣演講之前湊巧是依着那種式樣而作小說的人，而他現在覺得學院的觀點又已被他在編輯大西洋月報期內所得的種種印象加以修改。究竟對於千萬小說作品的職業上的試驗能否提高那個人的小說藝術程度，可以是一個疑問。但是這個編輯的經驗，附之於其他種種研究本題的方法，可以以爲是對於研究小說家作品的本書有些實際價值的貢獻。這好像是一個熱烈於藝術的人——曾做畫家的實習工夫而又做過繪畫的講師的——被迫着去擔任展覽會中標掛委員的職務，而現在抱着一種經過了各種失望還依舊存在的熱情向着他的

國家圖書館



001681778

藝術品，站在圖畫走廊中的椅子上向來衆說教！因爲本書中總有多少說教之處，是不能否認的。忠告的習慣深伏於新英倫人的心中好像在蘇格蘭人中一樣，而許多不能說與史梯反遜有許多別的不同點之新英倫人至少都和他有這一點相同，就是他『由死者中站起來說教。』

這裏應該清清楚楚說出，本書全沒有追溯英文小說歷史的野心。那種工作已經有幾本很卓越的手冊，很易得的，準確地做出了。但是我關於所說及那種藝術的各方面的例證都大部分是由英美小說引出的。雖然我相信我沒有輕視當代較重要的作家的作品，我卻沒有援引『本年小說』來潤飾本書的企圖。反之，無論在那裏，倘若援引大作家如司各德及撒格利等的作品可以達所欲達之目的者，則我卻樂得援引，我知道他們的書籍遠在本年小說消滅於記憶外之後將仍然會被人們誦讀。（餘略——譯者。）

目次

第一章	小說之研究	一
第二章	小說與詩	二二
第三章	小說與戲劇	三九
第四章	小說與科學	六〇
第五章	人物	七九
第六章	佈局	一一二
第七章	處景	一三四
第八章	小說作家	一五九
第九章	唯實主義	一九六

第十章	浪漫主義	二三七
第十一章	形式問題	二六二
第十二章	短篇小說	二七六
第十三章	現代美國小說之趨勢	三〇八



小說的研究

第一章 小說之研究

『用工之途較好於讀小說者鮮矣（我不是說不應幹別種事業。）——約維脫（Jowett）——人生與文學。』

其中種種問題之性質

無論那種研究，起始之時都應該對於其範圍作一個緒端的考察而提及後來在研究中會發生的種種問題之性質。倘若所研究的範圍是屬於文藝的，學者的好奇心便自然會被所研究的藝術的各方面所鼓動。他的興趣可以根本上集於藝術家身上，也可以大部分注於藝術作品自身，也可以留意社會對於此種藝術所持之態度。比方研究小說，有些人會把他們的好奇心專集於小說

中超卓作家身上。有些人則不甚留心於作者的個人特性而很注意於其小說。更有些人則想知道那個讀小說的社會的種種特色，覺得這樣用功有很大益處。所以關於小說研究中所包含種種問題之普通性質，我們爲現在目的起見可以指出小說這種問題是關於文學藝術家，專門的藝術品，及這種藝術所必須多少特別接觸的社會的。

對於小說之普遍嗜好

我們若記得人類對於小說之嗜好怎麼普遍，我們便會覺得研究小說是有多少尊榮的。薩格利(Thackeray)在Roundabout Papers, On a Lazy Boy中曾說過：『小說之嗜好是擴張到世界之窮盡處；遠在冰雪深處，水手們在長夜中，你念給我聽，我念給你聽；遠在敘利亞星光之下尊嚴的酋長及長老也靜聽詩人所說的故事；遠在印度營幕之中，兵士也在烈日間操練之後，細聽某某的故事；遠在小喀爾(Cher)之外，懶惰之孩子們也打開佳作以飽其眼——他們知道其需求是怎麼樣，商家必要供給之，好像他們供給馬鞍及淡麥酒於孟買及加爾吉打一樣。』嗜好小說的

普遍性之大，祇有那種須待讀小說以滿足之的興趣之博雅可以與之相等。有些最有理知的人都承認最非理知的故事有無上的重要，而很愚魯的人又常常——由最足以令人欽羨的方法——力求同化於名篇小說所表出的高尚思想和深切情緒。興味是隨着我們由少年到壯年到老年而變遷的；牠們（興味）隨着重要經驗而變遷；牠們變為精微或粗鄙隨着所供養的肉食而定。但是對於『故事』的欲望是歷幼稚及野蠻時期而不變的。此種欲望是發達最甚的個人和種族之精神的渴望之一部分；而想預料小說到那個時候才不復為世界文學作品中重要部分，是斷斷不能的。『我們知到其需求是怎麼樣，商人必要供給之。』

讀小說之種種目的

這種小說的欲望不獨是為人類之通行的嗜好，並且我們也要知道各人讀小說的特別目的也是差別得很利害的。許多人中意讀那種其材料自己會特別關心過的小說。是以讀過歷史的孩子很容易會趨向斯各德，有科學思想的少年自然會嗜好佛爾恩（Jules Verne），而長成之人亦

屢屢因其性之好冒險，遊歷，研究禮儀，社會神學或倫理學而定其所讀者爲何小說。有些人則倒要揀擇那種和他的日常討探或思想習慣最相反的故事。雖然絕端依靠瑣屑而駭人聽聞的故事以供精神之休憩實是知力源泉枯涸之表示，但這種有反常性質的小說，因爲牠有能力把過勞的精神遷移或甚至放蕩到別處去的原故而被揀擇的，實能達到一個有用的目的。由車上賣小說的童子之觀點而論，則最易吸引遊客之注意的小說便是『一本好小說』這種童子的批評標準實有許多可議之處。其次我們對於小說之揀擇也有許多是根據於那種求所以增廣我們的經驗的無意識欲望。像 Rudder Grange 中的白莫拿一樣，我們可以先洗碗碟然後去追隨英國貴族的探險旅行，我們和哈地同去旅行。一八四九年的加利福尼亞省，和吉白凌 (Kipling) 去遊印度的山營，和巴薩克 (Balzac) 去遊巴黎或法國的各屬。這樣，我們可以迷想地生活在那種倘若我們的情況和現在不同便或可以有的生活中。我們在小說中找得一種對於實際生活之抑鬱及枯寂之酬勞，或者反過來說，我們既覺得實際生活太奮力及太激擾，我們便迴避於藝術爲我們而開放的靜的聖殿裏。我記得有一個礦師方才到了美國東方來，在馬背上走了幾千里的路程，經過了樂磯山

中最不可近及最危險的礦營。他想找些東西來讀，便去求教於他的朋友，一個化學教授，終身在自己的試驗室及家庭中討生活的。那個朋友把一本奧伊德(Ouida)所著的激盪的故事，自己曾在故事中放蕩過的，介紹給他。但是礦師嫌這本書太過激擾，所以便安安靜靜用了整天的時候去讀哥各爾夫人(Gaskell)的 Cranford！小說讀者的各種人中，人數最少而最能欣賞美好之處者就是那種沒有成見而祇要牠是一種藝術的美好及高尚的作品之讀者。莫伯桑在 *Pierre et Jean* 的序中有幾句常常被人援引的說話，已經把這種意思表現出來。這幾句確是應常常誦讀的話。『社會的人對於我們小說家有種種的說話：——令我安慰呵，令我快樂呵，——令我憂悶呵，——令我傷情呵，——令我夢想呵，——令我哭泣呵，——令我思想呵。』但是有些上等的人則會向藝術家要求：『爲我做些情緻的東西隨着你自己的脾性表現於最適合於你的形式。』』

獨斷性之廢除

既懂得揀擇小說作品的動機是這麼複雜，則我們之廢除獨斷性，便較容易一點了。對於任一

個人想爲他做一個『最好小說』表，都是完全不可能的。人類的性質及美的陶養參差得太過厲害。可是批評在這裏實有一種我們不應該忽略的職能。牠應該可以把任一本書的客觀性質揭露出來；說出內容是什麼，並且判斷內容所穿着的形式的優美。我們重述『興味問題無可爭辯』(De gustibus non disputandum est)那條陳舊公理之時，不應該引伸到該公理所表出的顯明真理之外。興味純全是主觀的事情，對於興味之辯論雖很有趣然實毫無用處，祇足以表證個人的性情及其陶養罷了。但是興味的對象有些積極的性質是值得分析及討論的。有些人以爲特路洛比(Trollope)的 Framley Parsonage 勝過霍桑(Hawthorne)的赤字 (Scarlet Letter)，有些人的主張則適與此相反。討論其孰優孰劣也許是無謂，但是批評則實在可以切實揭露二書之特色。批評可以指出牠們結構及體裁之大別，可以指出每本故事之優美點及其限制。這種討論常常是以闡明內容而極有價值；我們不能說這種討論祇是個人的幻想而拋棄之。一個人可以取諸古律茶爲早餐飲料而謂牠勝於咖啡；他知道自己中意什麼，和他辯論及他的興味也許沒有價值。但是他的醫生知道兩種飲料中之化學分量及牠們對於病者消化機官的效果，總可以告訴他

那一種較爲滋養或較爲激刺，醫生對於諸古律及咖啡之種種積極性質之解釋可以拿來比較一個老成的批評家對於書之成分的判斷。醫生述出他的意思之後，病者仍然可以說，『可是我中意咖啡，所以我仍然要繼續飲牠；』批評家說過一本書是平庸或下流之後，牠的讀者或者比較前時還多起來也未可料。倘若那個醫生和批評家是有哲學的癖性的，他們便會聳聳他們的肩膀而說出『興味問題無可爭辯』的怨語。他們已做完他們的責任了，再討論下去是無用的。

研究小說與小說享樂之關係

我們在這裏又接觸到小說讀者間另一種根本差異。有些嗜好一切藝術的人想把他們對於美好對象的享樂和那種享樂的分析完全分爲兩種絕不相關的事情，他們寧願不知道一切保持快樂目的專門方法。有的音樂及繪畫的賞識家公認是由他們自己對於曲調或畫景之個人的印象所指導，完全不關於音樂或數理或畫景定律的知識。這種印象派的求樂論調實大有其論理在，而此派之附從人尤以在小說讀者中爲最多。一篇故事的讀者中很大部分對於小說家機巧之技

術方面是完全沒有趣味的；他們只顧及種種結果。當史梯反孫或詹姆士談論小說家藝術之種種困難及種種成功之時，他們或者會靜聽，但是他們所關心的，主要上祇是想實際追求另一種好故事罷了。盎格羅撒克遜人對於美學的問題尤不關心。他們不相信對於一種藝術之專門研究可以增加那種藝術的享樂。本書和有些讀到此處的讀者們，彼此意見相同之處正就是在這裏（正與他們相反。）

因為我們的討論是根據於「研究小說確實可增加小說之享樂」的默許的假設上；我們以為最小心研究過建築學的遊客在一間壯麗寺院所取得的愉快既為最多，則文學藝術的精通學者由那種藝術所產生的名著中所得的愉快，亦必為最大。關於這條專門知識與享樂關係的理論的實施方面我們自然要運用些少常識來研究一下。經過考察的分析或班房的解剖而猶能有存在位置並且到底實可以供給愉快之小說，原本必定是一本好小說。倘若那件玩物是充滿了木屑的，那就以不探察其內容為較好。但是倘若是大作品——如 Henry Esmond 或 Adam Bede 或 Ivanhoe 之類——就斷不怕會減少學者的愉快。他不久便會見出為餬口而作的下流作家之

通用慣技及庸俗計劃；大作家的書籍則依舊是一樣神奇。知識與情感必要保持在適當的關係中。知識是好的，但若是自己想得一種藝術作品之形式及意義，則情感（或感覺）更好。分析必定要隸屬於綜合；在作品的整體所供給的總印象中，瑣屑的事端必要拋卻。可是對於名篇小說的綜合的，概括的，同情的觀察之顯示於無意研究的讀者似乎總是不及顯示於那種細心研究文學所持有達到最高目的的方法的人那麼多。

研究小說之方法

最好是用那一種方法來研究小說呢？在學校中大部分會視班級之大小及其程度，講演制所採用到的界限，藏書之便利，教師個人之脾性及陶養而定。各個學生，或者讀書社的社員，必要多少被特別情況所管束，但是仍然有種種研究法式，為開始研究時所應該從中揀擇的。

歷史的方法

比方英文小說便可以用歷史方法來研究。牠的起源及發達之主要趨勢是不難追溯的。一個人可以設法隨着歷史的次序以讀小說。他可以找出種種優美的手冊來作他的指導。用歷史方法以研究一種民族文學之任一種模樣的利益是顯而易見的，可是以小說而論，這個方法也有不利之處。很少藏書樓藏有十八世紀中葉以前的材料，或者能夠代表好些自那時以後直至斯各德時期的小說家。一個時代的較小的小說比之名聲較大之作品，每每能夠較確實地代表那個時代。但是雖然有材料在手，人對於一半忘記或完全忘記的作家亦往往以間接的意見為滿足，而這種隨着聽來的意見過去的懶惰趨向實在很足以為研究英文文學之羞辱。讀者倘若想由批評家或歷史家的意見中獲得大益，必要把原書放在自己的手中。自然每個研究英文小說的人都應該略些知道英文小說在歷史上的進步情況——至少都應該知道羅利教授 (Rastleigh) (註一) 或各路斯教授 (Cross) (註二) 的小書中所說的那麼多——但是在平常情景中想所得的能較此種概略的材料為多，則能達到與否很屬疑問。但若果是較高級的學生，有適當的藏書便利，那就他對於小說的歷來發達情形之考察必覺得很有趣味而不忍拋棄。

(註一)英文小說 羅利著 New York: Charles Scribner's Sons, 1894

(註二)英文小說之發達 各路斯著 New York: The Macmillan Company, 1898

當代小說之批評

其次當代小說之批評，在研究班房和文學會社都是一種有鼓動力及惹人注意的方法。此科研究橫互在近世小說大範圍中，而揀擇其中這種那種文學趨勢的顯例以供分析及判斷。由教育學之觀點而論，此種方法實有許多好處。在學生方面用不着有什麼特別預備；而可以斷定他在那點鐘的書中總有多少趣味。這種方法又把教師放在學生的水平線中，迫着他要對於那種種在文學界中未有恆久位置不是人家所常常批評的書籍有一種較高的見地，明白多過並且真實過學生所明白。但是此種方法也有危險。這種方法會把教師通俗化了，使他極力讚揚最時派的小說，使他在揀擇流行小說時承認「市價」而以市價標準印入最應該知道此種標準之謬誤的學生的頭腦中。這種方法必然惹起學生在未有批評法則之前便去批評——去施行最精緻的精神作用。

以文學閒談替代文學陶養是很常見的錯誤，一科專注意當世書籍及活着的作家的研究，其結果很容易失掉了真實的文學眼光。好體裁實不是始於史梯反遜，好布局亦已遠先道爾（Conrad Doyle）而有了。

視小說爲一種藝術而研究之

各種方法固皆各有利弊，然假定小說爲一種藝術而伸說其原理的方法所可非難之處實爲最少。此種方法先假定小說必有一種『理論的系統』，正像繪畫建築音樂之各有其理論的系統一樣，而其中的藝術原理是可以列成方式，像自亞里士多德的詩學以至今日所發表過之詩的藝術的定律一樣。其實二者的原理是大致相同的，正像兩種姊妹藝術所會發生的原理一樣。研究小說的學者最好先明白此種藝術與敘事詩的藝術之種種關係。捨去歷史的追溯，不論小說由史詩發達出來的程序，還有很多關於此種問題的事情可供考察，如此兩種藝術所同具的材料，小說與詩人所共有的資格，及在形式表現範圍內他們技巧之許多相同之處。我們可以研究他們對於材

料選擇之差異，他們對於材料所持態度之不同，及在詩與散文兩種媒介中有力的辭句的必要條件之差別。其次則小說與戲劇的關係又要清楚，對於小說與戲劇的結構上的普通相同點，及利用戲臺以動作的直接再現來替代小說家的敘述及描寫の間接方法之利弊等等問題應該有切實的研究這一層，學者可以在一個較新的疆域中找出賴升（Lessing）的舊原理而斷定小說家的真範圍是永遠以其所採用的藝術之媒介的性質不同之故而與戲劇家的範圍相隔離的。學者又應該估量近世科學運動對於小說之影響，應該記得梁尼爾（Lanier）所說，謂小說為詩與科學之會合處，而斷定大體上小說與科學精神接觸後之得失怎樣。經過這種巧查之後學者便自然來到詳細研究小說內容的地位，研究人物，布局，及處景之自身及彼此之相互的關係。選擇已「經過時間的試驗」（經過長久時間而不失其位置）的小說作課堂材料之時，要觀察其刻畫人物的方法；比較其固定的人物與前進的人物之別；注意其主要角色與附屬角色之關係。悲歡遇合之性質必要分析；佈局線索起伏之種種方法必要減省而類別之使學者能夠了解。圍着故事中動作——無論故事是處於歷史上之某種焦點中或祇為一個靜寂景色的導線——的種種事情必要清

楚明白處景及佈局及人物，無論是已經經過單獨的分析或經過彼此間藝術的關係的研究，必要更依其與作者的人格關係而討論之。可是學生應該知道人格之界限，不是關於其起居飲食書籍之閒談而是關於其人格腳跡實際所在之創造的程序。作者一生之外表的事實，他爲人的特色，其意見的前後歷史——這些事情之重要處祇限於牠們型鑄他的想像所達到的程度。最後我們必要研究材料性質之不同和人格之差別怎樣產生了種種形式不同的小說。這種種形式可以有無限的改變。每個作者的思想，夢想，信念必定被放入到文字中。他的言辭的優美就是決定他做藝術家的位置高低的最後元素，以此而論則技術及體裁實有種種材料可供無限的新奇巧察。

既有以上所大略述過的準備，學者便可以研究當代作家的批評或小說史之某一方面，而能獲得其利益。這兩種方法中我們用不着看輕任一種，但是對於小說先先所最應知道的就是小說通常是什麼；牠能做什麼，不能做什麼的；應該知道在最不關要緊的短篇小說中亦可以看見像藝術自身一樣陳舊的定律的作用；及簡言之，亞里士多德與賴升實是顧及到吉白凌及哈地而著作的。

小說之內容及形式

小說的學者，像別種美術的學者一樣，必具有關於內容及形式，及牠們彼此關係之種種問題。在每種藝術產品之後必有一種見解暗昧地或顯明地存在於藝術家的心中。藝術作品之意義就是視此種見解或內容之性質而定的；作品形式上的美，則視藝術家在他所揀擇的特別媒介的條件中表現思想或感情之技巧而定。所以內容及形式是最密切關係於藝術家之人格的。除非先先透過他自己的人性的鏡，他斷不能表現什麼於他的特別藝術——無論是畫色或是泥土或是音樂聲音之調和或是文字之連貫——的具體媒介中。想把內容及形式之各種元素清楚分別出來是很難的，並且有些不很自然。藝術家自己很少有這種想望。他『在顏色中思想，』他的情感通通藉音樂的聲音來表示。藝術之作品愈好，則各種原素之透過藝術家人格而互相混溶至於不可分解者愈甚。可是這種分析——把已經入到藝術作品裏的東西由牠所穿着的外邊的形式分別出來——之試行，對於學者常常有很大之價值，而在小說中比之在詩或音樂或甚至繪畫其內容

和形式實較易於分別。

小說之題材

沒有人會否認小說所涉及的題材之重要。牠的範圍就是人生自身；人類在生存的種種情形之下的經驗，小說作者放入故事裏的是關於人類的種種觀察，思想及感情。這種記錄的意義大部分視作者之真誠，實在而定。有的作者大部分從事於表明事情之外現真理。有的，如傳奇之大作家，則祇顧及想像所了解及獻出之較高的真理。但是無論小說作家的動作範圍怎樣多變，他們總是不出人生之外。一章上乘的小說處處都是能夠惹起注意的。牠提起趣味，喚起好奇心，挑動讀者去和自己的經驗作比較，並且牠能運用想像而把牠集中起來。假定詩能夠接觸我們，則牠實是在一條較高的水平線上接觸我們，這是真的。詩比較小說是一種較精緻的藝術，但是正因為那個原故有許多人不能來得到詩的領域。他們對於音樂沒有天然的耳，而到了二十或二十二歲之時他們又見得或以爲自己太老不能學習音符了。小說所可達到的則較爲普遍：牠可以陶冶祇顧及事實

的人，也可以陶冶心趨空想的女子。牠的範圍這麼大，牠的分區這麼多，牠的引動力及印象力這麼顯明，而讀者對於牠仍然沒有反應，讀者的能力仍然不會爲牠所發達，則這個讀者必定是愚鈍到不堪的了。並且小說是近世的大藝術，較之音樂還甚一點。我們可以賴牠來接觸近世的觀念，接觸近世擾動的，固執的生活。這種生活——不論趨於好或趨於歹——就是我們的人生；我們所必要生活的人生，我們對於牠覺得有一種不可靜息的好奇心的。

形式的問題

可是小說之教育價值所包括的不特是牠的內容，牠所給授於思想的觀念的重要，並且連那種觀念所穿着的形式也多少包含在內。在最好的小說中那種形式是特別（非常）完滿的。辭藻本身的研究，對於體裁的感情之修養，實應聯繫於一科妥善取材的小說之上而不能分離。比方修辭學教師現在所常用的關於敘事及描寫的特別論文就要由小說家取出其最便利及最適宜的例證。辭句之鋪排，小說大家所用以發表意見之能力及美，就更不成問題了。一個人既細心研究過

薩格利或霍桑而不能對於形式對於技巧標準有一種新的領略，而不能立刻知道想像及熱情是會和均配和感情的清潔，和藝術的含蓄，同時存在者實是極少有的。所說的均配感情的清潔，和藝術的含蓄就是我們之所謂古典的色彩。我們遣發孩子們去讀拉丁及希臘文學希望他們可以略其祕奧，但是倘若孩子們是不能或不曾讀拉丁及希臘文的，他們未必就是不熟識那些為經典精神所結構的作品。在現在個個作者都祇要『過得去』而不想完全的時候，教學生由小說中領悟得體裁之所在，優美之印跡，實是一件重要的事情。那個拉丁文及音樂大家尼圖雪比（Nathaniel Hawthorne）有一次寄一段說及瓦諾爾（Wagner）的話給他的朋友，這段話頗有關於文學。『瓦諾爾力求使音樂能做到非降低牠自己不能做到的事情——就是用大聲的顏色把起於作者之前的某種確定的感情繪畫出來。舊日的音樂家似乎祇求暗示感情而不是把牠活現地顯示出來。我以為瓦諾爾的大部分會損害我的興味，但是或者是我的頭腦已經太過充滿了舊音樂不能再放進我的神經所不慣聽的腔調罷了。』尼教授對於瓦諾爾所說的或者對或者不對，但是小說教師倘若能使學生（或學生使自己）的頭腦充滿司各德及薩格利，愛略特及霍桑的高尚音調而沒有餘地以

爲所謂『神經病的，癡戀的，及多美的 (Tommyrotic)』及其他種種近世的卑劣藝術之用，那就有什麼職務可以比此爲較好呢？

美學批評範圍之小說

我們用不着在任一種小說中找尋一種抽象的及理論的美滿。永未有一種小說，其內容之重要能普及而其形式能無過失的。有好些最鼓動最大勢力的小說中是作得很不修飾的；又有好些結構最精美的故事是缺乏倫理及人生意義的。決定在所討論的小說中這兩種元素所達到的界限，而力求闡明作品的內容或形式與藝術思想之關係，是屬美學批評範圍。倘若『在藝術作品中除外某人所放入的東西便沒有什麼，』則批評家不特很樂意明白那個所放入的意旨，並且也樂意明白此種概念所表現的形式。這種批評在小說所佔的範圍較之別種美術的範圍其引動注意之力實不少遜。美學的批評家視散文批評爲文學藝術之一種。他對於小說之有趣味根本上不是因爲小說可以獻出有用的知識或倫理的指導而實是因爲小說具有美的快樂。他的小說研究可

以引他入到歷史與傳記，文法與修辭，甚或倫理學與社會學之中，但是他所力求的實是決定關於用散文來敘述或描寫人生現象之藝術的表現 (artistic expression) 之諸法則，而比較此種散文敘述或描寫與別種藝術媒介的表現之差異。他先假定小說是一種藝術，如我們在上文所說，然後前進去研究牠的種種原理。他設法把構成小說的「理論系統」的諸法則及事實之種類分別出來。

此種研究之價值

此種研究之價值大部分視牠對於學者自己所發生的快樂，所供給的訓練而定。讀小說的大社會（或羣衆）對於種種判斷標準，正懷疑着其能存在與否。記得前幾天有人說過『近日的興味不算少了，興味實在很多——大部分都是很壞的。』但是取所發見的世界而盡其棉力以改良之者就是學者的工夫。近日的社會，無法則而不恆定，出高價以求激動，日漸趨於雜誌化，不知道也不顧及什麼才是小說的真鵠和真範圍，故對於大書小品都是一律歡迎。社會的最後公評固無可

再辯之餘地。但是最後公評是漸漸做成而常常反乎一個時期內之判斷的。到時學者便可以安安靜靜穩穩固固斷定各本小說的優美如何。能辨識好歹，能知道他們爲什麼知道的人，像酵種一樣，是由學校，讀書社，及四壁皆書而被人輕視之孤靜房子中出來的。

第二章 小說與詩

『小說家站在詩與散文的交界上，而小說好像是浸透了詩的散文。』司梯芬 (Leslie Stephen) 笛福

(Daniel Defoe) (魯濱孫作者——譯者)

『近世的小說大家，同時是科學家又是詩人：我覺得在小說中，我們可以看見科學與詩的遇合之交融，之接吻。』梁尼爾英文小說。

上邊由梁氏所援引的話，不特可以表出本章的論旨，並且連下兩章的也包含在內。想溯述小說之種種關係，我們必要論及牠與詩，及牠與那種有特別形式的詩，即戲劇的關係。但是我們也要認識科學及近代科學運動對於文字藝術的影響。我們且先研究小說與詩的關係。

與抒情詩之關係

詩自然上之三大區分就是戲劇的，抒情的，敘述的，小說與第一種之共通點極多，須俟另一章討論。而從別一方面而言，則抒情詩之區域這麼明顯，其與小說相接觸之處實很易說出。抒情詩之爲個人情緒之導線，實遠甚於任何別種詩體。『抒情的呼喊』就是詩人個人情感之自然流露。牠的歡樂或痛苦是自我的。牠發生的是詩人自己的心聲——無論別人的心之表同情於此者怎麼多。很多小說含有抒情的辭句，這是很明顯的——個人感情高越時之情節，快樂，憤怒，贊歎時之激動等，其靈感所以發生的原故，正同於詩人之所以產生抒情詩。並且有些小說把著者個人的羨慕及怨恨，熱情的信念及希望，表現到某種特別程度。所以柏郎提（Brontë）小說中許多段，及山德（Sand）小說之全體，都可以公平地稱爲抒情詩。但是老實說，這種極情緒化的態度這種純粹個人感情的貼切的陳述，是和普通小說家的常態相去甚遠的。

與敘述詩之關係

在敘述詩或史詩作家的工作中，我們可以找出一條與小說藝術家的工作接近得多的平行

線。兩種人都有一種故事陳說，我們若是比較他們二者的從事方法便可以得到許多關於以散文及詩爲敘述媒介之比較的利弊的智識。因爲敘述的詩人，像小說家一樣，可以找出許多易於到手的材料，又自然可以『杜撰』得更多——就是在心裏所記錄的不相聯屬的記憶及印象之堆積中揀選出來而再經聯合者。想考出詩的想象對於敘述材料之顯明的再次型鑄，最好的方法就是取一種民族的舊故事，而看看詩人及小說家二者怎樣運用。小說（散文傳奇）自然是由敘述詩漸次發展出來。荷馬的詩在中世紀時漸次破碎而變爲 *Dares the Phrygian* 及 *Dictyo the Cretan* 等小說，正像伊利亞特之由不知起源及時代的英雄古史及民歌中構做出來一樣。在亞力山大的後期經典派小說，中世紀的亞特爾王的傳奇，查爾米因（*Charlemagne*）或雪特（*Ort*）的故事中也有同樣的程序，詩變爲散文；散文又復再轉而爲詩。大部分的材料是古老不堪的；『最後便屬於那個說得最好的人。』研究這種變遷的形式——各民族各時代及各藝術家所解釋的神話及古傳的演變形式——實大足以闡明小說與詩二者之種種法則。這種研究直接上總有多少影響於我們對於近世文學藝術之欣賞，因爲中世紀小說（傳奇）——其自身是由詩的想像

中或詩的變體中逃脫出來的——之廣闊的疆域，早已具備近世小說之途徑了。

小說及詩之共通材料

但那些無心或不便從事把中世紀文學作比較研究的人，仍然可以觀察出小說與詩之共通點及差異處。我們且看看詩人與小說家二者相同的材料，看看他們的藝術的題材的來源罷。小說家與詩人都是根本上注意於人生的。他們描寫人生，令人看來好像已經表白於不可改易的過去中的人生，存在於今日的人生，和會實現於想像的，不可知的將來世界的人生一樣。他們注意及一切縵繞人生和影響人生種種動作的東西。小說家及詩人所刻畫的外在世界大概不過是人類特色之較美滿的展覽之一種處景及架構罷了。他們敘述種種事情，志在於刻畫在真實情況裏這種或那種急迫及擾攘中之人物，要不是則他們必視這種事情為人生所可以隨意試驗及測量自己的機器——力技的儀器。一言蔽之，小說家和詩人所最注目的是人類。比方田納遜與薩格利，其賦性及文學技巧上之分別雖不少，但較之二人所用以觀察男女及反想社會情景之深切好奇心

的共通元素則覺得微薄了。實際上文學家如薩格利及田納遜與科學家田多爾，赫胥黎，及達爾文之普通分別總可以大概表出謂前者之主要範圍爲人類而後者之主要範圍爲事實及定律。

小說家及詩人所具之資格

其次，以通常的思想動作而言，小說家與詩人也是相同的。想達到藝術的大成功，他們倆都必
 要做思想家。他們必要能夠由特例推出通則。但是他們不是像歷史家，更不像科學家，由特殊事例
 構成抽象的普通真理之方式。他們思維時所常用的祇不過是類似的推理罷。祇不過是因爲實在
 的海特福脫伯爵做過這件或那件事情所以斷定想像的馬各司——其特性中有些是模倣海伯
 爵的——也會這麼做。因爲這種推理對於藝術的已很够了。科學家或者哲學家或者會辯駁謂不
 能因海特福脫是壞的便說人人都是壞的。但薩格利則以英國伯爵之實例爲想像的人物之「模
 本」，所以便樂意出斷定或表述馬各司的壞處的具體事實。

關於不知的分量

雖然小說及詩人倘若想規定種種普通真理，便會出了他們的區域而走入哲學家及科學家的區域，但是我們斷不可以爲他們是爲任何一類固確的實例所拘束。雖然他們是屢屢從具體方面思索，不從抽象方面思索，但他們也常常涉及種種不知的分量。他們不住地向自己問及關於人類隱潛品性的種種問題，而以此激動讀者之好奇心。這個虛構的人物，現在已多少爲讀者所熟識的，在這些新景況中應該怎樣作爲呢？當 Ulysses 對着 Penelope 的種種求婚人之時，應該怎樣做呢？哈門雷特當他的叔父目瞪口呆地望着戲臺王帝的動作之時，會不會表示憤激呢？Rebecca 對於 Templar 會不會退讓呢？Harry Esmond 會娶 Beatrice，還是娶她的母親呢？這種種就是詩人和小說家所提出給我們的問題——極眩目迷心的問題！倘若我們在那首詩或那篇故事中浸漬得夠透切，則可以具有我們準備的解答。作者自然也必有他所準備的解答，而其解答則又大有關於他對於某個人物在某種情況中所可有的動作之見解。

關於隱潛的價值

但是，是一個人物的決斷或其事業是對於其餘一切人物所有影響的。用畫家的口吻來說，牠實把一類新的『價值』搬入組織中，正猶一道光線射入室中之改變了全室的一切顏色計劃一樣，或者較簡單說句，小說人物（或表於詩，或表於散文）之種種隱潛品性可以比之於鬪牌中各式紙牌之價值。倘若將牌是金剛式的而不是心臟式或三葉式或鋸齒式，則各紙牌之價值必隨之變遷，而隨着便有一個相當的遊戲計劃。因此，倘若在一篇小說或戲劇中，『心臟式的紙牌是將牌』倘若哈門雷特信鬼的話，或者 Tito Melena 決定愚弄 Baldassarre，則各人物之一切關係，佈局之一切轉接亦因之而被影響。喚起讀者對於這種隱潛動作及情形之好奇心之能力就是想像的藝術家的技巧中一個主要的元素了。

二者都用『藝術的』言語

小說家與詩人不特同是注意於人類及同樣從藝術上利用人類本質中無限變遷的種種可能，並且他們也同是各自盡力從言語中表現他們的思想及感情。他們倆都應用我們所質樸地稱之爲『藝術的』的言語——就是，爲清晰，有力，及雅緻原故而選爲種種見解和種種情緒的交通媒介之文字。十九世紀後葉的小說尤以好利用平常所以爲專屬於詩範圍的材源著名於世。牠開導『散文詩』——示意曖昧，富於情感意義，而具有節奏的構合以表出許多詩之美質的——的文字。除外是在藝術家如波伊（Bois）的手中，這種詩的辭語和節奏之運用實使小說有過於修飾過於妖冶之弊（即波伊亦已嫌太過。）但是當一個精於言語的人想在故事的危機中表現一種可以比之於詩人之震抖尖銳的辭鋒的能力之時，他怎樣做呢？他必定嚴守着散文的聲調然後於詩人的工場中有意地或無意地揀選他的字句。奇妙的抒情段節如佛甫路爾（Feverel）在河邊之初見黎垂（Lacy），Beauchamp's Career 中之敘述阿爾比司山，塊肉餘生述中之瓦爾莫茨風就是高激情烈的散文言語與高尙的詩言語的密切關係的例子了。

選擇材料之分別

詩人與小說家的普通功能的分別也。是像上文所說的相同點一樣顯明的。雖然他們可以由人生取出相同的觀察，但詩人的選擇不得不較之小說家之選擇為狹窄。因為詩人的工夫是用文字的影響以交通情緒，所以他祇可以用那種情感上影響於我們的影像。從理論上說，一首詩不應該含有無詩意的東西，正像一篇音樂之宜免除音律的不諧。這固然不是說在詩中應該禁止運用許多初初看去像是不關詩意的材料，應該連那種實際上不是無詩意的都禁止運用。大詩人，像大音樂家一樣，是不住地把可以由最無望的材料中提示出來的美麗感情的濃厚，以驚示我們的。但是『青苔石邊的一朵紫羅蘭』的影像自然上較之一個『小粥碗』的影像為易於動人。常見的批評已經說過，倘若剛纔所援引那個詩人具有一種正確的能力以在他所歌讚的平常生活事物中作詩的選擇；則他不會令人嘲笑得這麼利害了。

小說家較爲自由

可是小說家則無免掉瑣屑及平常事物之必要。他不是像詩人常常都要直接傳遞情感，他可以用全章之長專說及風土之事。他可以表畫出故事的景緻，如史梯反遜未作金銀島前之所造，或如勃克摩爾 (Blackmore) 未作其令人愛悅的傳奇之前之先製 Doone 國地圖及其概略。他可以像巴薩克連篇累牘描寫人間戲劇在其裏邊排演的居宅的外觀；他也可以像佛羅貝爾 (Flaubert) 用幾個星期時候的訪查以考察一張 Carthaginian 餐檯及描寫其正確的詳細情形。這種對於事實的忠實，對於戲臺幕景之細心預備之不爲無用（之有理由）可以在故事所獻出對於實在，對於類似度，之增加中辯證之。然姑不論其在實用上是否常有理由，小說家此種選擇材料之較大自由，比之詩人做句要美時所得的免強實大相反。換言之，小說家在藝術之實習中其應用人類事物的日常觀察所供給的材料，比之詩人，長長是較隨便的。我們可以想想朗佛路 (Longfellow) 霍桑及夏威爾司 (Howells) 三個文人同在波士頓逛着一條街道。在他們所看見而可以

爲文學原料的事物叢中，大約當中那個詩人所選擇的必定是最微少而最精細。傳奇家則選揀時大約總會運用其較廣的自由，而在心的記錄中保留許多詩人職分上所會不覺得有用的事實及印象。至於最後那個小說家則實可以隨意思想之可及而從藝術上用街道中一切所見所聞所嗅的東西，爲牠們在他的美國近代生活之真實畫片找一個位置。

脾性上之分別

正派詩人和正派小說家關於他們對於材料所持的態度，還有一個分別。散文作家的脾性是素以較冷淡著的。他不暇求助於詩神，也不好求常與詩品偕的『精緻的狂態』之庇蔭。這樣的小說家若與詩人相比，則實是一個較靜的記錄者，一個研究人物及禮儀及背景的學者。像菲爾丁 (Henry Fielding) 所好宣告的話，他是『一個人類本性的歷史家。』但是這種在二藝術家之脾性上及宗派上的分別適足以使那種常常見於名篇小說，發於至情而表述一種我們所專聯繫於詩人之高尚及美之抒情的段節較爲注目罷了。我們很可以相信在結構這種段節之時，除愛略

「特外，別的小說家是受她所描述給格路士聽那種威迫的印象所驅使的：

『她告訴我說，在她所以爲最好的作品中是有一個「非她」主持著她，而她則覺得自己不過是這個好像是神靈的東西所賴以動作的工具罷了。』格路司，喬治愛略特之一生。

不同媒介之詩與散文

上文雖然說過以由言語表現高激的情感而論詩人與小說家的工夫是相同的，但是我們斷不可因爲這句話便忽略了在詩與散文兩種媒介中種種不同的表現條件。在影像中思索的詩人不得不應用比喻言語；因爲他必定是激於情緒，所以那種言語自然便流入節奏中；他對於有秩序的美的、本能的常常使他揀擇音韻；而他的想像的本質則勉強他去用那種其聲音可以由某種神祕而不可分析的聯想及暗昧的做擬和暗示能力以激起靈魂的深沉（倘若是朦朧）顫動之辭句。我們已經知道，小說作家確可以具有這種效力到某種界限。他的情感愈濃厚，則他的言語不特是愈趨於多用比喻，並且是愈趨於有依次再現的重音之地位，像情意激昂的演說家之言語一樣。可

是這種常見於小說中激烈段節之節奏的 (rhythmical) 效力是和格律的 (metrical) 效力很不相同的，並是倘若節奏變為英文無韻詩通常之抑揚格 (iambus)——狄更司的悽情的段節中及撒頓湯姆生 (Seton Thompson) 的動物故事中就是常常善於這樣的——則作者之意向隨之而越出本身及破壞本身了。音韻問題自然不是散文作家所應過問。略有情感的蘊蓄的字句，他有時賴之以表述人類本性或情態之某種動作，但我們已經知道『散文詩』實是處於最可懷疑最不確定的地位。大多數的小說家當他們，如梅理爾 (Molière) 所述的大英雄，用散文述說而知道他們所述說的是散文之時，他們的成績實為較好。

散文之美的價值

詩人的格律，音韻，及音色 (tone color)，使他有種種出乎散文作家所有者以外的專門來源，這是不可諱言的。詩人盡有散文作家所有的工具，而且，倘若我們不計特殊的辭句，除外那種全屬散文所有的清朗的腔調及和諧，還有其他。想認識『散漫的辭語』中這種種未分析的美的價值

——就是令散文句語祇從其聲音上可以獻出愉快之種種特色——必要有一隻精銳的耳纜行，或者後日我們會較爲了解這一層。將來的修辭學家及格律家或者可以指出一頁多達德 (Daudet) 文字之聲音的價值，綜錯而不重複的和諧，正像我們之求所以分析一頁利塞因 (Racine) 作品之表現價值一樣，他們會斷定散文作家是較罕有的藝術家，也是可能的。但是以現在論則混亂了散文與詩的範圍而在『散文詩』及『詩的短篇小說』之名辭下產生了一團非驢非馬，不倫不類，膠合難辨的辭語，實是所得不償所失。

另一種探究的方法

還有一個探究小說與詩之關係的方法。雖然這個方法，像以前的方法一樣，其價值在乎把我們對於文學形式中種種差異之普通見解弄清楚而不在乎給我們以正確的批評方式，但也許這個方法會比上文所討論過的還較有趣味一點。這個探究的方法就是這樣：選揀那些同時是小說家也是詩人的作家；研究他們由此兩種藝術所表現出來的本性的各方面；而由此以闡明兩種藝

術自身的性質。比方愛略特在 *Jubal* 及 *How Lisa Loved the King* 等詩所表現的情感的悲痛浪漫語氣，斷非她的寫實小說的自然表現途徑所有，這是很易見的。薩格利雖然在他的小說中常常都是自己上臺去解釋及評註他人物，但是其仁慈憂鬱的自我之流露每每以在詩者為較直接。詩人之司各德及小說家之司各德很不相同。小說家的司各德不特是較老大較厭於和拜崙爭名的詩人；他實是一個較偉大，較清爽，較聰明的人，和人類本性之持久的實體接觸較近。但是他也有所失掉。詩與散文兩種對抗藝術正適合於為司各德由少至老對於人生逐漸變遷的觀察眼光之兩種媒介，而我們斷不能覺得這一層而對於為文學藝術家工具之詩及散文主要本質不有一種新的洞悉。

『批評人生』之小說

安那特所說過的名句施之於近代小說比較施之於詩為尤妥，這個大批評家及可欽羨的詩人說，『詩是人生的一種批評。』這句話常常被人解釋得太過狹義，安那特所謂批評是一種解釋，一

種對於人生理想方面之賞識，這種解釋正像華特華茨或丹提（Dante）或哥德所賜給我們的一樣。但是由詩的媒介以做到這樣的能力是很少有的，而詩人如安那特及其師聖提布傅（Saint-Beuve）及我們的夏威爾司等，漸漸由作詩而轉移其注意於散文批評，則是常見的事情。由這種人所產生之批評其自身就是文字；也許會具有高尚及恆久價值；這是真的。但是這種批評家大約總會首先承認倘若詩在本界中有高等的相當位置，則批評之價值必亞於詩。無論批評可以怎樣鼓舞智力，可以怎樣保衛意志，人心之自然能總是說詩之職務較散文批評為高。大體上，詩是述說事物之較高尙的方面，而以較高尙的方法述說之。小說家與詩人之比較也是一樣。兩個都是先見者（有先見之明，）可是小說家迫於其藝術條件要去說出他所見的，而詩人則歌詠之。然歌詠者實在述說者之上。無論我們是取一個同有此兩種藝術工作（如囂俄——『戲劇的 Victor』此囂俄名，亦訓成功者——譯者，）小說的（Victor）的作家而比較其不同之廩賦或者比較一個正派小說家和一個正派詩人之分別，或研究為人類知能遺產一部分的小說及詩的歷史，我們都會覺得詩是較精美的藝術。可是近世小說已由那種其人生之解釋，創造的想像，及言語之精巧

足與詩所獻出的相媲美的書籍獲得最大的功績了。所以研究小說的學者所應該不住觀察的不獨是小說家，連詩人及戲劇之種種目的及方法也是應該觀察的。



第二章 小說與戲劇

「我們很可以說在前幾百年中的人類已經找出一個攜帶戲院在袋中的方法；而人類若能再保存其爲人類，則牠（指人類）將會樂於拿出牠袋裏戲臺而看着排演者的奇怪狀態，此種排演者很像人類本身而較人類有趣得多。或者那就是「什麼是小說？」一問題之最好答案。小說就是，或應該是，袋裏戲臺。」格魯福特（F. M. Crawford）小說，牠是什麼？

這裏所用的『小說』及『戲劇』兩個名辭

我們已經討論過小說與詩之普通關係，又說過詩中有一個主要派別，戲劇，與小說之關係極切，值得專章研究。想討論這兩種文學的特別功用的種種同點及異點，爲較簡便起見我們要從廣義上用『小說』這個名辭來包括傳奇及短篇小說，用『戲劇』這個名辭來包括用散文及用詩來作而常常是志在實際戲臺上排演的戲劇。『祕劇』（*closet drama*）——不是爲有意於排演

而作的——雖然是有一種很有趣味的文學門類，但是不能與普通戲劇並論，不入本章範圍。

小說與戲劇二者之對象動作的人物

既以『小說』包含一切散文敘述的傳奇及小說，而用『戲劇』包含排演的戲劇，我們便可以起始觀察小說與戲劇二者的對象都是闡明動作中的人物了。戲劇家必要視各種特別情景而斷定一個指定的人物在戲臺上能夠由可見的動作及可聽聞的言語表示其人格到什麼程度。祇是身體的『做作』或出或入或由左至右或由右至左，未必可以把那種闡明一個臺上人物的主要性質之戲劇『動作』(dramatic action)顯示出來。反言之，哈姆雷特的躊躇，他之不會動作，正是一種積極戲劇的能力；可以視作像其他任一種的戲劇能力一樣。外表動作的元素對於小說實際上較為不重要。因為作者可以描寫種種精神態度，以替代牠們為看者所眼見。作者有時可以單提述一種心理狀態以激發我們濃厚的好奇心及熱誠，如巴脫爾 (Walter Peter) 在他的幻像 (Imaginary Portraits) 中之述及 Sebastian Storck 及別個人物，在這種故事中『無事情發

生』的情形或者正是令我們最有趣味的，因為我們由此可以明白阻止動作的是什麼。但是大多數的小說及戲劇所賴以忠實地再現人生之最重要部分者，實是事實。戲劇及小說的人物通常都是由動作顯示出來的，——在戲臺上則為可觸可見的動作，在小說中則為從文學媒介暗示出來的動作。在這兩種表現媒介中所具有的藝術愈高則其動作之動機愈正確，愈與人物相符合，愈按程前進，愈能前後一致。

結構中之相同點

還有，在我們所討論的兩種文學形式之普通結構中還有種種大相同之點。比方我們拿戲劇之各部分，拿其技術結構之各『部分』及各『段片』——自希臘的修辭家以至於我們今日的戲劇文學的學者所皆注意的東西——來說說。戲劇中各部分所做出的各種功用都是都在小說結構中有牠的平行者（就是和他相當的東西）。

表白

例如在戲劇及小說中，兩個作者的第一件事業都是把那種種爲了解全篇佈局所必須知道的人物及情況來解釋清楚。他們之成績大部分就是視乎他們所用以表現人物及人物環境使他們能爲外間所明瞭了解之技巧如何而定。所以我們說戲劇的第一幕是一幕含有『表白』的戲劇。牠表出全劇之性質，正好像一篇音樂的『前奏』一樣。一篇小說開始那幾章，一篇短篇小說開始那幾行，也是有同一的功用。小說中的表白比較上會精細得多，這是真的。戲劇家一開了幕之後便沒有片刻時候可以浪費；開始動作之每一個段片對於他能否有使看官留意於劇中人物的機會都有極大的關係。但是司各德及薩格利及狄更司等則在未尊尊重重地入到故事本題之前，隨便可以一章一章慢慢地踱過他們有趣的楔子，——自然他們很相信他們的能力可以保留讀者之注意，而大體上他們也很善於利用一切瑣屑地描寫及敘述的詳情以預先籌劃故事之最後的結果。

詳情之正確的鋪述

這種種詳情，在小說所鋪述的，比之戲劇所可能做到的不特較爲精緻，並且還較爲正確。在小說中令我們猜度的事情較少。小說家雖然爲着藝術原故要有種種的捨棄，但比之戲劇家其所告訴我們的總較爲多，而所留爲我們自己去推考的總較爲少。當小說家描寫他的女英雄之時，我們所見的自然不及戲劇家置她於臺上使我們去考察那麼清晰，可是戲劇家實迫着要使我們由她的容貌，面色表現，動作，言語及別的戲劇人物對於她的態度以推斷她的心中事情，而小說家則可以馬上準確地說出她的思想及她所會做的事情。但是無論技術上有什麼分別，小說家與戲劇家二者所最留意的都是介紹他們的人物。

關鍵問題

其次普通上是在戲劇中第一幕的中部或將來收尾之處，及在結構妥善的故事中離開端不

甚遠之處，便有一個所謂『關鍵。』有些事情發生，此種發生也許是很不重要，但實起首影響於整個佈局。哈門雷特之見幽魂；Macbeth 之見巫婦；Cassius 之與 Brutus 談話，便是趣味擊動的起始；叛黨及個人野心之界線使馬顯現出來。在故事中則此種關鍵常常不是劇烈的事情，不大足以動人，但是普通上亦很容易指出。Pendennis 中的關鍵就是在少將接到他的姊妹寄來說及 Arthur 之耽溺於 Fortheringay 女士的信之時。七翼屋中的關鍵就是經過一切零落靜寂的年歲後鋪子開張的時候。在一篇冒險傳奇，如史梯芬遜的被拐中，其關鍵就是當那個孤兒一早便離家去世界四處找尋好處之時。

長進問題

在戲劇與小說都是一樣，動作的潮流一起始有恰好的流動之時，其速度與能力便立即顯然增加。在一齣五幕劇中之第二幕及轉入第三幕之間我們可以見出非利德 (Freytag) 之所謂『上升』不特見動作之加快，並且是情感之加烈，個人能力交接之加密，意志衝擊之加甚，佈局線

索之加繁，戲劇所依據的成功失敗中紛亂人物之加衆。在小說中此種長進（development）不是像戲臺一樣，必要用一種較快反較令人注意的外部動作以烘托或表示現來。牠可以單是隨着人物之慢慢演進而前進，而其靜中聚合的種種結果祇在適當的時候纔表現明白。Middlemarch 中的 Dorothea Cassoubon 及 Tess of the D'urbervilles 中的 Tess 就是經過這種種幾乎被忽略的預備時期，經過他們向着一生的大困厄而漸漸成熟的種種時期的。所以描寫 Dorothea 結婚後的生活及 Tess 在 Fromm Vale 寄居的情形之各章都是屬於故事的長進，而此各章本身實極不足以喚起讀者的注意。但是上流的小說，實像上流的戲劇一樣，其內部的人格及外部的動作是同時一並長進的；其思想，心情及意志的長進是由可觸摸及顯著的景色表現出來的。以這一點論，虛華的賽會和雙城記和 Adam Bede 和 Pan Michael —— 幾種不同類的事—— 所成功的正像莎士比亞在 Macbeth 所成功的一樣。我們雖然昏迷於其外觀，但仍可以看見一個靈魂的長進或凋殘。

極巔問題

『最高點，』或『轉機，』或『極巔』或『大極巔』是在正統戲劇的中部左右——普通上是在五幕劇裏的第三幕。這裏就是種種互相爭雄的戲劇能力（dramatic forces）最平衡的地方。讀者在這裏不能說出最後得勝者是當中的英雄還是當中的叛黨，是書中的主人還是他的敵手。這裏就是種種對抗能力間最劇烈之點。看官觀察到這裏時所具有的感情正像觀察流星飛到高處而又起首降下時所具有的一樣。在戲劇中這種介乎『上升』動作與『下降』動作間的片刻的平衡不一定會令看官發生最大的激動。那種激動可以留到結局之時纔發生，正如流星降下時之將到收尾那處纔爆裂。可是如莎士比亞作品中的偉大的極巔情景則實能深印於看官的記憶中而不能或移：Macbeth 之在燕會；Lear 之在草棚；哈門雷特之戲中看戲等就是其例。

「悲點」

在悲劇及慘情故事中，在接近極巔之前後通常必有一個所謂『悲點』發現——就是令悲慘結果爲不可免而預告以後書中英雄與命運戰鬥之必歸於失敗的事情。Mark Antony 的說話，Polonius 之被殺，Fleance 之逃避，等就是『悲點』之例，而我們可以見出牠與希臘文之所謂『轉』——『下降動作』的起始——之關係怎麼密切。

小說中之極巔

小說中能獻出這種巧妙構成的極巔者實很少有。在西班牙出產的粗鄙傳奇——其中主人公必爲粗漢，故名——及在近世的冒險傳奇中，著者通常所企圖的祇是杜撰一串迅速的事情，以奪取讀者的注意，而不是嚴格地依着那種戲劇作品之成功所由定的技術慣例。在一本描寫禮俗或人性的小說中，所見的大都會不是一個『大極巔』而是一串能表示或定奪當中的男女的人格而較微細較不重要的情景。說及戲劇與小說方法上不同之處最好舉愛略特的 *Middlemarch* 爲例，書中 *Lydgate* 在醫院董事會議時，被迫着要宣告他所選舉的不是 *Farebrother* 便是

Tyke 這個情景足以震動心理上的趣味。一個人類的靈魂正掛着在天秤之上；但是這件事情由戲劇家的立腳點論，完全沒有劇烈的印象力。可是在虛華的賽會中描寫 Rawdon Crawley 怎樣推倒 Marquis of Steyne 那一章則顯然是全書的『大極巔。』這裏就是 Recky 的世界幸福中之『最高點，』而她之被丈夫偵察就是後文說及她與社會戰鬥之失敗的長枝節所從起的『轉機。』在虛華的賽會之戲劇譯文（就是基於此小說之劇本）中論及這件事情的極巔性也是一樣有趣。但是我們可以大概說句：講到運用一個大極巔或運用一串小極巔一層，小說之方法上的自由實遠大於戲劇。故事的佈局很多完全沒有戲劇作法之可能，故其極巔就是其結局，看官讀下去之時祇是想知道『牠究竟怎樣，』而不是想細察種種結果所賴以決定的勢力之爭鬪——好像看戲者在戲臺上所細察的一樣。

下降

我們已經說過一篇正統戲劇的『最高點』或『極巔』就是戲劇所由成的兩種程序的分

界處。這兩種程序叫作『綜錯』(complication)——種種趣味線索的組合——和『分解』(resolution)——這種種線索之再復分拆。簡單言之則爲『結』和『拆』(tying and untying)。「拆」之法文爲 Denouement (收結)我們已很熟識，不過術語上我們常常用牠作爲『結局』之意而不用牠來包括全體『降下動作』——結局祇是其中最後那一部分。非利德最初指出，在佈置一篇悲劇的『下降』之時，戲劇作家常常設法用強烈的景色的效力，用深於心理上的言語，如 Juliet 的獨語或 Lady Macbeth 的夢中行走景，或使劇中英雄戰勝其『敵手』，以保留看官的趣味。倘若是喜劇，則在情人的進行中插入新的障礙而露出似乎將有更可恐怖的障礙的情景。

『最後的停頓』

喜劇及悲劇都有『最後停頓之點』在這裏『下降動作』的大概性質所預示的吉凶似乎是爲某種不可預料的事情——如 Macbeth 之宣佈他將來必不爲任一個生自婦人的男子所

殺，或Richard the Third所聽聞謂他的仇敵Richmond逃遁時爲風浪所淹之消息——的反駁，或至少是爲牠所停頓。(註一)

(註一)此處的舉例見非利特的戲劇的技術 (Technique of the Drama)

結局

其次便到結局——悲劇中的慘死，通俗喜劇中的『團圓』——戲劇人物幸福之最後分配。結局必要結得有理，必要顯出是『事物之本然。』無論人對於結局的可憐處及恐怖處會怎麼悲傷；結局必要主體上結得公平——雖然這種公平或者是神祕的。可見的結局，如Athalia或哈門雷特之死，就是在主體內已經發生了的事情的表徵。牠（結局）涵有戲劇家的思想以傳給看官的機官知覺，所有藝術都必要這樣；牠把戲劇家所完成的工作蓋上了「一致的印。」

小說中的收結

小說中與戲劇家佈局上的『分解』或『解析』工夫相平行的是什麼？在那種所謂『佈局小說』中這種平行的確是很相貼近。一篇偵探故事之前半常常是爲祕密線索的緊結所佔據；而下半則專從事作奇巧的解析。當小說的英雄已定奪了他的命運之時，『下降』便一路進行，依足戲劇中的路線一樣。有人說過戲劇是由衝動，行爲，及結果所組成，而當描寫『結果』之時小說家之安排外部動作使適合於內部爭鬪可以像戲劇家一樣精細。老實說，如 *Romola* 中 *Tito Mele-*
is 這種人格之悲慘的墮落，實可以用描述的方法來表現而使其感人之處，比之在戲臺上用可見的排演所必要的較粗的效力來表現的爲較深。目的及技術方法大不相同的小說——如建斯黎 (*Kingsley*) 的 *Hereward* 與瓦特夫人 (*Humphry Ward*) 的 *Fleanor*——也同有這種使內在心情適合於外部事情之巧妙的佈置。在描寫心理的傳奇中，如霍桑的雲石的牧神及赤字其收結是在各人物的心和精神方面；作者因爲極留意於這一層——這是他的直接目的——所以對於外部動作常常視爲無足輕重而不關心及之。當印刷人請求霍桑在他的雲石的牧神再加工上一章以說明故事中種種人物之結果之時，他好好地答應了照辦；但是他的工夫顯然是很潦草

了。實際上我們可以說故事中純粹心理上的趣味愈側重，則排佈外部結局以顯出其戲劇效力的工夫愈不須要。小說中的人物的大創造家具有那種使我們信相他們所描寫的男女確是真有其人的藝術。他們在人類存在和活動的無限長鏈中把少許的環扣清楚表白出來；故事雖然停止了，我們也有一種不可擺脫的印象，覺得書中的男女實繼續着生存。牠們的人格在想像中的勢力這麼偉大，我們斷不肯祇視牠們爲末章類目中劃定的格子，如『歡喜地結了婚』或『死亡』之類。牠們是伴着同情的想像而永遠活着的。

傳奇中的收結

說來頗奇怪，純是冒險的傳奇，如三個鎗兵，對於收結常常很不關心。這種故事中所令我們有趣的，大概不大是人物自身而是困擾着牠們的險事，危險的路程既然過了，則人物在逆旅中歸宿何處實在不足輕重。其收結與通俗戲劇的收結最相平行的（最相類似）還是那類較平常的小說，這些小說中的人物趣味和外部動作趣味二者聯絡得很密切。這種小說對於人生的實際情形

比之純粹描寫心理的傳奇或純粹敘述冒險的傳奇都較爲貼近，因爲把不是當人心及精神爲一種與外部行爲無關係的東西，也不是當行爲爲一種祇是內蘊上有趣味的東西，而是視靈魂（精神）與行爲爲合並而不可分離的。

投入社會裏之小說與戲劇

我們已經知道小說作家在小說中可以有機會用描寫和敘述方法來獻出戲劇家所能排演於可捫可見的形式中之某種影像。但是由描寫及敘述以達到的間接表現方法對於某種作家的稟賦及情景實是完全適合。柏郎提之味於動作世界大約會令到她不能爲一個戲劇作家，可是除外少許不實在的顯著謬誤，這種愚昧實不能阻止她爲一個成功的小說家。對於人生有較廣闊的經驗的作家，如哥白爾（Cooper）和霍桑，總會覺得他們之味於戲臺技術實是一種使他們不能由那種媒介與社會交接的可怖的障礙。其次，有許多作家怕作種種關於戲臺的聯想。雖然由一篇成功戲劇所得的金錢酬報較之一篇通常的成功小說爲優，雖然在有些國家中——以法國爲著

——戲劇的作家較易出名，可是作戲劇要有一個長期的艱苦練習。縱使作者熟習技術戲劇的技術工作已多年，其售出戲劇稿本之困難仍遠甚於小說稿本。大多數的作家都會揀擇較易的路徑，或迫着要依隨較易的路徑。倘若他們誠有所欲言，他們會很滿意於小說，因為小說比之必須靠戲院的戲劇可以使他們所接觸的社會較為廣闊。小說可以投入千千萬萬互相離隔的人們中，正像其投入一個尋求快樂的社會一樣。其次，牠又可以——若不是統統都可以，則其較有力者也總可以——喚起一種較長久較不間斷的情感動作。戲劇的再現（排演）不過最多是佔三四點鐘的時候；一本偉大小說則常常可以主持和佔據讀者的想像數天之久。這不是戲劇易於忘記的原故，其實是書籍與讀者之關係似乎較為長久較為恆定罷了。

以小說為媒介之利益

除外這種種小說與戲劇間關於投入社會之普通的和或者太偏於理論的異點，小說家有幾種利益是確定而無可辯難的。其一就是傳達準確的精神（或心的）現象之能力。雖然戲劇只消

輕便地打開布幕便可以使我們看見坐在椅上的女英雄，使我們了解她的身體的特色較之任何小說家所描寫的都清楚過，可是說到在她心中的經過的情況則小說家實有極大的利益。他不是像戲劇家，要迫着使我們去推斷她所想及的是什麼。其次，下文論「處景」那一章將會指出，小說家可以用文字表出種種自然界現象的勢力比之任何戲臺匠人，繪畫家，和配景者用電火所能辦到的都較為完全。但是小說家最大的利益卻在於他之可以自由介紹那種不是嚴格地關係於表自在動作中的人物的材料。他有些少詩人之「不畫定的自由」以描寫種種不是直接關於所說及的問題的美麗事物。他以一身而輪任科學家，社會學家，探險家及歷史家，獻出關於我們所住在此世界的種種智識，種種方面。他在故事裏的人物及動作之評註中佔奪了古代歌唱隊之司職，而變為一個哲學家。他可以在這種種智慧的，或精深的或遊戲的「枝節」中放下他的故事不說。雖然在戲劇及小說二者中純粹客觀的藝術的定律會反對他這種權利，「他仍然是喋喋不已」而恰恰在小說家如愛略特及薩格利之這種弱點中——藝術理論會斷定這是弱點——我們可以找出他們對於讀者之實際能力的一個主要源頭。

戲臺之相當的利益

在別一方面說，戲臺排演卻又可以達到某種小說所不能達到的結果。這種種利益中最顯著的就是戲臺配置對於看官的想像所獻出的補助。許多讀者不能把小說家所描寫的想像景色來化作視覺的景色，所以他們絕少或永不覺得他們自己是在真實人物之中或在真實情景之內。但是近世戲劇作家的計劃這麼多，機械的方法這麼豐富，他實很可以創做出一種極與那一齣戲的情況相似的戲臺配置（即「處景」）因此一種軟弱，無訓練，不能逼真的想像可以得着各種配景之補助。此種補助常常會變為過量的補助，這是很真的。在以利沙伯時代的戲臺所掛出以表示換景之粗笨木牌『雅典』或『羅馬』（即中國戲臺上寫着『某某河』『某某地』等之木牌——譯者，）自然是迫着看官去自由任意運用幻想以追隨戲劇家之心情。看官對於他這種心情半知半不知，而願意效法孩子之猜賞牌一般，正爲着這樣而具有較熱烈的誠心，好像『假扮』茶會中幻想糖片之能比真糖片獻出較多的樂趣一樣。自然，近日過於精巧的戲臺配景有時要因爲

無須運用想像之故而令想像變爲呆鈍。但是戲院的座客是很離奇複雜的，有許多看官的想像的確是要賴着可以供給牠一切的幫助。一種代表酒店寫字樓，汽船碼頭，電話處或分部商店的寫實派配景實有可以投合看官的知識和同情之處，實可以給他以一種他的認識力所能認識的愉快。由多量的浪漫戲劇供給出來的愉快，美學上是一類較高尙的愉快。並且這種愉快對於鼓動許多向着小說家所描寫的詳情不願或不能發生反應的看官之想像而言，實較爲有用。這種對於疲乏或無陶養的看官的想像之補助就是戲院對於扶助社會所佔的一種最穩固地位之根據。

事情之段片

其次，戲劇作家可以具有一種非小說家所可有的活現及能力以注重動作之單獨段片。關於 Edmund Kean 的做作，謂好像『電光閃閃之時讀莎士比亞』一樣的常用的評語。實含有一種可以加之於許多種戲劇藝術之上的真理。戲劇作家及演劇者可以有權力可以把一個特別景色一句特別言語，一種特別態度，深印於看官的記憶中而使之永不能消除。Richelieu 中之『詛羅』

馬，』*Mercutio* 之『降疫在你們家中，』*Lady Macbeth* 之睡中所說，統統都代表種種正式的戲劇效力，其深濃，直接並且透切的能力，皆非小說家之範圍所可有的。

小說之化爲戲劇

這種種使小說家藝術別於戲劇家藝術之方法上的異點的例證很容易多舉。可是想比較這兩種藝術的專門技術，實有一個較實際及較有益的方法，就是研究小說之化爲戲劇。近日這種由小說化成的戲劇之通行究竟對於戲臺或對於小說是否有利益，是一個很可懷疑的問題，但是學者想比較這兩種表現動作人物的方法，則在這裏很容易。他可以讀讀 *Vanity Fair*, *The Scarlet Letter*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The Little Minister*, *The Prisoner of Zenda*, *The Christian* 或者 *Tess of the D'Urbervilles* 而小心重複查察由這種故事所構成的種種戲劇。他便會知道——勝過任一種抽象的分析之所能使他知道——戲劇家從事時所必要遭遇的種種困難情形，及戲劇家取材於小說家時所迫着要做的顯著的修改。他所得最大的教訓是這

樣：小說與戲劇不單是兩種傳達同一事實或同一真理的不同式樣。其實不如說牠們是由傳達不同事實而致的不同式樣。薩格利的虛華的賽會是斷不能在戲臺上表現出來的。薩格利的虛華的賽會是他個人對於人生的種種印象及信念的總體，由一種他所擅長之特別藝術以傳給我們的。一齣化爲戲劇的虛華的賽會之不能傳遞這種印象正猶化爲小說的哈門雷特之不能把莎士比亞的哈門雷特傳給我們一樣。總言之，戲劇的範圍之不同於小說家的範圍是由於二者之藝術媒介之性質不相同。那一種媒介較好，全視藝術之個人及練習，和他所想獻給社會的事實或真理之性質而定。依我們現在的目的而論，我們很可以說這兩種媒介之大別正如銅之與顏料，或雲石之與音樂，而且任一個藝術家的成功大部分是視他對於所揀擇的材料的可能及限制所具有之本能的或習得的辨識力而定。關於小說之化爲戲劇我們永不可忘記派別上小說與戲劇之遠隔正猶鳥之與魚；而設法由此變形爲彼之企圖其結果很容易會變爲一種飛魚，一種介乎兩者之間的東西——誠然是可以游於水上而又可以飛於空中，但是其游其飛，都沒有好處了。

第四章 小說與科學

「實證事實及傳達事實是科學之目的；由情感以鼓舞人生入到一種較高的意識界是藝術之功能。但是知與感雖不一致，同一事實其表現於情感辭句所影響於我們者雖與其表現於知識辭句所影響於我們者不同，然我們的情緒實基於我們的知識而為知識所統轄。凡對於我們的理知見解有劇烈的變動者在那個時候對於藝術亦必有劇烈的影響。」多頓 (Dowden) 文學研究 (Studies in Literature)

為科學家材料的人類

科學家和藝術家二者都是不住地從事於討論人類，可是二者之對付人類的材料的特別方法實有一種顯著的分別。科學家之起始關心於人類的機體遠在他未有意識生活之前。他研究遺傳之諸定律，種族家庭及氣候之勢力，因為這些東西對於這個新生於世間的人之身心特色都有影響。他用最精密的考察來一路考察孩子的身體增長及知能發達，在這裏得着種種關於種族之

過去及將來幸福的難決問題的關鍵（解釋。）當孩子轉入成人之時，其各種身體上的特色或其個人之社會的關係都是科學家所最貼切研究的對象。倫理學大家，經濟學大家，社會學大家，法律大家，政治大家，簡言之社會及政治科學之各部，都是以人類為牠們種種考察及種種理論的對象。其次，一切根本上研究各種東西的科學——如化學，物理學，天文學，地質學——所持的正義理由始終都是在於牠們能對於不斷地力求了解他們自己及他們在宇宙間之位置之人類給以幫助。簡言之，科學家的目的是想在人類各種關係中知道人類的真相。

為藝術家材料的人類

但是藝術家的功能則大異乎是！當他向着人類為他的藝術找尋材料之時，他的主要企圖是使東西變為美麗。既具有這種目的，於是雕刻家乃以多少忠實於事實的態度表現人類形式的輪廓。畫家描寫由人類面貌及形體反射出來的光線。詩人把人類男女的情緒轉入於各種通用的結構美麗的詞語中。音樂家把人類不清晰的欲望，最矇暗的夢想，包含在聲音的種種和諧裏。這種種

藝術的動作固然皆含有關於人類的知識；但是我們顯然看見知識之對於藝術家不是像其對於科學家一樣——其自身就是一種鴿的。知識不過是藝術家的主要工作中一種元素罷了。他的主要工作實是創造某種美麗事物。我們在評定近代科學運動對於小說藝術之影響之大小及這種影響之性質之時，必要清楚記着這種根本區別。

爲物理科學所影響的小說

人人都會承認小說，像人類動作之別部分一樣，沒有脫出那種爲十九世紀一最大特色之物理科學的廣闊而濃厚的興趣之衝擊力範圍。這種運動的勢力幾乎在文學之各部都可以尋出其遺跡。田納遜的後期詩之常常參證進化論，易卜生的「問題戲劇」之應用遺傳學說，其例證近代文學之科學光彩正像愛略特之精細的環境研究，或佛爾因或威爾士之科學小說一樣有力。但是事實上小說作家比之別種文學的藝術家，其審慎地援引科學的或偽科學的例證之處實較爲多，而外表上則利用那種種屬於小說家的貿易貨物一部分的通行的巧品。忠於一種以爲是科學的

方法之最顯著而大體上最有勢力的例子要算佐拉。在他這篇著名論文試驗的小說 (Le Roman Experimental) (註一) 中他已經解說及辯護過他在於作 *Rougon-Macquart* 那集小說時所力求遵守的種種法則。這篇論文的主旨可以總括在幾句說話之內。

(註) 英譯本 B. M. Sherman 譯。London and New York: Cassell, 1893

『試驗的小說』

佐拉這篇文先先指出一種觀察的科學，如天文學，與一種根據於試驗的科學，如化學，之分別。他說觀察者祇不過是種種現象的攝影者；但是試驗家則可以更易種種情形，並且可以使種種現象受制於這種種新情形而實證或否證某種假設。小說家也可以一樣『試驗』一個人物，而在他所揀擇以駕馭牠（指人物）的特別情形之下研究牠的行爲。化學與物理學現在已變爲準確的科學。生理學與心理學也是一樣受制於種種定律，因爲『同一的定數能駕馭路上的石亦能駕馭人類的腦。』所以小說家的責任就是拿準確科學的方法來應用於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。理想主義的作家之說及不知者和說及不可分析的種種神祕力已經說得太多了。一個作家應該使他的工作根據於實證的知識，根據於科學所已征服的範圍，而祇是當他達到這種範圍之極限，並且是對付不知者之時，他才可以自由運用他的直覺，他的先天的理想。玄學必定要讓出牠的位置給生理學。最後佐拉說：『自然 Schilleg 的盛怒和 Dido 的愛仍然永遠是美麗的寫照；但是我們的責任是分析忿怒和愛，而精確地看清楚這種種情性怎樣在人類機官中施行牠們的作用。我們的觀點是新的觀點；這個觀點是變為試驗的而不是變為哲理的。簡言之，試驗的方法，在文學如在科學一樣，是從事於斷定那種種從前玄學祇加以不合理的和超自然的解釋之個人的和社會的自然現象。』

佐拉論題中之弱點

這就是從來專為小說藝術而發的一種最有趣最著名的論文的理論的簡略大綱了。佐拉所發表的意見之種種弱點已被柏倫納提爾 (Brunetiere) 及許多其他法國批評家指出。在佐拉之

謂有一個『定數』駕馭所有現象的假設中——佐氏理論整體所根據，而在今日的科學界中其附從者尤較少於四十年前的附從者之假設——至少有兩種邏輯上致命的缺點。第一層，當佐拉用『試驗』這個名辭以描寫小說家對於他的人物之進程之時，他實是弄着一種文字的把戲。沒有小說家是可以舉行一種人物的『試驗』像化學家之對於酸類或生理學家之對於食物一樣的小說家要不是——極他的賦性之所能——的『觀察者』便必定要舉行一種純粹是想像的『試驗』以布置他的人物在種種杜撰的情形中而說出牠們怎樣行動。換言之，我們必要接受小說家關於某種採擇的人物在種種小說家自己想像出來的情況中的種種動作所說及的話。這種用此類假裝嚴正以描寫的『試驗』純全是一種『假裝真實』的東西。

『先天的觀念』

第二層，佐拉——是一個峻刻的和用術的辯論家而不是一個銳利的辯論家——當承認對於『不知者』有運用『先知觀念』運用『直覺』運用藝術家自己本性之機會之時，實際上已

拋卻自己的理論。佐拉與持異論者之分別固然是在於不知者在小說中所佔的範圍（大小）的問題；但是一承認牠的存在，他的理論的得勝的進行便要立即停止。還有更不利於他的，——因為文學的理論最後必要視文學的實習而定，——在佐拉自己的小說中『先天的觀念』，『成見』（*Parti Pris*）；細心免掉某種事實而以別種想像的事實替代之之表現，較之任一個其他同時的小說家都更為驚訝，更為利害。他的『科學的』原則，當他自己施諸實習之時，現形為一種極不科學的原則了。

科學的理論之功效

無論辯論家或實習家的佐拉在小說界中個人的成功怎樣，科學風氣之影響小說家的藝術是無可思疑的。『近世科學的研究誠然是歸納的，是試驗的，是根據於種種經驗之比較的。而且近世科學方法又誠然已放下一種強迫的壓制在近世文學作家的身上。』（註一）這種強迫的大小在各時代有所不同，但是自十七世紀以後其在英國小說之遺跡實可徵考。『十七世紀較小的作

家的作品表出一種非莎士比亞時期所有的新精神的勃興，——一種觀察，注意詳情，勉求實況，大膽分析情感和自由辯論制度的精神；好像是復政時代（Restoration）人民的顯微鏡把日常事物的詳情赤裸裸地顯示出來，而替代以利沙伯時代使天地之距離較近的望遠鏡一樣。沒有一個字到底可以描寫出這種精神。以牠與知識之關係而言，牠是科學的精神；以牠與文學之關係而言，牠是批評的精神；科學與批評就是英國十七世紀的創造物。」（註二）同一的趨勢也見於大陸的小說中；在那裏這種精神主持了在一八七〇年與十九世紀末間幾種最有勢力的小說。雖然現在的小說家很少人會左袒這種佐拉為辯論原故而假定的極端式及理論式的（試驗）精神，但在各處我們都必要把牠認識。

（註一）F. H. Stoddard: 英國小說之進化頁一一一。N. Y. Macmillan Co, 1900

（註二）羅利，英國小說頁一一一。N. Y. Scribner's

小說因牠而得之利益

小說經過這種已很完全地進到近世社會的意識內的精神的浸潤而獲得利益，斷不祇是在一種積極性質上為獨然，這是顯而易見的。

興趣的範圍

其一，牠把小說材料的門類擴張得很利害。科學告訴我們知到一切事實的重要。人生與自然界之千萬方面，完全出乎後期經典派或中世紀的傳奇的觀察範圍者，對於近世的小說作家都有極大的興趣及暗示力。當作者與讀者一有這種信念以為從前所視為瑣屑無意義的事物或人生的各方面實有其隱潛的意義之時，可作題目之材料便立即擴張到幾乎無限了。比較一個中世紀傳奇家所從事的範圍與開放給巴薩克，佐拉，或托爾斯泰的範圍正等於比較肉眼所可見的事物之數目與有顯微鏡的觀察者所可見之數目一樣。

詳情的準確

在這個把可能材料大加擴充的範圍內種種個別的詳情已經被人們很審慎地及精細地著手做成出來了。各地由探究種種物理科學所產出的觀察的準確已經把近世小說的組織改變了。方言的故事可以作一個便利的例證。現在的小說家沒有人會再把黑奴顛天錄時代視作惡人口吻的永未聽過的聲音放入黑人人物的口裏了。鄉僻方言的作家已經用最詳細最苦心的能力以研究聲音學了。比方拿哈地的人物之鄉僻方言和菲爾丁的粗漢所說的來比較一下。其中的分別就是由於一世紀間對於以科學的準確來記錄種種印象之進步所致。

一種觀察物事之新方法

神速的攝影術對於藝術家及社會的眼睛已經施以訓練。用最熟的例來說，攝影術已經告訴我們知道跑着的馬永不是四腳同時伸張，好像從前藝術家所習於那麼表現牠的樣子。自從影片一經準確地表明了甚麼是馬腳的實際位置，人類的眼便起首依照新發明的事實來分析及再整理牠的印象。黎明頓 (Frederic Remington) 隨着神速攝影之所表示而繪畫的馬對於現世似

覺是真；在英國獵場的舊畫中跑着的馬則似覺是非常之假。科學就是這樣教我們以準確及分析的眼光，而此種訓練已經立即在各種藝術中反映出來了。這種新對付法是否常常都產生高尚的美是可疑的問題。其中所包含的種種美學問題很精細而深湛。但是我們所宜注意之主要點就是：我們現在的時代已經懂得一種新方法來應用牠（時代）的眼了。比方附圖的報章可以用攝影機的絕對忠實來示我們以一個望着線帶百碼競走的運動家的準確的影像。他的面貌和形式是否像我們想像中那麼美麗，及藝術家之從訓練過的觀察者而不是不會訓練過的觀察者的眼光把他再現出來是否理由充足，都是對於我們現在無關係的問題。我們要留意及記得的事實祇是：藝術家及社會都是學習着一種觀察事物的新方法；以觀察之準確，分析的能力，及由特例到通例的能力而論。小說的藝術已由科學得了很多的教訓。

各種特別的科學生理學

因為小說根本上是說及人類的，所以特別影響於小說藝術的科學是生理學與心理學。對於

人類身體有較廣闊的普通知識實是小說家的利益，這是無可置疑的。近代文學之諸部分都反映出人類身體的威嚴及美麗，然而有意實現這種威嚴美麗的地方那一處卻不及小說中那麼明顯。建斯黎小說中讚頌『勇壯（身體上）的基督教』就是一個顯著的例。以讚美身體的強壯及耐勞，直白地尊崇丈夫氣及勇敢而論，惠特曼所描寫的未必能比我們現在的小說家較為宏壯。所以尊崇身體，所以重視體育訓練及野外遊戲，大部分是根據於科學關於這種事情的重要所給我們的教訓。『肉體的價值及重要』——伯郎吟（Browning）及露雪提（Rossetti）外尚有許多詩人所力求說明的——可以依着詩人的方法而神祕地描述出來，也可以依着較適合於散文的方法而寫實地描述出來；然在任一方法中生理學都能加以助力而固定其求人承認的請求。

心理學

心理學的進步自然已令許多小說家對於心理的程序有一個較好的了解。近世文學由心理學理論移換為小說的篇幅的例證不勝枚舉，雖然我們不久便會知道這種事情之結果對於小說

不是常常都有利益，可是牠於許多作家都已獻出了一種此外別法所斷不能有的語法及分析的準確與固定。我們不要向愛略特及渦特夫人索取例證。渦爾頓 (Edith Wharton) 的可欽羨的故事的題旨及工作二者都是主要上屬於心理方面的。由威廉詹姆士教授的心理學論文轉到亨利詹姆士後期的小說言論之時，雖然以清晰及精巧英文而論，優勝點常常在培柏爾夫人 (Clara) 的真批評家 (威廉) 而不在幻想毛特伊菲倫 (Maud Evelyn) 的創作家 (亨利) 但我們很難覺得作者的態度有什麼改變，兩種工作都是唯靈派心理學之研究。考察家 (指詹教授) 對於小說作家 (指亨利) 傳遞以一個可為小說材料的幾乎是無窮盡的目錄表，——此種材料倘若不是因為這個心理學家的專門工作是永不可以應用的。

科學對於小說之損害科學與藝術之混淆

雖然科學運動對於小說之範圍及技術方法兩方面已經產生出這種種顯明的利益，可是我們也可以指出種種很利害的弊點。最主要的就是混亂了科學與藝術間之分別。方才去世的司第

爾曼 (W. J. Stillman) 一個成績昭著的批評家及觀察家，作了兩篇文論及『藝術之衰落』及『藝術之恢復』(註一) 在那裏他極力辯論謂準確考察之精神，對於自然界之忠誠，實足以證明爲真實藝術產品之致命傷。『科學之影實是藝術之蝕……攝影是藝術之絕對的消滅……距自然界愈近，離藝術愈遠。』這些就是他對於那種現在隨處可見的自然派風氣所施行之宏壯攻擊中之特色辭句。司第爾曼相信尊崇自然科學必然至於把美麗之認識陷於淪亡地位，這種尊崇實大有阻礙於社會方面美的情感之發達。自然界應該爲僕，不應爲主。『根本的定律是：在牠的範圍內藝術是至尊，而自然界祇是牠的磚石灰坭。我們一把忠於自然和優於藝術混亂起來，我們便不顧及那條定律了。』我相信許多現代文學的審慎學者都承認司第爾曼的批評之真確。謂藝術在於模倣自然之不朽的邪說確已由一個極注意於自然界事實的世紀得了強固的擁護。

(註一)重印在新舊羅馬及別種論文中 Boston: Houghton Mifflin Co., 1898

蔑視想像

但是藝術家及社會對於事實，對於『人類的憑證』(human documents)，越覺得有趣，則其所依從之想像範圍越是狹窄。倘若祇消對於某種新範圍有一種審慎的研究便足應小說家之需要，則爲什麼不是任一個忍耐的觀察都會創出一篇名著呢？亨利詹姆士對於某青年作家謂『記錄斷不怕太多』之昭著的勸告，一般的人過於從字面求解釋，所以以爲記錄(note-taking)似乎就是全體事情的終的。佐拉的小說 *Lourdes* 未出現之前有人謂他曾說過：『我有一千七百頁紀錄』的話。『我的書完成了；我所要做的祇是把牠寫出來。』但是依這種方法所做的書通常最足以表出種種把想像壓制於純全是事實的堆積及事實的重量之下的危險，而給人家以警告。倘若人類的想像不能自由駕馭牠的材料，而改變事實形態以期適合於較高的精神上的真理的要求，那就種種事實可以證明爲較甚於無用。蜜蜂之採蜜糖到蜂房是很好的，但是倘若牠設法採得蜜糖太多，牠就不能運用牠的翼子了。

唯物主義的趨勢

由物體事實之科學的敘述所產生的還有其他種種特別弊點。在科學精神之直接勢力下所產出的小說很多都有一種唯物主義的趨勢。我們已經說過那種隱潛於佐拉著名論文的理由之下的定數哲學。柏倫納提爾及其他批評家已經指出，他的小說不住地顯然極力側重感覺(sensations)而不側重情緒，側重身而不側重心。這種對於身體方面的偏見常常會產出粗鄙性。小說在我們面前已把種種關於人類機官爲酒精，爲鴉片，爲許多種無名的衰頹及墮落所影響之詳細描寫排列出來，而其趨勢屢屢不祇是至於粗鄙，並且是至於把積極的惡劣暗示出來。關於這一點，一個對於美學理論最有見識的作家，布珊葵(Bernard Bosanquet)說得很透切：『藝術之三種反美的趨勢——科學的，道德的，及污濁的——是常常聯合一起的』(註一)

(註一)布珊葵美學史第四百四十六頁

一種機械的心理學

由身體事實之描寫轉到心理程序之分析之時，我們可以實證在近代某幾派小說中，專事考

察精神（或心的）狀態的極端衝動已經產出一種機械的心理學了。這種小說的男男女女祇不過是種種傀儡。作者祇是牽動線索，而傀儡便手舞足蹈好像是受了一種電感而類似生人的死人一樣。人們對於精神病態的嗜好已與其對於身體病狀的不自然的興趣齊驅並進。數年前羅司教授（Josiah Royce）曾作了一本對於天路歷程（Pilgrim's Progress）作者的極精準的研究，名為潘仁的病症（The Case of John Bunyan）。巴薩克甚或霍桑的小說可以叫作某某的病症的何等之多！當藝術家想假扮出那種其實是沒同情的科學不偏性的氣概之時，實際的困難便發生了。中立，冷淡，不偏是怎麼容易陷於無情或輕侮！我們也很不難指出心理觀點之過量發達中（就是作家過於從心理方面著想，）實有過於精巧的趨勢，這種趨勢已經剝奪了小說藝術到簡單處及自然處了。在梅利特茨（George Meredith）及詹姆士的小說中許多處是準確到不信的，精細到使我們慕羨不已，可是著實過於精細，變為顛倒，終於成了不銳利和無效力。小說固然是像詩一樣，通常可以拿來批評人生，但是這種批評必不可煅煉到消熔的田地。小說之不能惹起讀者的趣味和同情者何等之多見！牠把我們移入實驗室，解剖室，及書室裏，但是卻不能給我們以心

脈跳動，光耀四射的人生的影像了。

小說是有所得抑有所失

大體上我們很難計算得出而謂小說之與科學交接是有所得抑有所失。我覺得所得和所失至少是略爲平衡。我們現在和一八七〇年以後之小說界相距還是太近，不能知道牠所含蘊的一切和他的種種間接結果。可是很少小說史的學者會說科學試驗之這麼澈底地試辦是一件憾事。那種試驗是必定來的。牠在我們自己的時候確實是已經損害了許多作家的能力而束縛了他們的想像。但是牠也有些少大教訓，我們將來的小說家，倘若歡喜，可以獲得其利益。這些教訓斷無錯誤，而且牠們是直透到藝術創造的哲學的根源去的。在小說中可以追尋科學方法影響於創造想像的遺跡，比之在近代文學之其他任一種範圍裏都較爲清楚易見。而無論近日科學方法之反動勢力怎麼廣闊，無論跳返到純粹的冒險及傳奇怎麼快捷，這種種教訓都將會留存。我們又不要忘記三十年來的發達，近日的反動，和無論將來會有的新勢力是什麼，統統都不能影響於已經的世

紀中由別種勢力的衝動所產生的小說傑作。我們倘若歡喜，常常都可以回到司各德的作品去。



第五章 人物

「屠格涅甫所說的沒有可以比較他說及他自己的工作，他的著作方法的話，更爲有趣了。我所曾聽見過他說及關於這種種事情的話是值得使他有他所產生的美麗結果，值得使他有那種顯示我們以人生自身而貫徹這一切事情的深遠計劃的。一篇故事的原始，對於他，斷不是佈局事情——那是他所最後顧及的東西；而實是其中某種人物之再現。故事所藉以顯現給他的第一種形式就是一個特別人物，或多數人物的混合的形樣，他願意看見這些人物的動作，斷定這種人物必定做出某種很特別及很有趣的事情。牠們很清楚很活現地站立在他的面前，而他則想極量知道，並且表出，牠們的本質，劈頭第一件事，就是使他自己把他所已知道的弄個清楚；而因爲要達到這種目的之故，他便寫出一種每個人物的傳記，及一切牠們在故事開端以前所做過及發生過的事情。他具有牠們的「事略」(dossier)像警察對於每個重要犯人所有的一樣。有這種材料在他的手中，他便可以進行；把故事全體放在「我會牠們幹什麼？」一個問題內。他常常都使牠們做出那種完全把牠們表白出來的事情；但是，像他所說，他的方法之缺點和人家對於他的斥責是他對於「建築」上的欠缺——換言之，是結構上的欠缺。重要的工夫自然就是要具有結構和寶貴的材料。像司各德及巴薩克之二者（指結構和寶貴的材料）俱備一樣」亨利詹姆士 (Henry James) (Partial Portraits)

小說家的材料

在這一章中我們達到一種新的討論。我們上文已經研究過小說的性質，牠與別種文學及與現在之普通科學運動之關係。我們現在要說及小說家所用的種種材料了。本章和下一章，專論及小說作家的技巧的主要元素，或原料。隨着在再下數章，我們便要找出那種因為小說家個人的本性及因為那種種他與時代並有的文學俗見和傳說而對於這種材料所產生的改變。

人物佈局及處景

我們常常都說，任一種小說都包含三種有隱蓄趣味的元素，就是人物，佈局，及處景或背景。換言之，說故事的人要指出某種人物在某種情況中幹某種事情，而他又隨着他那篇特殊作品的目的或性質，而側重這幾種用以鼓舞及饜足讀者的好奇心的元素中之此種或彼種或全體三種。

單說人物

那麼，我們且取這三種元素中之第一種而說說小說作家所用以對付他們的種種人物的種種方法。他們從那裏找尋人物呢？他們怎樣安排以使種種人物能清楚地顯現於讀者呢？這種種問題我們必要先有解答，然後可以去尋究人物與佈局之關係，或人物佈局二者與包圍着二者的種種情況——爲便利起見我們大家已同意稱之爲故事的處景——之關係。

小說家的觀察

那麼，第一件，小說家由那種來源中取出他的人物呢？他或者是在實現世界中觀察牠們，或者是聽及或讀及牠們而取用別人的經歷，或者，最後一層，是把他的人物想像出來。以人物之直接觀察的範圍論，我們很知道雖然關於這一層各種小說家彼此間的分別必定很懸殊，但是無論那一個個人對於人類性格之種類或標本之經歷都必定是很有有限的。倘若我們拿在菲爾丁眼中的人類

派別的種類來比較利查特生 (Richardson) 個人所熟識的派別，則利益必會在菲爾丁那邊。同各德必會較遜於吉白凌。可是這種例證，可以表明廣識各種人類性質實對於描寫人物之最大成功完全無關重要。小說家如霍桑及柏郎提，其經歷及個人所熟識者最爲狹窄，而其觀察及描寫個人特性之方法，常常足以使足跡遍天下之人視之而色赧。商業的遊客關於許多人及許多城市之表面的結識，可以使他有無限多的機會來觀察人類性質及動作之種種特色，但是以其爲作故事的準備而論，這種結識不及一個眼見男女生死的鄉間牧師的有限的及長久的及精深的觀察之有價值，也未可料。

間接的知識

但是小說家材料中很大部分是由他與別人談話時聽得來或是在書裏讀得來的。後一種知識的來源，對於那種主要上致力於歷史故事作家自然是有特殊的價值。道爾說過，他未作白黨 (The White Company) 之前，他曾讀過關於十四世紀的書籍三百種，而愛略特在準備作

Romola 及 Daniel Deronda 時所讀之數則聞說更遠多於是。

『杜撰』及想像

可是上流的小說家很少把他由談話或書籍中所得的非原有材料直接搬移到他的篇幅上。他也不是像我們所猜度的，常常把自己的觀察所供給的材料直接搬移到他的故事裏。他越是一個真正的藝術家，則他的想像在事物或人物的記憶之再鑄中，越佔一個重要的位置。我們可以斷實小說家通常（倘若不是長長）都是想得到一種與他所實際見過或讀過有些不同的東西。他的人物描寫的根據長長都多少是在於自我知識，在於他之能置自己於幻想（或想像的）人物的情形中，而由幻想及自己在這種情景中所會做的事情，以斷定那個幻想人物的行爲。所以人物描寫之範圍的界線不是統統都限於直接觀察及非原有的知識二者之必有限制的範圍內。一個人對於人類本性種種所能之了解，也是限於他對於自己本性的知識，而不能越出於此種知識範圍之外。

作者對於他的人物的態度

作者既有這種種不同的人物在他的心中準備拿來描寫之時，他對於他的人物，持什麼態度呢？有時他似乎是舉起頭來仰視着牠們，坦白地羨慕牠們的美與德性。已經常常有人指出司各德對於他的少年的女英雄的態度是一種直白的崇拜。而許多別的浪漫派小說家，亦曾經使他們自己屈膝跪下合掌仰望他們的女英雄，而至到完全忘記了把牠們描寫。反之，法國小說中——佛羅貝爾及莫柏桑的作品中例證最多——作者看輕他的人物——不特是持一種離隔的態度，並且持一種顯明是仇恨的態度——之例也很豐富。佛羅貝爾之視其最著名的女英雄的戰鬥，正猶生物學家之研究其爲試驗故而釘在桌子上的昆蟲的神經反動一樣。

友意的解釋

但是兩種極端之間有一個較樂觀的折衷；就是在著者似乎是和他的人物站在同一水平線，

用直白的眼光看着牠們，清楚地讀出每種弱點而研究着牠們，好像用友誼的平等注視一樣之時。每個小說家都有他所愛好的人物，那就是，他用例外的同情及詳細的完備來描寫，放他自己的情感於牠們口中，而牠們的心似乎是和他自己的心一致跳動的人物。小說家常常由這種方法表現出他種種無意識的同情。柏倫納提爾許多年前在一篇昭著的論文中——名叫文學中同情的人物（註一）——曾說過莎士比亞的 Falstaff與哈門雷特就是這種作者自身之較深奧較天然的特性之無意表現的例證。用一個更熟的例來說，我們也一樣容易相信米爾敦（Milton）實不知道他是使撒但做成失樂園中的英雄。

（註一）Revue des deux Mondes, Oct. 15, 1882.

道德的同情

倘若所論及的作品是表白道德的觀見的，則道德的同情實為必要。藝術家的描寫自然應該不偏，而以大多數的事例言，他的同情能蘊蓄地表現出來而不顯露地表現出來，則實為較好。但是

應該有同情在其中。偉大小說作家不特認出好與歹之不同處，並且他之說好與歹斷不肯用一的聲調。托爾斯泰論及莫柏桑說——

「我記得有一次一個有名的畫家拿他一幅表示一種宗教儀仗的畫給我看。這幅畫畫得非常的奇巧，但是完全沒有表出藝術家對於他的畫品的關係。

「我問他說：「你以為這種儀式好不好，我們應該參與在其中不應該？」

「那個藝術家對於我的簡單處作一種謙卑的表示，說明他完全不知道那一層，並且以為他不須知道。他的事業祇是繪畫人生罷了。

「但是，無論如何，你表同情於這一切麼？」

「我不能這樣說。」

「那麼，你不悅意這種儀式麼？」

「兩樣都不是，」這個近世的，受過高級教育的畫家這樣答，帶着一種可憐我愚蠢的笑容。他表現人生，全不了解人生的意義，並且愛惡之心全不為其景色所動。言之殊憾，莫柏桑就是

『這樣的了。』

繪畫人物之諸方法：直接描寫

既有這種預備爲描寫人物而用的材料，及這種種在他的工作中指導他的有意與無意的同情及厭惡了，他又怎樣去繪畫他的人物呢？我們論及戲劇作家的工夫之時，常常都把人物描寫之直接方法及間接方法分別清楚。這種分別對於小說也有好處。小說家必要常時視「表白」各人物的個人形象爲滿足，而不加以「註釋」——除外是關於必要的身體描寫，種種人物的個人的形態。他祇是把人物的種種動作敘述出來，把牠們的言語記載出來，或者用一種講故事者的慣技，把牠們思想中所潛伏着的東西告訴我們。

著者的註釋

但是這種直接的繪畫，實不及那種帶有想論及和迫出故事中某種情況之人物描寫法之常

見。有時著者自身——在薩格利及愛略特的小說中很多見——提出其當時的情形而解釋他的。人物的行爲，或以道德繫之。常常有許多人物具有略如古希臘跳舞隊的職能，而向讀者解說明白其舉動之關係之道德的結果。這個人物許多時就是柏倫納提爾之所謂『同情的人物』；那就是，與著者自己的根本性格最相符合的人物。但是這個解釋的人物，未必一定就是故事中的主要人物。牠多數是小人物中的一個，而隨時用間接的註釋把所有發生着的事情的主要性質顯示給讀者的。

間接的繪畫

小說中也有一種與在戲劇作家中之所謂人物的間接繪畫相類的東西。一個法國有名的婦人說：『我不復是美麗了，當我們過街道之時，清道夫不復回顧了！』在戲臺上有一種不是由於描寫其中的英雄而得，而是由於描寫英雄在別個人物身上所發生的影響而得的功效；故事中也有一種功效。虛華的賽會收尾專事描寫 Rebecca Sharp 的社會及道德上的位置那幾章中，有些最精

到之處，但是薩格利不是用直接方法來從事這種描寫。他祇是指出她怎樣被 *Pimpernickel* 小城的居民看得罷了。在盧華的賽會所變成的戲劇中，那種大約在故事書中會不覺得薩格利的精緻曲折之處的看官，許多都會把這種景色深印在意識之中。小說之特殊作品愈精細，其描寫心理愈深刻，則這種人物描寫的間接方法的可能性愈擴大。霍桑在七翼屋中對於司法官 Pyncheon 之最有力的描寫，不是在於他直接描寫那個司法官之處——雖然這處非常活現；而實是在於那幾段表明 *Pyncheon* 的人格在 *Phoebe* 的光明的本性上所發生的影響之處。

所繪畫出的諸人物

上述的說明表出一種我們必要弄清楚的分別；就是，所繪畫出的諸人物間的異點。我們且想想故事中的人物，無論是直接或間接描寫出來的，無論是否帶有註釋的，當牠們現在站在我們面前。我們且當自己看着牠們，看得好像觀察戲臺上的劇員那麼閑靜及完全。這種種小說為我們而繪畫出來的人物，有什麼最顯明的分別在其間呢？

簡單與複雜

簡單人物及複雜人物間的分別，就是一種最顯明的分別。在七翼屋中 Phoebe 是一個極簡單的人物，她的本性這麼貞潔無瑕，似乎只消一瞥便可以了解她。她是屬於哥德的 Gretchen 派，那種他喜歡在他的戲劇中拿來和世界有才學的婦女們作劇烈的比較的女子。司各德的打鬪的人物，也是極簡單人物的例子。我們祇消一望便能明白牠們，而雖然我們漸漸熟識牠們之時對於牠們會有愛惡，牠們實永不會擾亂或迷混我們讀者，牠們的組織祇是由一種單獨纖維做成。

主要的品性

但是小說中的複雜人物，較為常見得多。牠們每每會有一種顯著過其他一切的品性——如自私之為 Becky Sharp 的主要動機。及對於其丈夫的愛情之為菲爾丁的 Amelia 的主要動機。有時我們很難證實，在這種複雜的人物中，什麼是牠們性質中最強烈的元素，雲石的牧神中

Mirian 的性格，尤其是當牠與 Hilda 的性格比較之時，有許多眩耀之處，就是由於這個人物所組成的極複雜的特性所致。Daniel Deronda 中的 Cwendolen 也是一樣，可比較 Adam Bede 中的 Dinah Morris 而見之。

靜止的及演進的人物

第二種在近世小說中漸漸重要起來的分別，就是靜止人物與演進人物間之分別。有些人物——這些人物對於讀者是有趣而能投合其性好的——一路都是「常較」(constant quality)——直至收尾，像戲劇中的荷麗莎 (Horatia) 一樣。動作的變遷對於牠們全無影響。我們知道無論什麼發生，牠們到底都是和開始那時一樣，依舊是和諧的，均等的人物，世情及磨煉的波浪對於牠們的性格終於是煙消雲散，無所影響。在冒險小說中，尤其是屬於粗野派的冒險小說，描寫人物的演進的企圖實屬很少。兵卒，僧正，騎士，在棋局中到底都是和開始那時一樣。牠們只是棋盤中的木塊，不是隨着故事的前進而變換牠們的性質的。近日小說中的小人物普通上其在末後幾章所表現

的，都是恰恰和牠們在開端那時一樣。牠們像河邊的樹，我們可以用牠們來計算河水自身的速度。但是故事中主要的人物，正好比河流的自身——這不故張其詞的話——不住地變換着牠的路徑，加速着或減慢着牠的潮流，而沒有一瞬刻與別刻完全相同的。小說家的人物中，這種性格的演進，是一種最精細而最有能力以影響於讀者的同情及興趣的。我們且說及這種演進所賴以成全的幾種方法罷。

爭鬪有意的及無意的

在小說中，如在人生中，長進通常是爭鬪的結果。但是爭鬪可以是有意的，也可以是無意的，其結果可以是得勝，又可以是失敗。司各德的人物，完全是在無意中排演人類的戲劇的，這種完全無意之處有些很好之點。自省的工夫很少，全沒有動機之病理的分析。他的最好的人物中，大多數是經過真實的荷麗莎訓練的。牠們動作得好像牠們所能做的祇是牠們所做的那些事情一般，而牠們全不顧及這些行爲和其結果。狄更斯，建斯黎及梅利特茨的最惹人注意的人物中許多也是這

樣的。

爭鬪結果之得勝或失敗

反之，愛略特的小說則很多有意道德爭鬪的例子。她描寫得最完全的男女是不住地分析着牠們的動機或爭扎着直向某種目的前進。以 Adam Bede 及 Daniel Deronda 而論，其種種有意向着道德的努力是成功的。這些人物達到了牠們爲自己立定的目的。對於 Henry Esmond 及 The Newcomes 中的 Lord Kew 也可以這樣說。薩格利的人物中很少是以自省，以關於道德的有意詰問，來自苦的。可是 Esmond 及 Lord Kew 的爭鬪則實在是那樣（以自省及道德問題來自苦，）而足以代表人類的本性。

墮落

但是近世小說中有些最著名的人物描寫，不是表示道德的成功，而是表示道德的失敗的。望

着一個人物墮落，無論牠和情景的禍患或附着於本性的弱點戰鬥得怎樣利害，實是把實際人生的悲劇傳給小說。Middlemarch 中的 Lydgate 就是這種墮落的很熟的例子；托爾斯泰小說中的 Anna Karenina 及哈地小說中的 Jess of the D'Urbervilles 也是這樣。薩格利及愛略特兩個都會把漸漸墮落着沒有真能力以提高自己出乎事情潮流之上的人物的精到的例子賜給我們。Romola 中的 Tito Melema 及 Henry Esmond 中的 Lord Mohun，像何威爾士近世例證 (Modern Instance) 中的 Bartley Hubbard，不住地由不好驅迫到更不好，而牠們向下前進的情形是由一種準備，一種真理，及一種道德的觀察表示出來，這幾種東西，實給讀者一種深刻的印象。

在特別勢力下的演進

但是小說中描寫的人物，常常不是在衝突的壓迫下演進，而是在這些如 John Halifax, Gentlemen 中的順利，或 Silas Lapham 及 Silas Marner 中的災禍等勢力之下演進的。或者

我們望着人物隨年紀之漸老而改變其性格，如 Colonel Newcome，或望着屈服於一個較強有力的人格之勢力下，如在 Richard Feverel 中的情形。我們看見牠在宗教衝動的勢力下動作，如 Dinah Morris 及 David Grievé。如在巴脫爾的幻像 (Imaginary Portraits) 及福祿特爾的 Candide 等書中，我們要研究某種藝術或哲學理論對於她的影響。我們用這種種方法，可以觀察出小說的著者已經力求「執着鏡子向自然」，令他的作品反映出實際人生的長進或退卻情形中的道德經驗的某種實況。

特別的品性

無論所杜撰的性格對於作者怎樣似乎真實，他都必定要靠些藝術上的計劃，以使讀者對於他的人物的種種特性覺得是真實。司各德每當初次介紹一個人物入故事中之時，慣用一兩頁篇幅來作個人的描寫，既經過了這種個人形容及服式之引端的描寫。司各德以後便似乎不再顧及這宗事了。他以爲這個人物祇須經過一次描寫便可了事，並且以爲讀者要從那種表現的辭語裏

把那個人物實現於視覺中。但是普通上，這種刻畫人物的詳情，無論是屬於外形或屬於內性，大多數是逐漸表現給讀者的。有時小說中的特性極類似戲臺上的『打諢』那就是，一種顯然是用來統一那個人物的特性之談話或動作的巧計。我們在 *Romola* 中漸漸熟識 *Tessa* 的『孩子面貌。』*Middlemarch* 的 *Brooke* 常常都是說着『我一次走過入去那裏很多了』的。*David Copperfield* 中 *Barkis* 常常都是『願意』這種言語或面貌或服色或舉止的重複，述說的癖性，自然可以用來幫助側重人物的個性，但是倘若依靠牠們太甚，則無論是在書中或是在戲臺上，都會變了爲言過其實的繪寫了。

職業上的品性

說及幻想小說大家所用以描寫種種職業上的品性之精細及到家處，是極有趣的事情。比方在 *Canterbury Tales* 的導序中我們對於兵士的簡單，馬背上水手的醜態，狀若甚忙而實非甚忙的律師，祇略略研究過聖經的醫生，專談賺錢方法的商人，必定讚歎不已。

階級上的品性

觀察階級上的品性，也是很有趣的。在一本英國或歐洲的小說中，常常都顯出有些可以認識的階級上的分別，這種分別顯明是與各種人物有極切的關係。『中等階級的內部情形』在法國或德國小說中有一種特殊的涵義；但是描寫在美國中同類的內部情形，則「中等階級」這個字實在不夠。美國社會分級之通行的根據，無論牠是常常惹起文學藝術家的職業上的興趣，還是惹起其忿恨，實不是像去描寫那種種爲千百年來的社會情形所定而不可移易的上等，中等，或下等階級那麼容易。

某種角色的代表

說及小說中的個人之每每具有種種由於牠在做事內所做的特別角色而致的特性，也是很有趣的事。初出現的女子，寡婦，『三十歲的婦人』，『被人誤會的婦人』，在某種故事有一種特

別的職務，這種職務對於這些爲着做那種特別角色而出現的個人的行動，總有多少特別的影響。對於那種代表道德的失敗或成功的人物也是一樣。酒徒，賭徒，守財虜，慈善家，都有些很易認得的派別上的品性，而這種種特色，當研究具有這種品性的人物之性格，描寫之時，是不可忽略的。對於那種在故事佈局中配置定做某種指定的角色的人物，也是一樣。惡徒，情人，奸漢，女英雄，統統都是暗示出人物描寫中種種指定的路線的角色，而想在小說中結構一個特別人物，而不顧及那個人物所指定去做的角色的通俗的必須條件，是不可能的。

民族的及地方的品性

更有，除了我們方才所討論過那種種分別的界線之外，還有種種民族的特別品性。意大利人，法蘭西人，英吉利人，當介紹入小說之時，必要多少表出意人或英人之特別（合式）的行爲。民族的特色，地方的品性，在描寫中也佔一個重要的位置。當介紹一個美國人入故事之時，很少小說家會滿意於把這個「正式美國人」表現得好像在巴黎或倫敦戲臺上所表現的一樣。具有一

種人物描寫的準確之良好辨識力的小說家，一定想表出那種種使（美國）南方人異於（美國）北方人，使荷西人異於加里福尼亞人或德人的種種特色。縱使同在一處地方範圍內——如新英倫小說史之豐富例證所指出的——也有無限多的不同派別（或種類）。

個人與派別

所以我們應該把個人與派別密切地分別清楚。這兩個字，實在有什麼意思呢？藝術家所志在刻畫的是那一樣呢？在實際生活中，我們說：如約翰遜（Samuel Johnson）或林肯的人們具有個性——那就是，他們有某種確實地及絕對地異乎世界上所有其他人類的確定的個人的特色。在小說中如 Becky Sharp 及 Colonel Newcome 的人物恰恰就是有這種相同的個人的特性，而與別種故事的別種人物不能一刻相混的。所謂派別和這種種個人的例子比較起來，有什麼意義呢？各種辭書提出兩條界說。這兩條界說對於研究小說的都很有用。依據第一條來說，派別是一個族類中的一種理想的代表，包含本族類的種種主要特色。做辭書的人當描寫「派別」為翱翔

於藝術家前的理想之時，心中所具有的意義，就是這種。但是據第二種界說，則派別也是一個族類中包含本族類的種種主要特色的一種例子。所以在小說中當我們說及派別之時，我們有時是指一個人物被描寫當作多少是完全地包含着某種在藝術家心中的理想，而我們之所謂正派（或正式）的人物，又常常祇是指一個顯著族類中一種良好的例子。

自然界歷史中的派別

我們可以在自然界歷史中找一種利便的說明。我記得曾聽過一個自然學家，說鴉是一種正派的飛鳥——那就是，比之啄木鳥，鷹，鶴等，鴉是代表鳥類通常的形式。自然學者誠然說及「屬」的派別，「科」的派別，和「標本」的派別，他的意思是指牠所代表的較大族類的特色之分區。小說中個人與派別的分別，或者用「屬」「科」及「標本」這些名辭可以說得較為明白。我們且以「鴉」歸入屬；以「美國鴉」歸入科；而以所觀察的特別的鴉歸入標本，——如撒頓湯姆生所很喜歡說的「銀斑。」這種分別是極簡單的。當我們說狐犬（獵犬之一種）是靈巧的之時，我們

的意思是說那種派別是靈巧的。當我說我的狐犬是靈巧的之時，我的意思是指那一條特別的狐犬。

這種分別之應用於小說

我們且看看這一切對於小說中人物描寫的問題有什麼關係。我們假設小說家想介紹林肯的樣子入他的故事中。那就他必定要把林肯再現出來，當他是屬於人「類」美國人「屬」西方人「科」，但是這種種普通的及派別的品性，必定再要由於描寫那種種使林肯的特別標本，異乎別種西方美國人的性質，以表出一種更遠的分別。

派別與個人的混亂

但是在小說中這兩種東西的混亂是最常見的。怎樣會混亂呢？第一，是由於想純粹用派別的品性來描寫個人，倘若我說今天早上有一個流氓來到我的後門求我給早餐，俾他吃，而又說他是

穿着爛鞋，舊衣服，帶一種累墮的神態，面色好像酒徒一樣，則我完全沒有說出他的印證。倘若我在這種描寫上說加一句，謂有個警察跟着他的蹤跡，則這種描寫除了我心中那個流氓外，還可以適合於五十個其他的流氓。想說出這個特別的個人的印證，我顯然是必定要能夠描寫些使他異於其同輩之個人的或服色的怪癖處，或至少亦要描寫出這種在任一個別的流氓都很難看見之諸性質及詳情的聯合。

道德的抽象

其次，在人物描寫中派別和個人之所以常常混亂，是因為作者用某種道德的抽象來替代個人的原故。在舊日的道德劇及異蹟劇中，好名譽，善人，酒囊湯姆，剪絡克特貝，這種人物不過是隨著作者的喜歡，而被讚美或被斥責的某種道德性的符號罷了。雖以利沙伯時代富於個人描寫的戲劇，亦不住地把種種純粹是道德性的「擬人」(Personification)之人物表現給我們，而潘仁之描寫人物的能力雖到家，亦不能阻止讀者使他們不視世智與心驚為道德的影像，而不是人們。

言過其實的刻劃

第三，派別和個人之所以常常混亂，是因為藝術家所說的是言過其實的刻劃，而不是寫照。我們知道，倘若繪畫得過乎其實，則某種形態必至於鋪張過甚，而使其個人與實在相去殊遠。倘若我們相信故張其詞者的說話，則 Tweed 及 Croker 不是真實的人物了。牠們不過是包含着某種抽象的及最可懲戒的道德性的軀體罷。在有些很偉大的小說中，我們很容易指出作者很容易可以變其描寫為過張之詞的致命之處的種種例子。Sir Pitt Crawley 的吝嗇性惹動薩格利的幻想之甚，竟至於使他不能抗拒誇大其詞的試誘，而陷這個人物於刻畫太甚，失其真性的地位。Becky Sharp 的寫照比之 Sir Pitt Crawley 則表出作者不住的抑制及一種均衡之隱固的辨識力。狄更斯的人物——我們常呼之為『狄更斯式的』人物——統統都是太慣於張大的浮詞，而非寫照。某種品性因為想一致或滑稽的原故而被過於張大，使我們不能看見真人物，而祇見那種表現牠於看官的『打諢』巧計，笑話。小孩子自然喜歡這種東西，但要許多較長大的人們，當

他們再來讀狄更斯之時，寫很懷疑這一切假偽的描寫的竟怎樣會給他們以愉樂。

混亂之種種原因：欠缺清楚的眼光

但是探究這種混亂之種種原因實是更爲有趣。藝術家爲什麼准自己去以個人的品性替代派別的品性，而至到失卻其以實際性授給他的小說人物之能力呢？不消說，作者有許多時確是不能把他所想表現的看得清楚。他由於純粹的猶豫或輕忽而陷入抽具的，派別的描寫，要不然，則是由於過於愛好他所悅意稱爲『理想』的東西，那就是，過於愛好抽具東西，而非具體東西。大部分浪漫派藝術的軟弱處，就是由於這後一種的偏愛所致。司各德之描寫婦人性格所以不及其描寫鄉間女子之精到者，就是這個原故。

時髦的派別之盛行

其次，一種時髦的藝術派別，往往在藝術家的創作性中佔了太大的勢力。『基白遜式的女

子』(Gibson girl)——聞說她原本是由於基白遜初爲藝術家時的某種模型的勢力所致——不特對於基白遜自己的婦人畫繼續佔有重要勢力，並且對於美國畫家的全派，也是等於一種圍困的魔力——雖然是一種炫耀美麗的圍困魔力。同樣，舊日也有一種帶惠司(Richard Harding Davis)式的女英雄在大學故事中，常作有定期的出現。老實說，大學小說確是一種表出某個時髦派別的盛行，而隨着便忽略了個人寫照的好例子。在十二年來一切的大學小說中，清清楚楚描寫出來的個人何等之少！描寫一個特殊學生所列入的統類及說出『打足球者』『郊外遊戲』『臨時苦學』的普通特色，比之描寫屬於這個統類的特殊人物，容易得多。換言之，就人物描寫範圍而論，大多數的大學小說作家，都是以描寫格式而不是格式中的人爲滿意的。

表現中的失敗

第三，雖然小說家可以極端清楚地看見個人——或者是實際顯現於他前或者是顯現於想像的眼光中——他也未就能夠表現他所見的。他是描寫派別之普通特色，而不是描寫個人的特

殊特色，因為他的辭語不夠精緻及準確以供這種描寫之用。在這裏，大學小說又可以獻出一種有用的說明。我們不要以為那種故事的作者對於他們的同輩之所以看得不夠清楚，他們對於種種想像的派別之所以知得不夠清晰，祇是因為他們所說及的是少年的男女的原故。大體上，其缺點實在是由於欠缺易於使用及準確的表現詞語的練習。

所創作出的個別人物之少

可是因為上文所略述的三種原因中，此種或彼種的原故，十年來小說中所創作出的個別（或特別）人物何等之少呵！有些派別是重重複複，述過又述的，但是那種給我們以實際之印象的小說人物，為數實少。我們應該記得所謂派別，分析起來，到底不過是一種或是在讀者的心中或是在藝術家的心中的主觀抽象罷了。偉大的小說家普通上的確是祇視創作人物為自足，而不顧及到派別去。倘若所描寫的人物能夠活現地顯出一種真實性，則這個人物的個人特色，將會固定地表現其輪廓；而倘若他給讀者以一個道德的一致性的印象，則他之會確實包含派別在其中，可

不必思疑。因為有藝術價值的派別是隱含在個人中的。

人物比較

我們未結束關於描寫人物的討論之前，應該說出在描寫人物中有幾種最大的成功，是由於一種人物之有效力的比較所致。同一家族中各人間的種種分別——如 Adam 與 Seth Bede, Rachel 與 Beatrix Esmond, George 與 Henry Warrington——已經被利用到有完滿的效果。對於那種在戲劇史及文學史中例證極多的一對朋友或三個朋友，也是一樣。Hamlet 與 Horatis, Athos, Porthos 與 Aramis, Mulvaney, Ortheris 與 Tearoyd 在輪廓的活現上及明顯上之所以有極大的成功，是由於他們與那種種我們慣見的朋友們有劇烈的比較所致。

人物類別

在一個更廣闊範圍上的人物類別 (character-grouping) 是由於描寫那種種置不同結構的個人於清楚的關係界線中之複雜的社會的，經濟的，及政治的種種關係所致。主人與僕人，情人與心交，債主與債客，農田上或村落中的種種住客，一種職業的種種代表，某種經濟或政治經營的種種冒險者，都是用那種種使人物的種種類別，有顯出的機會的羈縛來扣着在一起的。老實說，在各種故事中，如在各種戲劇中，通常都有些統括的綱領——如一種戀愛事情，一種罪惡，一個行程，一種商業計劃——直接把故事中所有的人物繫着在某種相互間的關係裏。這些人物對於某種事實的態度，就是直接分別牠們的等級的東西，彷彿是一種不可抵抗的物理的或道德的引力。牠們之投身入主要類別中或附帶類別中是依着牠們在故事的主要佈局中或附帶體局中所佔的部分而別的。牠們之特別命運依着牠們是與那種主管故事中一切人物的普通命運相調和或是與之相反對而顯現出來；牠們隨着作者的判斷及洞見之所指而進前或退後，調和，降服，或得勝。但是在一切固結故事中，種種人物的複雜及精細關係中，實有一種機會可供人物描寫之種種最細察，最有精神，最優美的方法之用。正如哥德所言，倘若一個人物（真人物不是小說中人物）是在

世界的川流中形成的，則小說中的種種人物亦必隨着故事的川流之漸到其窮盡處，而把牠們自己漸漸做成，而入到較定形的輪廓中。

人物與動作之和諧

所以想知道一本小說中的人物，而不研究那種種包含那些人物於其中的動作，是不可能的。人物與動作兩種元素，是應該和諧地處理的。小說中固然常有『羈於佈局』的人物之例，那就是，因為在故事所佔的角色的原故而做出某種牠們實際上不會做的事情的人物。作者所以使一個思想高尚的女子在門邊竊聽之故，祇是因為她必要知道其父親及其情人的談話。一個忠誠的人所以要犯一種罪過，是因為一種罪過對於著者所想紡織成的特別織物很為重要。但是這種破壞人物中的真實的事情，常常都會為讀者所易於覺得的不可信的辯別力所處罰。我們在小說中，如在人生中所自然會要求的，就是其人物應當對自己真實，應該在所指定的情況中表示前後一致的行爲。

道德的一致性

更有一層，我們在那種種以牠們的個性感動我們的人物中，自然會要求那種各人物賴之以表明牠以前所遭遇的情事之道德的一致性（moral unity）。我們各人都知道自己的過去，也知道將來的種種可能，並且雖然不把這種意識（即所知道的）來實現，亦總會應用到牠現在的每種動作中。我們對於小說中所描寫給我們的男男女女所相望的也是一樣，我們所要求於牠們的就是牠們應該顯出這種持續性，這種一生不斷的組織。我們走入一個火車站——比方是 Buffalo 站——看見一座東邊路線的火車站，在軌道上，光耀奪目，並且預備開行，我們便會感到一種真實及有力的印象。但是倘若我們在車站中望着這座同一的火車，走廊，背頂及窗滿帶霜雪，由西方來着，已經遲了一點鐘，顯然是過了大風大雪，則我們之有力的覺感必更爲深刻。我們心中會想出牠飛跨着與時間爭鬪所經過的冬天景象。我們知道牠未到亞白尼或紐約之前，倘若機器及機器師可以做得得到，必定要趕回那失去了一點鐘時間。這座火車的過去及將來在我們意識上的印象

中聯合起來，而給出一種個性能力的激盪的感覺。同樣，我們之觀察傑作小說中的男男女女，不是限於牠們表現在我們眼前那一刻時間的；我們暗中總多少知道那種人物的過去及將來及牠們一生所有的道德的隱潛力。



第六章 佈局

「他（小說作家）要揀選一種動機，或者是性格的動機，或者是情性的動機；細心地結構他的佈局，以使每件事情都是此種動機的說明，所引用的一切對於牠（動機）都會發生一種適合或相反的密切關係；要免掉附帶的佈局——除非這種附帶佈局對於主要的密策是一種轉變或補足，像有時在沙士比亞中的一樣；……他又不可使自己在敘述中或使任一個人物在對話的進程中，發出一句不關故事事業的說話……並且從事情整體的根本上說，他要記着以其準確程度而論，他的小說不是人生的抄襲；而是一種人生片面的簡錄，成功或失敗全視其重要的簡單性而定」史梯反孫一種謙卑的勸告。

佈局之意義

在本書第三章討論小說與戲劇的關係之時，我已有說過些關於佈局及牠對於戲劇或小說中的題旨和人物關係的話。照依辭義所含，這個字是組成一起的意思。或者還要簡單的，我們所謂

佈局是指諸人物之遭遇———故事中種種人物所代表的勢力，所藉以從外表動作而互相調和或互相衝突的種種路線。

佈局的種種來源

當定奪一種故事的動作的性質及詳情之時，小說是顯然可以依靠他在人物結構中所用的同一的知識來源。佈局可以由作者自己的觀察，由他本於所聽所讀的記憶，或由純粹杜撰力的稟賦得來。我們很難說這種種方法中那一種是特別較好。許多小說家如霍桑，都會歎息地承認：『我對於真實界所見的極少，所以我所賴以製成我的故事的祇是「稀薄的空氣」——（稀少之意）此外並沒有了。』反之，像狄更斯，薩格利或吉白凌那種作家的經驗則把最合於作無數佈局之用的原料的種種事情填塞了他們的記憶。自然有時我們把這種事料再加整理，使有充分成形性而令想像可以自由應用，是很難的事情。由邊壤的稗史及傳說一半忘記了的記憶遺傳下來的種種故事，由舊書中或歷史及民歌的片段中朦朧記得的傳記，常常比之實際經驗所賜的任何暗示，為較

能激起建設的想像。利司脫 (Liszt) 利用民謠及通俗曲調的暗示及片段而作他的狂歌，哈地也
像他一樣，在他的惠塞斯故事中覺得利用衰落家庭的歷史，陳舊的冒險故事，古時在火爐邊細聲
談說的奇事，是很容易的事情。『真理實在更奇怪過杜撰的小說，』而真理常常要用杜撰的想像
再整理過，才可以適合於小說家之用。

常常是天性問題

但是這種佈局問題，對於那種賦有懂得動作中的人物的本性，而生來是長於說故事的人實
沒有什麼困難之處。對於這種虛構，是其賦性中最容易最眩耀最奪魂之天然的紡織蜘蛛（指善
於佈局的人）——對於一個史梯反孫，一個司各德，一個仲馬 (Dumas) ——構成一篇故事的
佈局不過是瑣屑的事罷。以司各德自己的說話言之，『從那條最容易的路徑行過本國，』祇是隨着
他的狂想或他的天性走去；而我們實要承認這些疎忽頑固的說故事者所作出的小說之能使研
究佈局結構技術的學生滿意，實像那種最注意於創造人物而視動作元素為次要的作家的較精

細的計劃及佈置一樣。

最簡單的佈局

最簡單的佈局可以祇說及一個單獨人物的演進及牠在行爲中各個時期內的發展及種種經驗。比方霍桑之可慕羨的故事 *Wakefield* 就是說及一個高尚人物——那個人有一天以爲那天晚上不回家是一件好的計劃；於是便在別一條街中找地方居住而離家二十年之久——的性格的心理分析。霍桑把那種使這個奇特人物動作與他的驚奇行爲中之奇怪的而又非常常見及一致的動機實現給我們；而雖然故事所包括的不過是一個單獨人物，但我們卻很難找出另一篇一樣長而能使讀者更有趣味的短篇故事。

兩個人物的佈局

但是普通上故事的佈局，最少都含有兩個人物。牠們包含着不同的能力，包含着那個陷牠們

於衝突中的事情界之不同的應付及奮鬥方法。比方在 *Silas Marner* 中的人類問題，是孩子的愛對於隱士的清靜及慘苦性質之影響。這篇故事的作用是想聯合這兩種能力而說出牠們相互間種種反動的性質。霍桑的 *Rappaccini's Daughter* 的佈局含有科學好奇心與父屬愛情間的爭鬪。這兩種能力隱含於科學家及其女兩個人物中，而其佈局則顯明是在著者所揀來描寫的奇特情形之下，爲人類性格之種種自然定律，『人心的真理』所造成。我們若想揀選另一篇不同派別的短篇小說來說，則有吉白凌的他的私有尊榮。在這篇小說中一個英國少年的軍佐，因一時的忿激而毆打一個兵士。這件事會使這個軍佐被革職，不能再作女王給他的事務，那個軍佐怎樣做呢？他不能給那個兵士以金錢，——那個兵士湊巧是一個剛勇的。Ortheris —— 他也不能祕密地向他請罪。他也不敢放下事情不管。至於 Ortheris 亦有其尊榮及名譽之法權；他也是『女王的一個僕人』；但是這種羞辱怎樣和解呢？脫出這種混亂無望的方法到底是一個簡單得很美麗的方法。軍佐請 Ortheris 去和他打獵，當僻靜無人之時乃請他『除下他的外衣。』Ortheris 說『謹從尊意！』兩人便相角至到 Ortheris 承認自己打敗爲止。於是軍佐便爲先時的毆打請罪，

而軍官及兵士兩人便同回營幕，彼此視為至交。那個角鬪就是 *Oulias* 軍佐道德上的得救。所以他的私有尊榮的佈局就是敘述兩種爭榮——軍官的尊榮及兵士的尊榮——的爭鬪，而由吉白凌能力所致的解決實使我們承認英人之愛慕公道，愛慕那種不因階級之殊而有所或異之根本的人類平等。

三個人物

但是當其中最少有三個人物的時候，把佈局的線索投入迅速的綜錯中，是比較上容易得多的事情。當中兩個人物對於第三個的態度，可以立刻利用來建立及引伸動作的線索。在槎叟 (*Chaucer*) 的騎俠的故事中，因在堡壘中的兩個少年初次瞥見 *Emily*，這個時候就是後文佈局的線索的第一個纏結。在威爾建司女士的新英倫尼姑中有一個這種佈局之極精巧的例子。那篇故事開端便描寫 *Lousia Ellis*，一個『老處女』夏天午後坐在她休靜的房中，和她定了婚約的情人 *Joe Daggett* 正來相訪，她很不自在地接待着他，他們的婚約已經過了有十五年了，這

十五年中 Joe 離別家國而謀生於澳洲，他們一向都是以誠實相待，可是現在離結婚的日期不過一個禮拜，困擾和煩惱似乎替代了休靜及和諧而走入她的幽閑生活中。她不敢告訴她的情人到底她怎樣害怕和他結婚。他也漸漸知道他們的相愛是一件過去的事情；他對於 Lily Dyer

——一個較少年的女子——覺得發生了一種愛情；但是他之盡忠於他舊日之許諾，正像 Louisa 本身一樣。這一個結，威爾建司女士這樣斬割呢？她使 Louisa 於月夜之下，閒步路上，而無意中聽了 Joe 與 Lily 的談話，在這個談話中她知道他們相愛，又相信 Joe 若與 Louisa 拆約，實屬殘忍而大錯。現在 Louisa 便很容易，很自然去救濟 Joe，去使他與 Lily Dyer 結婚，而喜歡地，禱告地，去計數她自己的日子，『像一個出了庵的尼姑一樣』了。

『三葉金花菜』的關係

我們可以加說一句，這兩個男子一個婦女或兩個婦女一個男子所玩的三角式遊戲的主要元素（威爾建司女士在這裏所處置的，就是其最清白最純粹的形樣中之一）為著純粹技術上

的種種原故，實給小說家以一個眩耀的問題。這種三面式的關係，顯然包含有強烈的熱性——恐慌，嫉妬，危險，驚訝，悔恨諸元素——之動作；而這一切都由題旨自身供給小說家，以應他之使用。

佈局之綜錯

在說及戲劇那一章中已指出，佈局之綜錯伴着新事情或新人物之介紹，或伴着在故事開端時已弄清楚的種種關係中所漸漸產生出來的新動機的介紹，同時並起。在霍桑的七翼屋中，商店之開市便是綜錯之起始。在赤字中則爲 Roger Chillingworth 之進來。佈局之綜錯，可以擴張到多麼遠而不致混亂，或煩擾讀者，是一個很有趣味的問題。拉丁族的小說家比較條頓族的小說家，普通上對於一致的天性較大，其工作之結構形樣較簡單。以所介紹之人物數目，附帶佈局之種類，及故事的主要動作所須的時間的長短而論，狄更司或薩格利的小說，大抵已達到複雜之極限了。人說我們的相交友 (Our Mutual Friend) 中，共有七十五個人物，虛華的賽會中則有六十。Middle March 中有二十二個人物，是詳細描寫的（註一）晚近美國小說受大陸例子的影響顯

然較英國例子爲甚，而其結果便有一種結構上較顯明的簡單，

(註一)約翰遜(C. F. Johnson)文學批評元素頁八十九 New York: Harpers

事故及景況

研究佈局之綜錯之時，分別清楚那種種表示諸人物的真本性的事情與那種種決定人物性格的景況，常常是一件有利益的事。事實上之分別，比之名辭上之差異，是應該較爲詳細顧及的，可是我們把那種使讀者對於故事中人物的性質及動機，有一個較明瞭的洞悉的事情視爲『事故』也很公平了。七翼屋中早餐檯邊的景色的目的完全是表現 *Chloe* 一個人物，而全章所說，亦是專想表示其衰頹的精緻性質的種種較微細及較美的品性。早餐景色之所以應有，純全是因這一個目的。*Henry Esmond* 中 *Harry* 在丘阜與 *Lord Mohun* 駕馬出遊的事故，是用來較完全地表明人物性格及 *Harry* 與 *Rachel Esmond* 間漸漸長進的關係。這件事事故沒有決定什麼。牠祇把進行着的東西，我們必要認識的東西，佈告給我們知道。反之，由同一的小說中取別一

個例證來講，Harry 見 Beatrix 落樓梯時的景色，及 Harry 在那個詐偽者的面前折斷他的劍的景色，或在七翼屋中司法官 Pyncheon 想入客廳而被拒的景色——這種種就是實際上決定及表示人物性格的景況。Feshon 在作者把那種景色描寫過之後是一個不同的人；無司法官 Pyncheon 則自己反被人家審判了。

極巔

或者在第三章中，關於說明小說中的極巔與劇戲中的極巔間之相同點的話，已說得很夠了。在這兩種並行的文學中，都同有某種景色，以表出在各人物的關係中之最大的緊張（greatest tension），及最顯明之停頓（keenest suspense）。Stephen Guest 及 Maggie Tuiliver 之私奔，當 Grandcourt 在水中極力掙扎時 Gwendolen 的猶豫，可以說明愛略特對於極巔處的处理。在這種段節中的種種個人勢力，在這一個時候是平衡的。此後則各種東西皆向故事的收結或結局而漸次廓清。以那一類做成『上升』及『下降』動作的事，及景況的技術的佈置而言，

小說與劇戲之差別，是很少的。

收結

但是以其技術上之對付收結而言，則實有一種顯著的區別。戲劇必要把在最爭鬪時結合一起的種種勢力，在戲臺上表現出來。這樣，戲劇家便要把小說家所寧願祇是暗示出來的種種事情的實際表白，陷入勉強地位。固然某派的小說家很喜歡主張因為人生很少獻出任何劇烈的結局，所以小說也不如廢除結局較好。在這一類小說中，沒有特別的事情發現。在完場之處，我們不見有『上帝祝福你們，我的孩子！』（喜劇團圓語——譯者）也不見有災難或羞辱的悲慘支配。種種人物一路前進，完全好像沒有事情發現一樣，而讀者所得以酬報其痛苦者，祇是對於人格之新洞悉，對於自然界或種種社會勢力的新描寫。

人物小說

這一切自然歸到人物與所根據的題旨之關係。在人物的小說中（別於事情的小說而言）著者主要上所顧及的，祇是某中情緒問題或意志問題之解決。當他已經把這種種做到滿意之時，他的事業便即完結，他對於故事中各人物之最後的排置是比較上不關心的。我們很知道霍桑之加上現存的最後一章於雲石的牧神中，是因為應書局之請求，這個事實可以表出專心致意於道德問題的傳奇家與祇想知道『此後』有什麼事情發現的讀者之觀點間之不可和解的差異。

佈局小說

反言之，在佈局小說 (plot-novel) 中，假使驚訝及喜樂之種種繼續的衝激是排列得巧妙，則人物之內在的實況，常常可以置之不理，或加以改變。比方偵探故事，主要上祇是顧及奇妙及停頓的元素。可是奇妙，一方面必要鼓舞精神，一方面又必不可走到昏亂之極端，而停頓又必不可持續得太久。越是用力於冒險事情——如在粗漢小說中——則佈中所需的複雜處，越是較少，或至於無。祇是種種事故的繼續，如史梯反孫的 *St. Jones* 中的種種事故，已足以把持讀書之炫耀的注意。

了。但是許多近世派別的冒險小說中之弱點，不是在於太致力於純粹事故一個元素上，而是在於當中的人物趣味（character-interest）已變了為一種可翫置的分量。倘若讀者當時不相信他所追隨的種種冒險人物是真實的，則他不久便會覺得自己對於冒險事情不大關心了。因為——如戲劇史所已豐富地指出的——在人類景象中不住地炫耀我們的實是動作着的人物之表現。不動作的人物，及反之，不是由任何真實的理知生活或情感生活所佈告出來之動作的純粹外部表示及震盪，都同是不能引動我們的趣味，希望，或恐怖。

神奇及偽神奇

佈局的停頓問題自然聯繫到神奇的元素去。在任何故事中我們對於各人物在無可猜疑的景況的壓力下會做的事情，及對於種種事情相會變成的形樣，都有一種通常的趣味。但是我們必定要把這種『此後又有什麼事情』的期望（此種期望之令小說有趣味正像其令人生有趣味一樣）和那種許多小說家喜歡用以繫之於他們的某種人物及用以遮蔽他們佈局的種種紛亂之

神奇元素 (element of mystery) 分別清楚。雲石的牧神的 Miriam 之有一個神奇的人物及大多數之偵探故事之有一種『神奇事情』正是這種意義。雖然神奇元素不是小說作品的趣味的主要部分，可是牠可以應用於最藝術的途徑上。但是當神奇變了偽神奇 (mystification)；當故事中的人物與讀者兩方面都爲著者巧妙地愚弄了之時，則普通上那本書到底必受此種欺騙之處罰。當我們最後知道羅特基里甫夫人 (Radcliffe) 的奧都爾費的奇事 (Mysteries of Udolpho) 裏，所有在佈局中佔了這種重要位置的神奇的驚怖，不過是一種機關的結果之時，我們斷不能再讀此書，而具有那種易受感動的讀者，在第一次初讀之時所經歷的驚怖之愉快的激盪。但是介乎這種對於讀者之巧妙的欺騙，與某種唯實派小說家用以使讀者盡地取得所有的事實之痛苦的努力之間，還有無數的可能方法。批評家所可能做的，除外說出那本大約能令讀者最有趣味的書，就是那本依據種種習例及藝技條件，以獻出不決實性 (sense of uncertainty)，盲目的追求，來著時間的顯現的不住的等候，——這種種在人生本身中佔一個很可尊重的位置——的書，或者便沒有什麼了。

意外事故

密切地聯繫於神奇元素的，是意外事故的元素。意外事故，有時用作一種繁雜的原動力，但平常上則多數用爲一種解決的原動力。許多小說的佈局都是由意外事故組織及清理的。書中的主人拾起一條手帕，或者蹈着一個婦女的裙裾，或者不覺中羞辱了一個不識的敵手，或者敲錯了店門，他的命運全體就是繫於——或者似乎繫於——這種種事情之上了。同樣，當事故已達到極巔之時，小說中——如戲劇中一樣——常常有某種瑣屑的意外事故，外表上似屬偶然，但實際上是深伏於諸事情的性質中，這種意外事情就是決定收局的。

報應

我們誠然可以說倘使那種種事故似乎是事物的自然秩序的一部分，則無論小說家怎樣好介紹這種元素（意外事故）以使他的佈局變爲繁複，或變爲簡單，都是無關緊要的。獅心的

Richard 死於偶然之箭，但是對於一個冒險，鹵莽，漫遊的英雄還有什麼別種死法可以像這麼自然的呢？Billasykes 用一個自己做的結，呆死自己，可是狄更司都好像是一個天命的同工者而爲這一個惡漢籌劃出這個適當及令讀者愉快的結局。不熟手的小說家常常會在一個利便的時候中，殺去他的人物，借助於種種利便的及不可預期的方法，以撇開其故事中的無用的人物。但是把顯明是意外的外表的種種情景與人格及品行的內在定律相聯絡，使種種人物所遭遇的，變爲他們以前所做過的一切的適宜的結果，實能顯出一個機會來向世界的道德結構作最精深的探察。當司法官 Pycheon 用其蠻力及有意的讎恨以極力設法走進他自己家中的小客廳裏之時，Hepzibah 對他說：『上帝必不許你。』司法官答道：『我們且看。』而我們果然由那個長夜中看見瞬息間臨到他身上的可怖的報應。可是霍桑卻苦心地表出司法官之猝然斃命可以有一個完全自然的身體的解釋。不是由於陪審官們當計窮時所慣說的，『上帝之到訪，』而是由於一種遺傳下來的中風的傾向，而附之以一種強烈的身體上及精神上的刺激；這實很足以解釋司法官之死。關於小說家方面之非常精深的洞悉及真實，還有一個更熟的例子，表現於 Ivanhoe 中

Templar之死。這裏也有一個自然的解釋。Ivanhoe 已經上控到『上帝的判斷』了；可是司各德告訴我們 Templar 之死是由於『他自己的爭競的熱情之強暴。』但是因為故事的線索已經集合得這麼確實之故，讀者實明白覺得這件可怖的事情是註定的了。『這的確是上帝的判斷，』Grand Master 說，望着上天——「願你的旨意成就。」

近代小說中之命運

討論近代小說的收結或結局之時，我們所謂命運的意義是什麼？誠然很難說出。在解釋希臘戲劇時，指出復仇女神(Nemesis)的動作的始末，是很易的事情，而希臘戲劇的習例及其中許多道德的涵義，實是差不多全無損破地傳下到我們。可是在一個浸透了基督教倫理及一種基督教哲學的世界——像我們現代的世界中——那種說及命運在人類事情中所佔的位置的陳舊希臘論調實很難再有留存的餘地了。從一種意義說，藝術的世界，由小說家或詩人的想像顯示給我們們的世界，實不是一個基督教的世界，也不是一個異教的世界。但是這個想像的世界也斷不能是

非道德的 (Unmoral)，不是合道德，也不是不合道德——就是無關道德的意思——譯者——除非牠同時是不實在的。司地爾 (Meme. de Staël) 說得很好：『道德是在萬物的本性中。』人生自身的種種定律，舊過任一種基督教或異教對於牠們（定律）的解釋的種種定律，皆實證出在任一種對於人生之長期觀察中，好的到底有福，惡的到底有禍。在世界進步的任一個時期中，藝術家個人可以返到一派較先期的殘舊的哲學及信仰去，這是真的。他可以抱一種基督教世界的異教論調，他可以向這個宇宙的道德秩序發出一種嘲玩的笑話，像哈地之在 Toss of the D'Urbervilles 的收處所做的一樣——這個收處是一種對於人生之銳利的細心的而卻完全是異教的解釋之超卓的表現。哈地說：『時間，魁偉的嘲諷者，已向 Toss 直白說出他的嘲笑了。』

『詩的公平』

這一層對於全書的題旨是完全符合的，但是對於哈地所生存之世界及他的藝術的種種最著名的能手的最高尚的教訓，則實不相符合。以指定『詩的公平』(Poetic Justice) 給故事中

之男男女女而論——他們（這些最著名的小說藝術家）最真實地成功之時，就是當他們依據他們所知到的神聖公平的定律以派定他們的各人物的命運之時。想像的小說世界中的較深造的藝術家，與主持自然及人生的實際世界的天命（無論怎樣稱呼牠也可）是在同一的條件上工作而表現同一的真理的。

附帶佈局

在追隨着故事中動作的主要線索之時，研究小說的人能夠同時觀察種種主要佈局及種種附屬佈局互相聯繫的種種不同的途徑，是很好的。附屬佈局每每祇是較大的佈局的反照，如維納司的商人中 Lorenzo 與 Jessica 的愛情，顯然是 Portia 與 Bassanio 的愛情的重寫。而當小說家的題旨是哲學的或科學的，是想指出在人類事情中某種因果線索及某種思想和感情的模樣之時，較小團體的人物常常可以由最精巧的方法用來作全書主要教訓之種種不同程度的反照。哈地的村夫就是這種哲理推究的很好例子，愛略得的粗漢也是一樣。附帶佈局屢屢是必然地

隨着主要佈局之後的。倘若 *Silas Marner* 的故事是歸到以一個孩子救拔一個孤獨老人的，牠就必要爲這個目的而預備一個孩子，這樣便至到要把 *Gotfrey Cass* 的不幸的婚事杜撰出來。但是以很常見的例子說，附帶佈局實是由一種純粹人工（不自然之意）的方法而聯繫於主要佈局。小說中細小人物之設備，是想獻出書中的博雜或替換，想供給一種愛情趣味或一種喜劇元素，或者想激動起人家關於某個那時出現於景色中的大人物的歷史的興趣。 *Ross* 與 *Langsham* 雖然是最奪目地及最精細地做出的人物，可是他們對於 *Robert Elsmere* 的真實佈局全無關係。 *Savonarola* 在愛略特的 *Romola* 中，除了需要的時候給書中的女主人以勸告及表出十五世紀弗洛倫斯（*Florence*）某種特色的情狀之外，便全無所事了。

佈局決定的人物

上文已略些說及佈局決定的人物（*plot-determinal characters*）的危險。倘若佈局在那裏是需要一段愛情枝節的，則雖然兩個男女的本性及其中的種種情景是反抗這種結合的，小說

家也是會想使那個男子和那個女子『勉強』發生戀愛。有些小說作家說某種人物幹出炫耀的事情，而其實這種種人物顯然是沒有炫耀事情去幹的，這最足以表明他們是新手的小說作家。其實無論怎樣竭力運用想像，都不能想出一種『明智念頭』的人物往往具有種種『明智念頭』。我們明白看見種種人物之驟增其勇氣或決心或愚魯，這種是不幸的作者所應揭出及利用的品性，然實為這些人物的氣質及性格所斷不能有的。

佈局之關係於處景

最後故事本身的動作不特應該聯繫於種種人物本身，並且也該聯繫於那種種間接包含在故事中而好像是給出故事的背景及處景的情景及事情。比方雙城記的佈局不特必要不防礙於所擬定的人物 Dr. Manette 與 Sydney Carton，並且也必要力求忠實於法國革命本身的精神及外表的事實。以這本特殊的作品而論，我們的確很知到狄更司的想像所首先從事的是那個時代，那個擾亂時候的事實及熱情，而不是故事中各種顯明的人物。在他未起始作那本故事之

前，他已用了許多個月的時候常常袋着一本嘉來爾（Carlyle）的法國的革命，使自己熟識那個非常時世中的種種劇烈勢力。當他後來杜撰出他的諸人物及把他們在戲劇中所做的角色指定之時，他把人物及動作描寫得和四周的種種情景和種種恐慌，種種希望，種種煩悶，革命停頓等，極相調和。倘若——像我們在上一章結論所見的——我們觀察小說中諸人物之時，必要涉及牠們在佈局中所佔的位置，則我們現在也必要一樣清楚地承認佈局本身是必須與處景有藝術上的關係的。

第七章 處景

「要不是那一天便是大約是在那個時候，我很清楚地記憶他對我說：『依我所知，作故事的方法有三種，並且祇有三種。你可以取一個佈局而以種種人物配合牠，或者你可以取一個人物而選擇種種事情和景況來展拓牠，或者最後——當我設法弄清楚這個之時，你必要忍耐我』——（到這處他用他的手，作一種姿勢，好像他是設着方法，形容某種東西而表出其輪廓及形式一樣——「你可以取一種指定的環境而用動作及人物以表出及實現牠。我且給你一個例子——喜樂的人們（*The Merry Men*）在那裏我拿那種在蘇格蘭西岸的羣島中之一個小島的情感來作起始，於是我便漸漸把故事展拓以表現那海岸所感動我的情緒。」史梯反遜之一生及其文學，巴爾科（*Graham Balfour*）作。

『我的想像習慣，對於一個人物動作的媒介，好力求有一個透澈的洞悉，正像其對於人物本身一樣。鼓舞我去詳細敘述弗洛倫生活及歷史如我（在Bohola中）所已寫出者之種種心理的原因，正就是那種種決定我去詳述英國鄉村生活於Silar Marner中，或詳述可憐的Tom及Maggie的命運所從以演出的「達遜」（*Dodson*）生活』的心理原因，愛略特——據各路士在她的生活（*Life*）中所引。

字的意義

當我們讀魯俄的九十三 (Ninety-Three) 洛第 (Pierre Loti) 的冰島漁人 (Iceland Fisherman) 托爾斯泰的戰爭與和平，或者取一個近世的例，那利司 (Frank Norris) 的鱈魚 (The Octopus) 之時，我們覺得有一個強烈的趣味元素是在於人物或動作範圍之外的。因為欠缺較妥的名字的原故，我們且稱那種供給這種趣味的東西為處景 (Setting，常譯「安置」或「佈置」於行文上殊欠妥。) 我們有時會用這個字當與 *Milieu* 同意——那就是圍着及限制着諸人物的出現的種種情況。有時小說中的處景，正與戲臺的配景效力相當，因為牠給種種人物之明瞭表現以一種背景。所以我們看見在處景——那個不是人物也不是動作的第三項 (for *time quid*)——中，實有些和我們在藝術名辭中，應該稱為「景」 (atmosphere)；在科學名辭中，應該稱為「環境」的相當的東西。

根據於什麼

小說家之找出其故事的處景，正像他之取得其人物及佈局一樣；就是由於他的觀察，由於他所讀過的，及由於那種應用經驗的散亂段片，以從事重組及杜撰的想像的機能。托爾斯泰的 *Sebastopol* 重現出著者對於格里米戰爭的種種記憶。*Lorna Doone* 就是勃拉克摩爾對於 *Doone* 地研究的一個準確的表現。我們個個都知道，在司各德的「邊陲小說」中有一種很易成功的能力，以顯示出他自己國家邊界的景象；而司各德又更利用由讀過多量及博雜的書籍所得來的材料，以為他歷史故事建設想像的背景。但是以處景範圍而論，很少書籍能給我們以一種人生之正確不改的抄本。我們還不如說小說是一種畫家之所謂由種種草樣而來的組成，而這種種草樣是由種種奇異及不相關的來源聚合而成的。可是雖在最烏托邦的小說中——作者所力求杜撰出一個將來的新世界，及表現出他們的種種英雄男女於一個全為當代讀者所不熟識的環境中的。——牠們也永沒有能遠離出我們所知的地球之外。普通上撰作天才的較大成功，總是見

之於那種種，其處景是平常的平原，河流，城市的故事，不過在其中想像卻用一種新的變形光線以接觸這一切罷了。

歷史的處景

現世對於歷史小說之熱情，令到歷史的處景問題，成爲非常有趣。倘若我們把司各德的作品和愛泊爾士（George Elbers）的作品比較一下，把建斯黎和李頓（Bulwer Lytton）的小說與惠曼（Stanley Weismann）的小說比較一下，我們便會覺得有一種對於準確方面的大優勝。歷史知識的增長，一向都沒有間斷。對於古跡詳情的興趣，也是一路續漸增加着。近代戲臺上對於找求歷史上適合的服式之精細及苦心處，確然有影響於我們的小說家的本心。他們許多對於爲預備作一本包含有章紋學的正確知識，或出家生活詳情的書籍的原故而致的痛苦，都自認不諱。有些近世作家非常熱心於預備他們的種種材料，而雖如是亦頗能有自由餘地以形成他們的材料。但是以普通論，我們可以說準確的標準升高，則想像——那第二個不可少的天平盤——隨便之降

低。在論科學那一章中，我們已經知道，對於事實力求真確的精神是有妨礙於想像的精神的。不消說，如司各德的沙拉鮮人（Saracens）或哥白爾的紅人等的人物。實為古來所無，可是倘若司各德及哥白爾把供說明之用的事實之根據來縛束自己，則其小說實有大損失。那個司各德的想像所極歡喜在其中游動及具有無可比較的奮力及博雜以在其中游動的中世紀世界離了他的小說，實沒有存在之地。Tanlloe 也是一樣，其中在篇幅上游動的撒克遜人，及那曼人實永沒有遊行過真實的英國土地。

地方色彩

但是近代準確觀察之精神的確已經幫助了許多小說家，把一處確定地方的景象獻給於他們的書中。當一個作者把他的故事的景色置於田納雪山脈中，迦尼福尼亞的礦營中，新英倫的山邊，或路易撒拿的水路之時，我們近日通常可以略些信靠書中對於事實的忠實或作者對於地方色彩的感動。他大約已經用了一種誠實的能力，以把那種由世界中那些地方的風景及人民所得

的印象，實現於他的故事中。

職業及制度

對於那種種常見於近代小說中的偉大的人類職業的研究也是一樣。是以英國政治或英國教士生活，實供給一種有效力的處景於特路洛比的故事。瓊軍長（Captain King）揀擇戰爭，格爾蘭（Hamlin Garland）揀擇農事，帶惠司揀擇漫游的探險，渦爾拿（Charles Dudley Warner）揀擇無業富家的生活，張惠耳（Zangwill）揀擇無業貧民的生活，以作他們的故事之處景，以作他們故事中四周的動作及情況。種種流行的社會思想，存在已久的社會制度，對於小說家的作品都供給以種種同樣的背景。所以我們自然會說司各德是封建制度的傳奇家，或說何威爾司是在現代社會情形下之美國平民主義的小說家。別的小說家曾用過社會主義或愛國心或僧道來作他們作品的基礎架構。在這一切情景中，我們會知道處景是一種伏於種種人物後邊，並且可以離人物而討論的東西。

風景上的處景：盧騷

我們且在文學中，由那種舊日是一種小說作品的細小偶然的特點，而卻漸漸變成一種被人承認而極重要的元素之發達之最顯著的種種例子裏取出一種來說說，那就是，在百五十年來小說中風景的用處的進化。在盧騷的 *New Heloise* 中有一種新能力以供作者之用，這種新能力是為讀那本特出的傳奇的人所很快認出的。這就是自然界本身在故事中所佔的部分。山嶺，湖泊，河流，在那裏不祇是為修飾的原故，並且是故事本身的一種微點 (integral part)，為組成故事所必需的。所有盧騷的文學兒子都隨着他而承認自然界景色的權力，有影響種種人物的思想及情感的作用。在加推伯蘭 (*Chateaubriand*) 及聶俄，山德，巴薩克，莫柏桑，洛第的小說中，處處都可以追尋那種在 *New Heloise* 中極明瞭的勢力的痕跡。

十八世紀的種種例子：笛福

在英國及美國中，盧騷的間接影響也很重要。在十八世紀的初期，差不多完全沒有風景上的處景，可以當得起這個名辭的。讀笛福的人所記起其描寫自然界景色的段節而有近代精神的，實很難多得過半打之數。有效力地應用處景的種種最顯著的特出例子中，有一個是在笛福的 Captain Singleton 中，描寫在『暴風之夜』與非洲野獸角鬪的段節中，其辭語之到家，實可使史梯反遜妒羨不置：

『我們在這裏駐營之時，我們已幾次遇過那處地方的貪吃的野獸的危險；倘若我們的火不是常常燒着，則我實在思疑我們的圍柵——雖然我們後來用了十二或十四行或更多於是的椿木來鞏固着牠——確能夠使我安然無事。我們受牠們的攪擾常常是在夜中，而有時牠們的隊伍極大而使我們以為非洲獅虎豹的全體都盡地到了來圍攻我們。有一夜，月色光亮的時候，我們守候的人中有一個告訴我們；謂他著實相信，他見了一萬隻野獸行過我們小營的側邊；而當牠們一看見了火光之時，牠們便即閃避開，但是當牠們經過了之後是必定會咆哮大叫的。』

「牠們的聲音的音樂我們殊不樂聞，而有時卻擾動得令我們不能睡覺；我們的守衛常常叫醒我們去看看牠們。這一次是暴風之夜，經過一天的大雨，我們個個都被風聲喚醒；因為惡獸極多的原故，我們的守衛著實以為牠們會來圍攻我們。牠們不會在有火光那一邊來的；而雖然我們以為處處都穩固，可是我們個個都起身執着兵器。天上的月差不多是正圓，但空中都充滿了飛雲，暴風又更加增了夜間的恐怖；那時候我望着營幕的後邊，我以為我看見一隻野獸在我們堡壘範圍之內，並且除牠的腰部牠誠然是在堡壘範圍之內，因為牠已高跳了一回（我以為是這樣，）牠已盡力把牠自己擲過我們的柵欄，祇還有一條堅固的高過其他的樁木阻攔着牠，於是牠便由牠的重量掛了自己在樁木上，樁木的尖釘插入牠的後部腰股之內，於是牠便咆哮大叫並且怒嚙樁木。我由身邊一個黑人的手中急奪了一條長矛走到牠面前把牠刺了三四下便殺死了牠。」

羅特基里甫夫人

菲爾丁有些段節是很好的郊外描寫，可是以常例言，雖在菲爾丁的小說中，下雨祇是用來阻遲馬車，不是用來影響或象徵塔客的情緒。但是那世紀終結時浪漫派一興便有一種關於自然景色之情感衝了進來。在這派的正派小說如羅特基里甫夫人的奧都爾費的奇事中，男英雄女英雄都是略受風景上的激動便顫動到垂淚的。這裏有四段很可以作牠們的代表：

『愛米利最初的諸愉樂中有一種就是在自然界景色中漫步遊覽；她最悅意的不是溫柔而熱鬧的風景；她比較上喜歡的是環繞山腳的野外林徑；而尤喜歡山中偉大的凹處，在那裏孤單的靜寂及莊嚴把一種神聖的敬畏印入她的心中，而把她的種種思想提到天地之神那處去。在這種景色中，她常常會獨自留戀，藏在一種憂鬱的綺麗裏，直至最後那一道光線埋沒於西方；直至祇有羊鐘的清靜聲音，或伺犬的遠處吠聲破了晚間的寂寞而止。於是林中的朦朧；樹葉在微風中斷續的震動；翱翔於黃昏中的蝙蝠；忽明忽滅的茅屋燈光——便是驚醒她的心入到努力中，並且引起熱誠及詩意的情景了。』

『用特殊的淡灰色使景色變爲寧靜的晨光，現在已散布各處，愛米利望着日間的前進，起初震動着在諸懸崖之上，後來使用美麗的光線接觸牠們，那時候懸崖之邊及在下的幽谷還捲藏着在朝霧之中。其時東方天雲的淡灰色起始變爲淡紅，繼着便到赤紅，繼着便到射出千萬種的色彩，直至金色光線刺入所有的空氣中，觸到山額較低之處，及用長斜的彩光閃射在溪谷之上而止。自然界一切都好像是已經由死亡醒來到生活。聖歐貝的精神更新過了。他的心豐滿了；他哭了，他的思想升到偉大創造者那裏了。』

……

『由拔次起，路途不住地向上升高，引帶遊客到空氣中的較高境地上，在那裏偉大的冰川表現出牠們種種嚴寒的恐怖，而恆在的冰雪，又使各處的山巔變成白色。他們常常歇步以冥想這種種偉大的景色，又常常坐在祇有冬青屬及落葉松可以在那裏繁茂的懸崖上，望着松杉的黑林及永無人跡的峭壁，望入巖洞裏邊——巖洞極深，人的眼睛雖看見下邊的水泡，但耳朵卻很難略些聽見溪澗的雷鳴了。在這些巉巖之上，又更有別些高大而奇形怪狀的；有些射出作圓

錐形，有些則在牠們的基址上高懸着種種大塊的金剛石，其斷碎的石脊常常爲白雪所壓着，那些白雪顫動到甚至發出聲音，有將會淪亡於山谷下邊之勢。四周圍目力可及的各邊，祇見有種種宏壯情形——帶着青天的藍色或蓋以雪白的山峯的長遠景色；種種積冰及松杉黑林的山谷。這種高地中空氣的晴朗清爽對於遊客是特別可愛的；牠好像以一種較綺美的精神感化他們並且把一種不能描寫的喜悅散布在他們的心中。他們沒有言語可以表出他們所覺得的高尚情緒。聖歐貝的諸情感的特色，就是一種嚴肅的表現；眼淚常常來到他的眼中，他於是便每每離開他的同伴們走到別處去了。」

……
『晚上天氣清涼，那班人上了蒙頓尼的小艇，掉出大海之外。落日的紅輝還觸着波浪，並且在那憂鬱的光芒似乎慢慢地死亡着的西方徘徊留戀，那時候上邊天空的黑藍色起始閃着種種星宿。愛米里坐下，充滿了深沉及美麗的情緒。她所望着的水面的平滑，牠反映出來的種種影像——在波浪下的一個新的青天和種種震動着的星宿，並有種種亭塔及屋廊的暗淡的輪廓

——正和那種祇爲經過着的波浪及遠處的音樂所間斷的時間的寂寞相結合着，以提起那種種情緒使之變爲熱誠。當她細聽着槳子有拍節的聲音，及那些在微風中的遠處歌唱之時，她柔軟的心又復記憶起聖歐貝及華倫瑟，而眼淚便靜中偷入她的眼中了。』

十九世紀

十九世紀初葉的時候，這種情緒主要上祇留給詩人享用。但是到狄更司，應用風景以幫助強烈的情感的效力之事又復起始了。在薩格利中這種應用甚少——雖然他隨時在單獨的辭句中，用特別精緻的效力以介紹風景的元素。但是愛略利，勃拉克 (William Black) 及哈地則全章——差不多可以說全書——浸浴於其小說人物背後的自然界風景所發生的情感中者，隨在皆是。在奧伊德的故事及有些小泉八雲的散記中，風景之用非常放肆。但是若能適當地附屬於人類元素之下，如屠格涅甫的小說中或吉白凌或懿維德 (Miss Jewett) 的故事中所常然的一樣，則牠實會變爲一種非常有力及綺麗的元素。

對於活現的用處

有時風景之用，似乎是祇爲活現原故，想給我們以一種關於各人物在故事中某種危機時的較明瞭的洞悉，或者是祇爲繪畫一幅抽象的圖畫的原故。在阿爾倫（James Lane Allen）的不見的歌詩班（The Choir Invisible）中，下列這幾句話，顯然不過是想給我們以一種關於所描寫的種種東西及人物的身體現象的貼切的意義罷了。

「門的附近有一株胡桃樹，枝幹四張，戴着五月梢的新鮮羽毛，這種羽毛垂着在門上及橫過各窗，把鋪的內邊塗上一種綠影及櫻影的柔輦的微光。一線透過罅隙的陽光射在那個臥在地上的黃種苦力的白頸上。他的頭落在雙掌上，他的雙眼怒罵般的注視着外間那隻馬的後足，他的雙耳轉過來向着他的主人。有一個箱子被踢下在他的身邊；器具及鞋子散布各處。一線朦朧的藍煙由鐵爐內熄着的煤炭中斜斜地向着門那邊沈過去，爬着經過光亮得好像鑲着白銀一樣的鐵砧。彼得及約翰在鋪中貼近浮着一個大的櫻色瓠瓜的水桶，那個最黑暗的屋角裏，坐

在長檯上，那時奧賓難的惡行故事，正自始至終說過一遍。彼得一壁說，一壁把他的手肘在他的掌中誠懇地摩擦，並且很小心地在膝頭上掃平他的帷裙。有時日光下的一片黑雲把這間鋪擲入深影之裏；於是教師的黑暗形像，便沉滅在後邊煙污牆壁的顏色內，而祇有他的臉子，反襯着下邊的白麻布頸領和上邊褐色頭髮所露出的可辨別的光線——他的臉子帶着矜誇堅決，驚訝，蒼白，受苦的神氣——在朦朧中現出來，好像一幅在舊帆布上的圖畫。』

對照

有時這種效力的活現，是由於那條很熟識的關於對照的藝術原理所致。米力德所繪畫的播種者的形像的身體的困倦，所以能以有一種嚴峻處見長，是因為那個形像的輪廓所背着的是晚間風景的無限的休靜。同樣，在哈地的故土人的歸來（The Return of the Native）裏，在那個當二人在野薔薇上用螢火的光以擲骰子的賭博景中，對於光（線）陰（影）的情感是何等之似廉貝蘭特（Rembrandt）——中世紀大畫家——式呵！不見的歌詩班也可以用來作一個說明。第

二章把在自己的邊境花園中工作着的佛各拿夫人介紹出來，下邊這幾句說話就是表出這個婦人與她的環境之特殊的對照的：

『由各方面看，樹林都好像是衝進到那一處空然無物的危險的小礁石——那個人生之赤露着無所遮蔽的海島，新近把自己置於古舊的，染着血斑的，恐怖所常擾的森林海洋之中的。而這個奇特的貴婦，就是遭遇覆舟而為一個長的歷史潮浪所漂蕩到這個海島，在那裏留着，拋別了她平時所習慣的社會，種種禮儀，綺雅，幽閒。』

和諧

藝術和諧的原理之應用至少也像對照原理之多。華特華茨派的牧者好像是——華特華茨所誠然常常當他是——他牧羊所在的羣崗中的一部分。哥白爾的印度人及邊界人之混雜於他的樹林背景中，實具有一種是由真藝術天性所產生的和諧。我們且再由不見的歌詩班中找出種種說明：

『於是繼之以更可怕的年月和更憂愁的時候；有一天早上破曉之時，他們在積疊着凍死的人而蓋着冰雪的一個較黑暗的樹林邊，找出一頂軍官的帽子，半載白雪，而在側邊又找出她的父親倒覆在那裏。』

或者這一段——

『她快快再垂低她的頭；她移易她的位置；好像有一條帶緊擊着她的嗓子；直至她戰慄地用一種很難聽見的聲音細說，「我已經應承和約瑟結婚了。」他不聲不動，祇是繼續站起來靠着門楣，向下邊望着她。顏色正由西方消滅着，祇剩有灰色的淡白。他站着在死亡着的光彩中之時，看見他的少年希望的輝煌（快樂）的長日子已到了終結；他已把她所預備給他的慘苦之杯，漸次傾出杯中的飲料而飲到其渣滓之處了；他學識了他第一種教訓，知道種種小小東西之戰勝了人生的種種較大目的及較高尙的計劃；他經歷過心的第一次失敗及慘苦了。』

又或者這一段——

『第二朝那個牧師，在他的寒凍的曠野的羊羣之前站着作一個白色寒冷的牧人，由聖經

中宣講出一種教義：「我將盡用我的年歲溫柔地前進。」當在祈禱最後那一刻，其餘的個個都鞠着躬的時候，她站起來並且暗中走到外邊去。「是的，」她對自己說，一路在她的屋門口行落來，一路把圍着臉子的面網密貼地集合一起，十一月的落葉猛烈地在她雙足的四周旋轉，「我將盡用我的年歲溫柔地前進。」

影響於人物

我們會觀察出在阿爾倫這些段節中，像在現世小說作家的無數同類段節中一樣，風景上的處景，實際上很有影響於種種人物的情性，而從這一層說，實於佈局的演進中佔一個不可忽略的位置。柏倫納提爾，在一篇很著名的批評論文中，曾罵責過佐拉，謂他妄說各朝溝中不同的水色能有影響於他的英雄 *Coupeau* 的動作。但是這裏（佐拉）用極端式來說明的原理，實是一種在研究現世小說時不可忽略的東西。我們且取一個較同情的例以表風景之有影響於人物。這個例是由所特侯士 (*James Shorthouse*) 的 *Blanche, Lady Falaise* 中取來的——

『他們從那條在散布的落葉上的崎嶇途徑一路行落着回來。雨雲正飛蕩着由山谷橫過太陽，冬天的裸露及寒冷都在森林及黑了的草之上。Blanche 的精神中具有一種空的壓抑及預覺（預覺將有凶事。）她覺得她是走動着在困擾的夢魘之中，在互相矛盾的種種困難裏，可見她卻完全不能脫出其外。她似乎覺得，至少是在那一息間覺得，在全個無可限制的宇宙——好像在她們前邊的青天和平地一樣無限——中，實在「沒有別個女子」了；她覺得雖然她極力奮鬥，雖然她外表上好像是有輕侮之意，她的命運實是在某種神祕途徑上與他的運命聯絡一起，不可改易。』

這裏有一段由同書取出的較長的而為故事中最重要的一段話：——

『他擲了他吃了一半的雪茄，行近到她的身邊，於是他們便行上那條繞着草場的林地路徑。當他們行上那條路徑之時，George Falaise 站立着看望他們一息之久——可是祇不過一息之久。於是他們便轉過去向着客室突出來的窗的前邊的椅子走——那張正是他在那第一朝當 Blanche 出來見他之時所曾坐過的椅子。在那裏他坐下，吃完他的雪茄。』

「冬天的太陽，在橡林後落着在草場別一邊之上，射出一種假偽而寒冷的環光映在他所坐着的

地方及屋的前邊。他覺得自己是處於被丟棄及被忽略的地位。他忿恨這個人。寒冷的冬天，雖然很清朗，很溫和很精緻，快樂的人們可以由其積雲織出種種顏色美色的織物，可是對於他實似乎是陰暗而寒凍。」

……

「他坐在那裏大約有十五分鐘之久。四周樹林中微風的韻節撫慰着他好像他的雪茄的麻醉力一樣，那時落着的太陽，恰恰沉在樹林後，忽然射出一道死着的輝煌的光彩映在地下，而在他的頭頂上邊，又有一塊黃金色的明耀霞光散布在雨雲及深沉冬季的青天之下。他忽地望過去，他們正面來着了。他站起來，擲了他的雪茄頭，向着他們走去。」

「Damerle 確然是說得很好。無論他是什麼他斷不是偽善。無論他在那一個時候內所覺得的是什麼，他都是真切地覺得的。Clyston St. Fay 的身體上及精神上的氣色，對於他的影響，比之對於任一個在別方面上較易受影響的人都大過。雖是那個覺得自己在什麼的別處地

方都好像是一個生客，一個遊客；那個依他所知，在世上祇有這個 *Blanche* 所居住的幽靜村落是他覺得實在可以生存的地方的 *George Falaise* ——雖是他也不覺得這種感情和熱誠之激動的陡變及相反情形。 *Damerle* 正說過種種高尚及神聖的東西，又說過放在牠們面前的工作，因為這個女子的臉子忽然紅了起來，而她的為人及她的本性的全體，都似乎是賦有一種非世間所有的奇特的快樂及美麗。 *George Falaise* 在前時及在後來都永沒有見過她是那個樣子的，——落日離別着的光輝四周圍照着她，堅心之擬定的目的，不自私的愛之榮耀，上帝所賜給她之美麗，統統都當他們上着路徑之時一時環繞着她。」

「這一望把他的忿怒，失望，倉皇的神氣都驅逐去了。所有的自利，並且全個自我，都失掉了。他覺得——和他自己的常性相反的——他有一種至尊的寧靜及安息，一種結果，這是由某種他渴望了很久而現在已得到的東西來的。這種東西為甚麼成爲這樣，是一件大神奇的事；但是賜給他的，賜給那個所得已有這麼多的他的，還更有不自私的愛之無價寶的贈品。愛所可達到的終局，除外被愛者的快樂還有什麼？伴着愛情的完全的理想必然是這一種（被愛者的快

樂。〕我覺得在這個快樂的時候，我們有許多人會嫉妒他；可是在那個時候，在廣闊的宇宙中人家否認他有的那一種東西，正是他的心安居所在的東西。』

『當他們上到路徑上邊之時，落日的斜輝已由上天沉沒了，一息間前曾爲一種黃色光耀的東西，現在已變灰黑色了。於是他們便回去進入屋裏。』

還有一個較熟的例在梅利特茨的 *Richard Feverel* 中，在那裏大風浪的景色漸次向着故事的收結，而展拓一種新情感於其英雄身上，並且深深影響於那種強烈的景況。哈地，在他的自然界之汎神的解釋中，還覺得更容易於側重他的各人物與自然環境的密切關係，在他的小說中，他屢屢使自然界本身在佈局的演進中佔一部分。

『在 *Froom* 谷的沃壤及溫和熱力中，當汁液的衝動聲音差不多可以在授胎作用的微聲之下而被聽聞之時，最幻想的愛情都是斷不能不變爲熱烈的。種種存在那裏的心情都爲牠們的環境所授胎了。』*Tess of the D'Urbervilles*

決定種種事故

我們甚且可以斷定處景不特有影響於小說家的種種情景，並且每每也可以決定將會發現的種種事故的性質。這一層在那種主要上述及職業或手藝的小說中，自然尤為真確。但是雖在冒險小說中，小說家也為種種情景的勢力所壓迫着而不得不常常貼近着純粹是冒險的事情。在一本如一個法國的斯文人（*A Gentleman of France*）的書中，人會以為任何事情都可以發現，但是到底卻祇有那種種在一種特別進攻中適合於路途，搭營或法庭的東西可以發現。換言之，冒險事情的作家——外表上是能享受這種無所桎梏的自由——實際上是工作於很狹窄的界限範圍之內；他是限於在他與讀者間所含有的契約的範圍內而以冒險事情及少許別種東西供給他們的。所以我們頗可以知道什麼將會發現。我們不能說出什麼將會發現的是在 *A Nest of Nobles* 或 *Anna Karénina* 或 *Adam Bede* 或不見的歌詩班等小說中，因為在那些小說中，什麼都可以發現。

給全書以一致性

最後，故事的處景常常把最深切的一致性賜給作品的整體，小說家用處景以重言全書的根
本思想，著力說出其題旨，把故事所有的人物聚合在適當的景色中。在一篇鐵路的小說中，口笛的
嘯聲可以在每章中都聽見。故事中的種種人物，上自大組織的總理，下至最卑微的工人，統統都與
『鐵路』有某種確定的關係。影響於他們的種種感情，他們的種種欲望，他們的種種動作的正是
『鐵路』，而我們不必要有佐拉的神人同形的想像，纔可以視一條鐵路為一種或善或惡，而在這
篇小說的各人物的個人命運中主持大權的巨魔。但是把這種製造神話天性——這種天性把一
種特異的人格賜給分部商店等各種組織，採礦與耕種等各種職業，法普戰爭等各種軍事進行，羅
馬與巴黎等各個人大城市——之最感人的例子賜給今世的則實是佐拉了。在這種種例證中我
們可以自由假定而說其中的處景是已被改變，已陷於不自然的分配中，並且常常是用一種令我
們記憶起浪漫主義所被人攻擊得最利害之病態的想像來描寫成的。佐拉之所以被許多銳利的

批評家認爲主要上屬浪漫派而不屬唯實派者，大部分誠然就是因爲他的作品中之含有這種元素。但是無論這種批評怎麼公平，我們都不能不承認以能使故事處景表出全書的主要一致性而論，他的成功實遠超乎今世大多數的別種小說家之上。那種最先激動了這個作者的創做想像的原始觀念，留下在讀者的心中爲一個常在的印象，故事的人物與動作已在記憶中消滅了之後，這種印象還依舊長久留存著。

第八章 小說作家

「無論什麼的方式，除外人所放在那裏的東西，到底是永沒有什麼。」柏倫納提爾，自然主義的小說。

「每個藝術家，無論他自己知道與否，都是一個思想家；而到底藝術家之爲藝術家，斷不能偉大得過他之爲思想家。」蘇蘇（David Masson）英國小說家。

「有一點是道德意義與藝術意義聯合得很貼近的，那是在那種表明一件藝術作品的最深奧的性質常常都是作者的心的性質之很明顯的真理的光照中。作者那種智力愈精緻，則小說，圖畫，石像所含之美麗實質及真理實質之分量愈多。」詹姆士，小說的藝術。

題目的一種新方面

我們現在又再進到我們題目的一種新方面去了。在上三章，我們已經研究過那種種任文學藝術家處理的材料，或者是屬於人物或者是屬於佈局，或者是屬於處景。現在我們要研究各個人

由這種種材料所做成的用處了。以前所做的可以說好像是考察繪畫的藝術對於其他種種藝術之普通關係；其次，我們又已經應用過一種較密貼的細察來注視畫家的顏色板上種種的顏色，並且我們又已略些說過這種種色素所從以致用的種種技術上的程序。現在我們要把畫家自身細察一下了。

在作品後邊的人

因為到底任何藝術的種種材料的用處，都是視乎用之之人而定。那個法國大批評家的說話，本章所引的第一段題詞，已被許多深思過從藝術表現人格的作家重述過於種種的形式中。「藝術是一些透過一種品性而表現出來的自然界本質」的著名方式含有這種意思，作者對於美學的較專門（較屬於術語）的定義，謂藝術家是「在內容與表現間的中辭」也含有這種意思。可是這種在小說作家本身發生的興趣，實是一種在小說的發達中多少屬於近代的要素。倘若我們回溯到中世紀的時候，故事的炫耀處便漸漸越加視故事本身而不是視說故事者的個性而定；而

近代對於文學家的性格的興趣也自然有其弊處。對於著名的小說家，個人的閒談每每替代了真正批評的位置。家世歷史的詳情沒有一種可以認為太神聖而不應宣傳於社會。在這個人賣其父之情信以取金錢而不見責的時代，我們斷不能希望讀書的社會會尊崇對於私人生活之寡言及隱匿。而我們實迫着要承認熟識小說作家對於人世的真實經歷，熟識他的行為的較顯著的方面，知道他的友誼及計策，知道他的愛惡，對於他的文學作品之解釋是非常重要的。倘若不略為知道巴薩克的自身必很難了解巴薩克的小說；而且霍桑已經提醒我們，雖然著者的傳記詳情常常不能表白著者而倒把他遮蔽着，但縱以霍桑自身而言，知道他的歷史亦實為獻出一種徹底了解他的文學作品的主要本質的最利便的方法。

小說家的經歷

小說作家之應用他的藝術的種種材料，第一是要受他的經歷的限制。經歷把出發點獻出，以供建設想像的工作之使用；牠是一種沉入實地內的橋腳，橋拱由牠伸入到不可知之處。這裏有一

個人擔任把人生解釋給我們聽。那就他自己所已知道是那一種的人生呢？他在世上的旅行中依其命運所已遭逢過的是那一類的男女呢？他對人生本身之藝術的斷語，常常是視乎他對於這種種問題之答案而定；那就是說，他在故事中之對付小說世界裏的人物元素及動作元素是視乎他對於這種種問題之答案而定。但是我們必要記着——如我們在上邊一章中所已知道的——對於人類萬物之廣闊的經歷的要素，往往不及精深的經歷的要素之重要。假使作者是具有洞察力及想像的，則一個非洲農場的故事可以由一個永沒有出過那個農場範圍之外的人述說出來。小說家所見過的人類及城市的數目，實不及他所用以觀察這種種情形的眼睛及用以反想這種種情形的腦子的重要。因為極經歷之能事亦不過祇能供給種種獻議，而實不能供給種種完滿的詳情。愛略特說：

「當人們在一種小說中找出某種偶然和在他的知識範圍內所遭遇過的事實相同之點之時，他們便相信他們自己可以獻出全篇故事的一種關鍵（解釋）這是常然不易的。那種事情，實足以使那個知道他的故事，是由於經歷之怎麼廣散於各處的諸部分——由於種種精細，

朦朧的暗示與某種實際事物之混合——所組織而成的著者，見之而發笑。」她在別一封信中又說：——

『在 Adam Bede 中實在沒有一個寫照，祇不過是經歷的種種暗示纏繞起來變成種種新的聯合罷了。』

小說家的思想

其次，小說家對於他的工藝的種種材料的施用，要倚靠他的思想，好像其依靠他的經歷一樣。那段在蘇蓀教授的英國小說家一書中的話，說得極可欽仰：『每個藝術家無論知道與否，都是一個思想家；而到底藝術家之爲藝術家斷不偉大得過他之爲思想家。』當梁尼爾說及波伊謂他所以知不足以爲一個大詩人之時，他的心中實具有這種分別。他的意思不是說一個人作詩的能幹，隨着他所具有的知識之量而升高，而是說詩人的偉大的一種很真實的試驗，就是他所用以平列經歷的種種結果，用以反想及人生之種種現象，及用以在人生所獻出的種種混亂印象中建設出

（至少到某種程度）一種哲學統系之能力。可是藝術家的思想能力祇不過是他的作品所從以判斷的一種元素罷。狄更司之爲一個思想家的意義，斷不是愛略特之爲一個思想家的意義，仲馬之爲一個思想家的意義，也斷不能施之於巴薩克。在這裏，像在藝術世界中的任一處一樣，實有一種準備上之不同及一種賦性上的差別。

情緒

其三，這種差別顯現得最清楚的，是在於各作家對於情感及表現情緒——爲他們對於人生經歷及人生現象的回想所提出的情緒——之種種不同能幹中。有些小說家，如特路洛比，對於情緒的能幹好像是完全欠缺——雖然這實不足以阻止他在某種界限內之有可欽羨的作品。但是沒有別種限制對於一個人之可能成功的範圍，可以把較清楚的界線建立出來。在別的小說家中，如狄更司就是最好的例子，我們不住地看見過度情緒的證據。在特路洛比所祇叫我們去看的地方，狄更司長長都使我們大笑或哭喊。一種小說作品又似乎每每是導源於作者對於某種事物之

天性的愛惡。作者一方面有小說與頌辭同在一起，別一方面又有小說與嘲諷同在一起，這兩方面就在那裏（天性的愛惡）相連着。這裏有一個很顯著的說明，表出憎惡之供給藝術的動機於一篇極名著的小說的。佛羅貝爾作着他的 *Madame Bovary* 之時，對一個通訊人說：——

「他們以為我愛好真實，其實我卻厭惡牠；我之所以作這本書，就是由於憎惡牠所致……你當真相信這種卑賤的實在——其抄本令你所嘔的——不會騷動我的喉嚨，也像你的一樣利害麼？倘若你知道我較清楚，你便會知道我是深恨日常生活的了。個人上我已經常常使我自己極遠離牠。但是美術上我這一次，祇是這一次，卻要把牠盡量揭露了。」

想像

還更重要的，就是藝術家的想像對於應用藝術的種種材料的影響。想像是他的經歷，思想和情緒的一種結合力。想像，依據世紀辭書所說，是「把那種種不是直接，並且在那個時候，由機官的動作所產生的事物，表現於意識之動作或能力。」我們可以避去找求任何獨斷分區的企圖而說

小說家之想像，是不住地涉及兩類我們所同意稱為實體的東西，及兩類我們普通上認為非實體的東西的。

關於實體的

我們所謂『實體』是什麼意思？第一層，說故事者的想像是不住地在物理世界中從事於描寫事物的真相的。想像所觸到的種種事物，統統都收集在實情讀者的日常意識中。笛福把『事物的真相』完全不加干涉；他祇要能繪出牠們的準確，活現的圖畫，便已心足，全不想把他的種種事實來作微毫的改變。他得了一種藝術想像的成功；但是當藝術家繪寫那種種不能為身體上的機官所了解的精神能力的工作之時，也同是那種想像的一種成功。因為在敘述人格的種種祕奧，敘述精神界的種種較深奧的能力之時，想像實是透入到別一種較真確的實體中；不是霍桑所謂實際世界中的『偉大，結實，可捫觸的非實體』，而是那個雖為人所不見也是一樣永久的世界。我會記得一個伶俐的婦人說及一個斥責某個小說家謂他缺乏想像的男子：『A先生忘記了想像所

包含的是在於觀察事物之所然（即上文所謂事物真相）而不是（觀察）事物之所不然。」

關於非實體的

以『非實體』論，實有兩個區境以運用作者的想像。第一個是一處神奇的邊界地，一個朦朧的半世界（half world），界乎種種無可思疑的精神能力範圍與那個完全為迷信的恐怖所統治的範圍之間。恐怖派的小說家，在十八世紀終局之時，放縱他們心中的種種欲望於這種幽靈，怪異，鬼魂，巫婦，及邪神的鬼神環境中。人類的知力及科學知識漸漸進步，則對於不知者的恐怖便不住地減少，這種種黑暗的界線及種種邪惡便不住地縮退。所以在一代信任邪神，巫術，或別種人格的神祕勢力的許多現象在後一代中——如催眠術及通靈學歷史所大可以證出——實可以有科學的說明。這種種材料還獻出一種有引誘力的區域，或者是一種其引誘小說家的想像更甚於尋常的區域，但是主題本身，已經隨着文化之進步，由不實在的範圍移轉到實在的範圍。最後，想像乃常常發展其能力以對付第二類的非實體，那就是事物之所不然的物理世界。在葛俄或狄更司的

作品中最足以動人而最精於物理世界的觀察，並且似乎想使物理世界的外表現象及內祕能力，表同情於種種人物的精神及命運之『情暈』(Pathetic Fallacy)。這些段節誠然有妨礙於事實之可解說的真理，但是牠們常常能夠解釋精神情緒的一種較高的真理——霍桑以爲是傳奇家所本應表現的『人心的真理。』

『小說之四期』

這種種關於想像所施用的四種區域的說明會可以略些令我們領會馬太氏 (Brander Matthews) 所常被人家討論之關於小說進化中四個時期的理論。他很銳利地說出小說之發達是由『「不可能」到「似不然」，然後到「或然」，最後乃到「必然」。』這是一條利便於記憶的方式；但是，我們也要記得小說家實常常表出一種回到原始派別的趨勢，而在文學發達之任何時期中都可以產出種種由依靠那種種其民族所荒廢不用的思想及感情，以取得他們的能力的作家。

人格之種種限制

我們研究任一個人的藝術出產力之時，必定要論及他的人格之種種限制。白朗吟之句，『所以我們半人（half man）奮鬥，』可以適當地施之於小說家，像施之於任何別種的人類一樣。那種種正已討論過的思想，經歷，及情緒的限制，與那種種我們還要說及的道德的洞察中的欠缺，必定要列入在一個著者的真實成功的欠帳方面。縱使他在所已表列出來的種種動作範圍中有最高的稟賦，他也會欠缺那種驅迫着他去做成一本純正著作的最後的創做衝動，那種活力的餘溢。

時間之種種的限制

又有種種同樣清楚的限制，可以在著者的世代對於他的出產力的影響中追尋出來。文學史中關於不得其時而生的著者有很豐富的例證。安那特關於格里（Gray）詩人的著名批評，不特表出格里『永沒有說得出聲』的事實，並且表出這種事實所根據的種種原因；那就是一個呆

滯時代對於這個學院式詩人的善感的心情之影響。過了時候的浪漫主義者（如加爾凡第司 Cervantes），過了時候的以利莎伯作家（如拉姆拔 Charles Lamb）爲數實多，而他們中卻很少能夠說得如拉姆拔這麼暢快：『把時代弔死罷！我要爲古代而作呵。』能夠這麼獨自揀擇其伴侶的實是一種很少有的天生智慧。通常說來，人是迫着要說他自己的時代的說話，思想自己時代的思想的；而一個小說家——且說是在法國——當諸七十年的科學衝動的滿潮之際，實會見得他斷不能作這種種若是他是生於諸三十年的浪漫時代，他便可以作的書籍。

小說家的特別社會

其次，每個作家又有一個特別的社會，——假定他是夠僥倖以有一種任何社會的，——而這個社會，不久便會發生一種特殊職能以向那個小說家要求某種的出產品，並且祇是那一種。如笛福及司托頓 (Stockton) 的人們作種種主要上和他們的始初及成名的初作品不相同的書籍是徒勞無效的。有些作家因爲被迫於這種本分而不得不產出一種特殊作品的原故漸漸變成了一

種嘲弄態度，而每每有許多作家，自己以爲是爲糊口而作的純淨簡單的作品極爲社會所稱許，而自己從藝術上視爲最完滿的某種有限的作品，則反爲社會所最厭惡。有一個死了不久的德國藝術家一生專畫小天童裸體趣畫以養家，而同時卻畫社會所永不願購買的十字架畫以滿足他的真實藝術欲望。這不過是一個表明一種多少直接影響於每個爲社會而工作的小說家的出產品的特別界限的極端例子。小說家的名聲在社會廣布了之後，社會對於他便有一種確定的商業的要求，要求他在一條特別途徑工作，而他若離開這條途徑便是冒着他的險。訴出英國社會對於自由表現人生事實的種種勉強限制之痛苦的著名英國小說家，不獨祇薩格利一個。可是英國社會若是警告小說家叫他們必不可脫出某種範圍之外，則比之命令他去囹圄他自己於可疑的題目中以迎合社會的嗜好，實爲較好。到底那種作家，如阿司坦（James Austen）及高士密綏（Goldsmith），作了上乘的作品而靜靜地把牠們拋在抽屜中，直至數年後才爲他人所找出的，實是極屬不幸。在當時惠克菲特的牧師（即雙鴛侶）（The Vicar of Wakefield）及自詡與私見自然好像是表出虛耗的時間及能力。但是這等寧靜中的作品比之那種傳遍國內的小說常常較

易於具有不朽性。

小說家的哲學

小說家的作品是很直接地受他的人生哲學所影響的。可是他未必一定要覺得他實際上所主持的世界觀。小說家拿來說明某種關於宇宙的哲學理論——或者陷於矛盾也未可料——的例子隨處可見。福祿特爾的 *Candide*，就是嘲笑列伯尼茨 (Leibnitz)，波靈伯祿 (Bolingbroke) 及波比 (Pope) 所表彰的『萬有皆是』(Whatever is, is right 樣樣東西都是對的的意思) 的理論而作的。在屠格涅甫的小說中有一種政治上及哲學上的虛無主義的稍為完滿的闡釋。例證悲觀主義的哲理的，永沒有能明瞭得通佛羅貝爾的小說，而愛略特的中期及後期故事，則實大受實證主義及不可知論的種種趨勢的感化。這些作家統統都是蘇蓀教授所會類別為『思想人』而不是『事實人』的。也許他們對於哲學史一科的學校試驗不能個個及格，但是他們每個對於人生的方略及人生與不可見的精神界的種種關係或關係的缺乏，實有一種多少是明顯的理論。

他的實際理論

很少顧及人生之哲學學理及推論的小說家，亦屢屢無意中對於人生的意義，有一種明瞭的解釋。司各德教我們要勇敢，建斯黎教我們豪俠，狄更司教我們仁愛。詹姆士告訴我們謂人生是一種藝術，而想把這種遊戲玩得適當必要有無限的巧計。這種作家未必一定會準確地實現他們所獻出的印象。但是他們確實把他們所形成的人生觀有意地或無意地揭露出來。他們之『獻出自己』未必是在任一本書中，也未必是在他們的創造動作任一方面的產品中，而是在他們工作的總體裏。對於一個已表現自己於十餘本書中的作家的日常品性，道德態度之誤解為不可能，正像對於一個我們在他的一生中已看望了十餘年的人的動作及動機之完全誤解為不可能一樣。

『藝術與道德』

在討論小說作家的倫理標的之時，我們實站在關於藝術與道德的舊日辯論的境地上。藝術

——美的愉樂的範圍——對於道德——行爲的範圍——實在有沒有關係？倘若這兩種範圍是互相接觸的，那就牠們的種種關係的性質是什麼？這種問題爲着小說而經過的質問及解答比之爲其他任何藝術都較爲迫切較爲苦心。

藝術家是人類之一

我們且先去找尋小說家的普通道德態度與他在職業上的優美的關連。我們在上文已引過藝術家的界說：『一些透過一種品性而表現出來的自然界本質。』這個界說所側重的誠然只是藝術家的複雜工作的一種功能，可是那種功能實是一種主要的功能。藝術家自己的人格好像是——一個溶金鍋，那『一些自然界本質』——藝術的材料——想變爲藝術的作品之時必要經過牠。所以無論什麼影響於人格的都立即而且必然影響於藝術家所經營着的作品。罪惡是人格的消滅。牠（罪惡）把一個人變轉爲一隻獸。牠把精神的生活極量減縮直至種種精神上的能幹盡歸烏有爲止。這一層是沒有人會否認的。藝術家是一個人正如我們其餘的人一樣。他是一種道德的

生物，其道德上的冒險正像你我一樣，並且因為他的組織較精緻的原故，我們可以假定他的冒險也是較大。說他的人格不受他一生的道德或不道德所影響便是把藝術家擯斥於人類範圍之外。這就是否認他有種種令他成爲一個人的德性。說一個藝術家的藝術是和其私人生活的道德成正比例會是言過其實，可是比之說他的一生與他的藝術完全不相關係大約總是較近真理。

工作本身是一種道德的動力

我們要知道藝術家的忠誠的工作本身，就是一種道德的動力。我們傾於祇看已完成的藝術產品而不望入產品所製造的工場的人，常常會輕視了超卓工作家所必要具有的種種道德性。露斯金關於藝術與道德的講演中有一段最有深意的話這樣說：

『如 Mantegna 或 Paul Veronese 的人的日常工作含有一種手的運動的不猶豫的，不間斷的持續，比之最好的劍客還較精密：鉛筆之離第一點而到第二點之時，不特具有一路到淺之末端都沒有錯的準確性，並且具有一種不錯而變易的進程——有時相差一尺或一尺以

上的位置——可是這種進程（雖然變易）卻是處處都定奪了的，所以這些人中每個都可以，Veronese 也常常可以，一筆到尾畫出一個完成的半面像，或面部輪廓之任何別一部分，完全不加修改。第一，你自己且設法把那種動作的肌肉的精準及其知能上的努力實現出來；因為劍客的運動之完美祇是在練習過的單調（依樣葫蘆）中；但是大畫家的手的運動則在每一瞬息間，都為直接的及新的心意所主持。於是你便去想想那種肌肉的固定及精細及那種每一瞬息都要揀擇及委任的腦力，整日都支持着，不特不困倦，並且在運動中有一種可見的快樂，像鷹鳥在搖動雙翼時所似乎具有的一般；並且一生之久都是這樣，不特沒有失掉能力，而且還顯然增加直至年紀老大機官實際變遷而止。於是你便盡你的生理學知識之所能去想想那是身心

中一種怎麼合倫理的狀態！——經過種種已往時代的倫理！要怎麼精緻的種族，生機能力怎麼平衡及均勻，才可得到牠！於是最後，你便可以自己斷定那一種人是否與靈性的乖戾，與卑下的渴望，有害的私慾，怨恨及悔恨的卑賤，對於上帝及人類法律之反抗的意識，或對於那種為着人生之榮耀及施賜者的喜悅之故必需遵從的至小律法的實際的防礙（雖然是無意的，）相符

合一致而非矛盾。」

這里露斯金對於畫家說得淋漓痛快的話，對於小說家也是一樣真實。一種忠誠地採擇，忍耐地做去的工作，其本身便是一些道德了。在佐拉二十年間對於一種藝術計劃的固定的決心中，有一種很優美的東西：那就是羅根麥葵爾（Rongn Macquart）小說集的完成。每朝一千五百字，每禮拜內朝朝如是，廿年內個個禮拜如是，不怪得佐拉帶着工人的衰頹，疲困，忍耐的面色了。雖然隨着時間之過去，羅根麥葵爾集已被證爲一種大大荒謬的東西，但是這完全沒有減少我們對於這種忠誠於一個想像本分的例子的尊敬。

『作工卽是禱告』

對於這一種本分的忠誠，自然和那種使佛拉安琪力哥（Fra Angelico）每一次提起他的刷子（預備繪畫）便祈禱一次的宗教崇奉完全不同。哥德用一種奧林巴人（Olympian）的自謙口吻說，『沒有藝術的人，讓他有宗教罷。』但是佛拉安琪力哥的繪畫不會因爲他的開端的禱

告而變爲較壞。宗教的本質常常都足以在種種藝術中找出一種高尙的表現。我們很可以說一個人的藝術便是他的宗教，而當藝術家的本質似乎是脫出宗教的元素之時，大世界的公評普通上會說那個人的藝術實有一種欠缺。我們可以證之於奧林巴人哥德自己的戲劇及詩中。

一個完全的人

在這一番話中我不過是說小說家像詩人與畫家一樣，應當極力做一個完全的人。一種有欠缺的道德組織，一種不完全的靈性，到底都必定是不利於他，好像一種蠢鈍的機巧或一隻拙劣的手一樣。

不道德與專門技術

但是準確地說，藝術家的不道德怎樣會影響於他的作品呢？愛略特謂『豐富思想做出豐富藝術』的斷語自然很是說得有理，但是這不能解釋當中的程序。我們想找尋不道德行爲的種種

結果必定要觀察那種特殊不道德所從以影響於藝術家之對付他所從事的媒介之處。我們可以絕對靠得住地說，白特爾司基 (Paderevski) 不是一個酒徒，也不是一個吃雅片的人；倘若他是，從身體上說他必定不能保全他對於筋肉及手指的絕對駕馭力。他可以是一個守財奴或竊賊而無影響於他的打琴技術；但是從來沒有是守財奴或竊盜而可以具有那種為製作偉大音樂所必須的思想的自由及恬靜的。雪里尼 (Benvenuto Cellini) 是一個著名說謊者，肉慾者，及謀殺者，可是以銀匠及圖形家而論，他實是文藝復興時代中最足令人欽羨的作家中的一個。在這裏人可以說雪里尼的不道德的影響是消極的；倘若他不是一個這麼壞的人，他可以做出些為當代藝術家所專心經營的較高尚的工作。在白朗吟的詩中，竊盜及叛逆行為實有妨礙於 *Andreas del Sarto* 的想像——雖然他仍然是一個『無錯誤』的畫家好像未犯罪以前一樣。這種討論大部分歸到增加藝術家作品的價值的專門技術元素所佔的重要處。越用力於專門技術上，則道德問題越變為不重要，除非不道德的發生的是眼或手的不實際的不固定。

普通定律

或者從略些不同的方面立論，我們可以說道德元素之投入每種藝術中是與那種藝術接觸人生及人物之多少成正比例的。所有的藝術誠然種種都是團聚於人生的四周，但是他們之接觸人生不是種種都同一密切。一個中世紀的雕刻師爲一間禮拜寺的簷邊鑄製着奇怪的樋嘴的，其工作所在的藝術範圍實與人生及人物相去頗遠。一個祇想把某種著色極力清晰地繪畫出來的印象派風景畫家也是一樣，一個舊式意大利戲劇的編劇家根據其人爲的曲調於種種人爲的感情的反響之上的，也是一樣。這類藝術動作可以比之於雪里尼之善琢浮凸花紋；倘若這個工人的手和眼能保存其常度能力，則其心之好歹是一件次要的事情。但是在大音樂，大詩，或大小說的組成中，純粹手工的巧妙祇佔一種附屬的位置罷。在這裏，人生及人格之解釋變爲藝術家的唯一重要的工夫了，而一個無人格無良心的人，實無工具以闡釋人格及良心。他斷不能解釋他所不了解的東西。關得倫（Quintilian）謂好演說家必定是好人的陳舊論證——一種從未被人完全駁

倒的論證——在小說範圍中也有一樣的能力。一個壞人斷不能變成一個大小說家。他可以作出種種超卓的短篇小說；他甚且可以作出一種事情及冒險的超卓的傳奇；但是他斷不能作出 *The Newcomes* 或 *塊肉餘生述* 或 *古物家* (*The Antiquary*)。這種小說不是他的力所可及的。

可寬容的餘地

但是在這一切的話中，我們必定要記得我們所說及的是相對的而不是絕對的價值。具有希罕的文學稟賦的人未必就會超越其當代或其個人本質的種種弱點與劣德。關於『藝術的脾性』問題，及其應有的寬容餘地，有許多人說過許多不通的話。可是事實上職業的藝術家，通常仍然是社會的一種專門的產品。以重瓣紫陽花而論（許多別種培養的植物也是一樣）美麗的長成由消耗肥料所致；這種紫陽花全不結子像別種同屬的植物一樣；牠只由行使其產生美麗花朵的新職能以完成牠的目的。由此類推，我們對於『天才』——特別能幹的非常稟賦——似會給他們以某種的寬容餘地。社會對於有天才的人，正如對於派定去服務的兵士一樣，會靜默地寬恕其某種

公民的本分及公民的德性。但是倘若他利用了這種自由，則其作品必受相當的處罰。我們會不能了解他的種種試誘的勢力或他的悔恨的程度；我們不知道——如貝因司（Beecher）所已慘痛地提醒我們的——『什麼是被反抗出來的。』我們若記得在一個男女均有錯誤的世界中，『藝術家』也佔有人類的弱點及奮鬥的一部分，若記得在『罪惡』及『人格』及『創做能力』等神祕東西——統統都包括在這個討論之內——的面前還是免掉獨斷的結論較為穩當，亦已很夠了。

作品本身的道德影響我們應該從大體上判斷作品

我們由藝術家的道德態度轉入具體作品的道德影響之時，我們的論據較為可靠了。在這裏實證種種事實，及把判斷根據於廣闊的經驗比較之上，是較為容易的事情。比方一本書的影響應該由牠的功效的大體上加以詳定，而不應該由這種或那種詳情加以評定，就是我們所應知道的。拿一個熟例來說，人已常常指出哥德的 Wilhelm Meister 的兩性道德是膚淺的，異教的，或不

良的，但是那本書大體上的影響，仍然是有益於無數的讀者。在莎士比亞的戲劇中有些猥褻無恥的事情，在菲爾丁的小說中，有些是很粗鄙的；但是側重這種瑕疵，注視牠們，以為猥褻粗鄙，就是莎士比亞及菲爾丁的特色，則完全遺漏了這兩個著者的偉大人性了。

又應該由有藝術訓練的人加以判斷

其次，一種藝術作品，無論是繪畫，或石像，或小說，都應該由有藝術訓練的人加以判斷。祇有這種人可以定奪作品的性格；可以解釋藝術所迫着要用的通俗言語。雕刻家已覺得必定要提醒我們，謂祇有藝術的訓練，才可以教我們別赤身（*nude*）於裸體（*naked*），別不掛（*undraped*）於不著（*undressed*）。在文明國中，大部分有陶養的人們都覺得米露斯（*Melos*）的維納司（*Venus*）的不掛石像，由牠本身的種種附帶性，令牠不能有猥褻暗示。倘若這裏或那裏有些超卓的人，謂這個石像為不適合，則其偽裝正道處之為一種較良好的道德情感的表徵實不及其為一種欠缺的美的訓練的表徵之甚。有許多小說是明明白白想投合貪淫及邪僻的嗜好的，但是在未從道德上

罵責一種歷來爲長成讀者所喜讀的小說之前，我們似應該要先斷定我們能否了解作者的觀點及適當地明白他的心意。羅利（註一）教授說，『書籍是作給那種能了解牠們的人讀的；牠們對於那種不能了解的人的可能功效，實是一種醫藥的事情，而不是文學趣味的事情。』這句粗魯的說話實含有一種粗淺的常識。

（註一）英國小說 頁一七一。

『一人之肉』

這個可以提起我們記得那句平庸而有用的諺語：『一人之肉，別之人毒。』飼養思想之時，正如飼養身體一樣，我們必要記得同一的刺激在不同的人們中發生出很不同的反動，『放蕩音樂』（dissolute music）這種東西誠然是有的，但是想覺得牠必要有一隻音樂的耳朵及某種程度的音樂訓練才可以。在兩個同樣容易向音樂作反應，及同是聽着 Tannhäuser 的前奏的人中，一個的心會大爲其『Venusberg Motif』所鼓動而流入放蕩，而一個則會爲其『Pilgrims' Chorus』

『Motif』所提起而變爲嚴肅之狀。兩個聽者同時聽着一種弦樂，但是他們之所聽得的及所夢想及的則實會不相同。小說中有些段節，對於某種讀者好像是由火字寫成的一樣，他們的心情極爲熾熱，書中的精細暗示極爲強烈；然對於別種讀者——或同一的讀者而在十年之後——這種變幻的段節卻好像是灰色及冷淡。在一切的想像藝術中，看官，聽者，讀者，都佔一個自動位置，正如其佔一個被動位置一樣；在那時他已必要變了一個創造者，一個『作者；』從很真實的意義說，他是生活於那個想像世界中的；而這樣爲作者與讀者的更迭動作所創造出的種種形式及種種能力之複雜及難作嚴正分區之處，正像個人人性之無限參差駁雜一樣。

兩性道德不是所應討論的唯一道德

大多數關於小說道德的討論都歸到兩性道德的獨一問題，那種相信『道德是人生的精髓，』並且識得兩性本能，在人類種種組織的實際處理中的深切勢力的人，斷不會非難這種去貼切地考察一切在小說中描寫所可及的種種兩性關係的趨勢。可是這種考察很容易會被人忘記

了，而不知道牠所涉及的祇是道德的一方面。還有許多別的東西，在這個世界的事業中，及對於天國的準備中，都應該計及的。有千千萬萬的好人，會怒視一種直白描寫少年之屈服於性的試誘的故事——或者他們是應該這樣怒視此種故事也未可料——但是對於那種讚揚獸性能力，讚美戰爭及指導我們謂對於個人或對於民族製造公理是權力的故事，他們卻沒有絲毫的震怒。可是這兩種小說中，那一種實際上是較為不道德呢？那一種對於國家的生活是較為危險呢？

特殊的道德目的

特殊的道德目的，這條問題，正表出小說中別一種爲人所常常討論，而本質上永不能有絕對，獨斷的斷語的方面。當小說家坐下作着一篇故事之時，他應該有一種特殊的心意麼？當司多夫人（Storve）作黑奴籲天錄之時，人家說她是有這種目的——詳述廢賣奴制的理由；狄更司在作 Nicholas Nickleby 之時——想剷除那種如 Dotheboys Hall 的學校；湯特夫人（Humphry Ward）在作 Robert Elsmere 之時，——想宣傳 Elsmirian 主義；史威爾女士（Sewell）

在作黑美 (Black Beauty) 之時——想使人們以仁心待他們的馬。假使這種種理由是值得讚美的，這種小說是否能因為牠們是受一種確定的道德目的之感動而作的原故而增加其好處或偉大處呢？我未設法解答這條問題之前，要先說出兩種要承認的東西：其一是關於美術的性質，其二是關於文學史的種種事實。

美術沒有實際的目的

我們必定要承認美術是完全沒有實際目的的。牠所獻出的樂趣是無所偏頗的樂趣；牠祇為我們的喜樂的冥想創造一種對象，此外便沒有了。牠是絕對脫離動作世界的。而小說的類別是屬於——至少當牠達到最高度時是屬於——美術。所以當一種小說作品具有一種由牠的勢力以提出來的確定動作為其目的之時——如採取某種信條，改革某種弊端，引導某種社會勢力以反抗別種社會勢力——牠便不是嚴格的藝術的小說了。牠可以是善辯的演辭，或巧妙的論文小冊，或有效力的訓誨，但不復是小說的美術了。

但是小說不是『非道德』

第二種承認，表面上是與第一種相矛盾的，就是實際上『有道德目的』的人所作的小說常常好過『為藝術而藝術』的人。布珊葵說：『歷史表出雖然訓誨的精神 (didactic spirit)，對於藝術實為危險，但是在各個偉大藝術時代中的大藝術家的心情與訓誨精神之相距，比之與對於抽象的美之有意探求之相距實為較近。』（註一）我以為其解說就是：『有道德目的』的人大體上是較偉大的人，其同情及想像的稟賦較為適當；而小說與人生及人類性格的關係既較密切於其他大多數的美術，則這種道德同情之較完全的稟賦自然增加『有道德目的』的人的作品之豐富及生力了。藝術誠然是『非道德的』一個印度籃，一個希臘花瓶，一種馬力士裱壁紙的圖形，一條波斯獅毛狗，不是道德的，也不是不道德的。但是想希望一個小說家告訴我們以 Arthur

Dimesdale 或 Arthur Pendennis 或 Arthur Donithorne 的故事，而保存着那個畫獅毛狗的人的非道德的高尙處，則實無異於侮辱文學史了。小說家是一個人，他所描寫的男男女女

斷不能於他無涉。『淚珠是屬於事物本身而感觸到人類心靈的。』(Sunt lacrymae rerum
et mentem mortalia tangunt)

(註一)布珊葵美學史 頁二二七。

有一種目的的小說

現在我們且回到我們關於有一種特殊道德目的的小說那條問題去。小說是不是因為那樣便似乎會變為較好的小說呢？從大多數的例證說來，這是不然的。倘若牠把藝術方面的注意附屬於某種倫理教訓的迫切處之下，則牠總會得其處罰。托爾斯泰的復活是一篇教訓；牠的論點將會隨俄國社會之變遷而消滅；他的 *Anna Karenina* 則仍然為一種長久存在的作品。『有一種目的的小說』常常具有瞬息間的影響，使那本小冊流行甚廣，但是數年之後，則將隨小冊以俱死了。『合時的小說』不是長久的小說。令牠迎合通俗感情或當時的癡想的，一過了那個時候，反適足以令牠更絕望地被擠斥罷了。一本自詡與私見純粹為好作而作的，過了第三個世紀之後，其尋找

讀者較之現代文學中任一種『有目的的』小說』都必定較爲容易。

道德熱情在小說中有一個位置

但是道德的誠懇那就不應爲小說家所有嗎？反對不公平的忿怒，對於被壓迫者的同情，對於人類進步的高尙熱誠，爲真理的熱情，無論怎麼有價值的，在小說中都沒有位置麼？非爾丁，司各德，薩格利，狄更司，小德，屠格涅甫。多達德，沒有正義的忿怒，沒有熱烈的道德心情麼？問這種問題便卽是答這種問題。但是這種種小說的偉大藝術家之爲人類幸福而使用他們的忿怒及同情及熱心，正像他們之使用他們藝術中之任何別種材料一樣。藝術家在牠們中——除掉很少數的例外——是把改革家駕馭着及指導着的。他們所作的是人生的故事，不只是歷代的遺跡。在近世英文詩中沒有一種道德的洞察，一種精神的希望，可以比之田納遜的藝術的宮殿較爲深奧，較爲高尙。牠之影響於宗教情緒甚於一打的教訓；可是牠卻不是一個教訓。牠是一首詩。克服耳朵及心靈的是詩人而不是宣教士；我們深被感動，但是我們不是被教訓而出去成全一種特別的事業。藝術的宮

殿不是一首無目的的詩，但牠也不是一首『有一種目的的詩』而應用理知熱情及道德熱情的元素，以構造藝術的宮殿的創造能力，正是那種做成赤字及 *The Bride of Lammermoor* 及 *Henry Esmond* 的能力。在小說中——倘若在別種藝術中不是常常如是，至少在小說中是這樣——美的諸定律是深沉地潛在於人生的結構中，一篇利用心中最深沉最強烈的天性而作的小說，是斷不會因那個原故而不會具有完滿及長久的美的。

道德目的的宣言

倘若像我們所已經設法表明的，一種特殊目的的存在普通上是有妨礙於小說的藝術性，則著者關於一種確定的道德目的的宣言，是全沒有酬報的。十八世紀的人——絕少例外——做出其『道德目的』的辯辭，在他們的序言中。這種事情之變成因襲循例正如著書者初時之題辭於卷首以獻其書於一個恩主 (Patron) 一樣。笛福這樣做。但是我們知道那個鹵莽的說謊者是作書未發賣的。利查特生說他作小說的目的是『提高宗教及德性的本原。』菲爾丁莊嚴地宣告他自

已是一個『人類本性的忠實歷史家。』但是 Clarissa Harlowe 及 Tom Jones 的讀者對於序言所說及關於作者的目的的話的注意實很微少。在實際生活中我們不相信那個好說及他所想施出的良好影響的人；而社會對於著者所自信是他作書的目的的東西亦絕不顧及。牠所顧及的祇是他在書中所表現的東西，而那種作雜誌文及講演以解釋他們的心意的小說家最好聽聽哥德『創造而不要空談』——“Bilde, künstler. rede nicht”——的勸告。

小說家的藝術鵠的

我們對於作者的藝術鵠的不具有一種同情的領會，斷不能適當地了解任何小說所產生的整個印象。他有意或無意中已經採集了某種事實，而擯斥了或壓抑了別種事實，以把一致性賜給他所描寫着的人生的特殊方面。沒有小說家具有自然界的**不偏性**，無差別性，無限容忍。自然界用一種深固的冷淡以把美與醜，貴與賤，顯示我們。倘若你在春天早上舉起你的雙眼，你會看見小藍鳥在日光中忽來忽去；但——你腳下底的也許會有泥濘的路途和那些自然界——不細心的管

家——不會適當地置之於視線外之兇惡冬天的廢物。而一個作者之將望高抑將望下，必要揀選，他必要選擇為他手中的作品所需要的自然界或人類本性的種種特殊方面。他不能完全做出一種忠實的『人生的抄本』，縱使他是莎士比亞也不能；他迫着要揀選，要混合，要創造。史梯反遜有一段特色的話說：——

『我們的藝術之從事——並且迫着要從事——於令故事變為真實的，不若其從事於令故事變為派別的之甚；奪掠每件事實的種種形相的，不若排列牠們，使牠們統統都向着一種共同目的之甚。人生所表現的是種種印象——統統都是有力而慎重的——的波動，但藝術則代之以印象之某種人為的系統，這些印象，統統都誠然是最微弱地表現出來，但是統統都有一種共同效力為其目的，統統都善於表出一種共同的觀念，統統都和諧着，好像音樂中的各種協音，或者好像一幅好畫的種種濃淡著色一樣。作得好的小說，在各章各句說話中，都把小說本身之創造的及統御的思想反響及再反響出來；每件事情，每個人物都合力幫助着這種思想；文體的音調必要和這種思想和合；倘若無論在何處有一個朝着別個方向的字，則刪除之可以令這本

書變爲較堅固較清楚，及（我差不多已經說出）較完全。」

小說的藝術。

史梯反遜好作奇論，而其側重有意的藝術選擇，亦自然較甚於大多數與他同業的人。或者我們祇要知道必定要有一種某類的選擇，便已夠了。在安特生（Hans Christian Andersen）的神鬼故事（童話），司托頓爲『少年人』而作的故事，及那種『見豬（代表不潔）說自然界中於是便以自然界爲豬』的小說家的粗俗自然派的書籍中，都是一樣，都有一種對於思想及感情的全體之精密的壓制，都有一種新世界的建設，這種世界可以——隨着藝術家的揀擇——好過或不及實現世界，但總之是不相同的。

向美的天性

伴着這種題目——材料——選擇的，有一種與此同類而是關於揀擇形式的天性。浪漫派及自然派的時代獻出很豐富的例證，表出內容之較重於形式，表出用任何代價以找尋驚奇及顯著的情感的思想。但是小說史中每個時代都有其反面趨勢的例證；那種反面趨勢就是，把內容元素

附屬於形式元素，由種種象徵而不由事物再現以找求『效力』。一種『效力主義』之不好正猶別種一樣。已經產生快樂給歷代讀者的小說，就是那種顯示形式與內容的一種深切綜合，顯示那兩種投入藝術作品中的元素的混合的小說。這種綜合必定要追溯到作者的自然而自然的天性去。牠是一種先於文字的有意選擇，先於這種或那種文學形式的有意選擇而有的程序。到底，一個人生出就是 *eidouis* —— 具有一個美麗，配合適當的心 —— 要不然就不是。司各德，阿司坦，霍桑皆是 *eidouis* 而他們的著作也顯出這種東西。製造美麗東西的想望就是他們的性格之不可少的微點，而雖然訓練上，方法上，及外表情景上有種種不同之處，他們精神的真生命卻都是在這類東西之中。

第九章 唯實主義

『唯實主義：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……』

『事物真相之觀察……及繼着用近似的忠實以表現牠們出來的能幹。』世紀辭書。

『哥爾拔(Courbet)是第一個，或當中的一個，最先覺得實現世界真相及其所為的是什麼而不是其所暗示的是什麼的趣味及重要。』鮑朗納爾(W. C. Brownell)法國藝術。

「唯實主義」界說之需要

我們在這一章討論一條頗困難的題目——這條題目，佔據着讀書社會的注意已經很久，而統統的批評家及大多數的小說家都屢屢有所說及。關於文學方法的名辭最通行的是『唯實主義』，而最需要精細分析的也就是牠。在所有的美術中『唯實主義』這個字都有使用，但我們所

用的不是常時都是一種相同的意義。在批評藝術作品之時，這個名辭之用，至少具有四種明辨的意思。

視與因襲主義相對抗

第一，我們說及唯實主義，是視與因襲主義相對抗的。比方在裝飾的作品中，通常實沒有想再現任何特別花或樹的企圖，不過祇想重做一種因襲的模樣罷了。但是倘若在禮拜寺門四周的雕刻中我們找出在因襲的三葉剌形及龍形當中，有一種能力以再現那處鄰近的一種實際植物或動物的，我們就說是中世紀雕刻師的『唯實主義』。同樣當初期的希臘雕刻家拋棄那種男女都是一樣由肩膀垂下的純粹是因襲的硬木褶掛帷，而力求表出當時兩性所穿的裙裾的實情之時，雖然與近代雕刻家再現真紐真紐孔的苦心工作相去甚遠，但那實是（到那個界限）一種唯實派的運動。

視與理想主義相對抗

第二，我們說及唯實主義是別於理想主義而言，所謂理想主義就是『由棄掉所有的不完全的元素以實現任何最高尙的天然事物之能力，——表現可能的自然界。』賓露爾 (Rosa Bonheur) 買了一隻馬飼之於美術研究室的側邊，而把牠繪得酷肖如生。反之，利那特 (Regnauld) 之『歐都美頓 (Antomedon) 制服阿格里羣馬』一畫，則聞說曾令兩個探訪人客有這種論釋：『你永沒有見過那樣的馬罷！』『沒有。』別一個說：『但是我已想找尋牠們四十年之久了！』賓露爾的馬是畫得較真實；比之利那特的馬理想較少。也可以拿一個或者是較好的例來說，有許多批評家以爲 Sister Madonna 實是羅菲爾 (Raphael) 在佛洛倫斯的不第宮所作的某種繪像的一種理想物，那種機詐，情慾因臉子取出，種種形像製得齊整，其表現變了非常的清潔，非常的高尙；在兩幅畫的後邊的是同一的婦人，但是我們說佛洛倫斯的繪像爲唯實主義，『而 Sister Madonna 則因爲屬於寫真之處這麼少，因爲這麼理想化的原故，對於大多數的人實變爲一種

『神聖的母性』了。

視與屬想像的相對抗

第三，我們說及唯實主義的是與那種屬想像的相對抗的。密加蘭琪羅 (Michelangelo) 極關心於解剖學，而永不倦於表示他對於人類形體的知識。我們且說在『兵浴』及在 Sistine 禮拜堂上伸着手由創造主接受一個活着的靈魂的『亞當』兩種作品中，把這種知識表現得一樣精巧。二者都是對於『不掛』(undraped)形體的精密的研究品，但是 Sistine 的畫則實不祇那樣，實超過那樣無限之多；牠是一種宏壯概念，一種想像的大成功；當我們說及浴兵的唯實性之時，我們必會看見這種差別。我們也可以由詩的範圍內取出一種同類而略異的說明。浮士德的歷史，爲馬爾露 (Marlowe) 的戲劇所根據的，含有這段描寫推羅希倫現形的話：

『這個女人出現於他們之前，穿着最貴重的紫色天鵝絨袍，繡得很輝煌的；她的頭髮散披着，好像打過的金一樣美麗，其長及膝，帶着可愛的煤黑的眼睛，美麗可愛的圓臉子，紅若櫻桃的

口脣；他的兩頰帶玫瑰色，她的口小，她的頸部白若天鵝，身材高而纖瘦；總之，她沒有一處地方是不完美的；她用一雙轉動的鷹眼，一種微笑而浮蕩的面貌，看望她的四周。」

他把她的外袍的組織及顏色，頭髮的長度，臉子的形像，狀態的種種奇特處告訴我們；這是一種唯實派描寫的能力；但是且看那個詩人怎樣一振其筆，便投入想像範圍，而停止其描寫以說：

「這是使萬船試水（即備戰意——譯者）

而焚燒了 *Tiuna* 的無頂之塔的臉子嗎？」

視與傷情主義相對抗

最後，當說及美術之時，我們通常用『唯實主義』這個名辭與傷情主義（*Sentimentalism*）相比對。我們若把路易十五時代的法國畫家如渦條（*Watteau*），佛拉干那（*Fragonard*），溫盧（*Van Loo*）等具有眩耀的人為性，具有愛神與泉源與草場之種種精緻而不可能的混合的畫家，

和那些盡他們所知的忠誠以繪畫露斯金之所傲慢地稱爲『肥牛與溝水』的荷蘭人相比對，我們的心中便有這種比較了。我們若由 Child Harold 轉到 Don John，由箕茨（Keats）的 *Endymion* 轉到格拉拔（Crabbe）的會堂故事，由露雪提的姊妹希倫轉到白郎吟的 *Fra Lippo Lippi*，或由田納遜的園丁之女轉到他的 *Rizpah* 之時，我們也覺得在詩中有同樣的比較。

小說中唯實主義之種種通俗見解

由是可以見得當我把唯實性加之於一種藝術作品之時，我們斷不是常常都用這個字來表示同一的意義。我們若使斷定我所說明的四種用途，——就是視與因襲主義，理想主義，屬想像的及唯情主義相對抗，——實已盡這個名辭之種種可能的意義，也是危險的。小說中的唯實主義可以是指能施之於種種美術的任何意義的唯實主義。而且還有，二十年來關於小說藝術上各處不住地互相攻擊的種種討論的結果已在社會思想上產生三種關於什麼組織成小說中的唯實主

義的不同見解。我們且小心把牠們述說一下。

摹抄實際事實

這類通俗見解中傳播最廣的或者就是這一種：小說中的唯實主義在於摹抄實際事實。用最常用的比喻來說，唯實主義是一個攝影家。他放下照相機在你的面前，全沒有說『請寬恕我』或『現在請表示一種喜悅形狀』的話，便撮了你的相了。他的雜貨商有一種綁包裹的特別方法，他的外母有一種提起她的左眉的巧計；無倦的唯實主義者則和此相反。他對於鐵路的火車，對於一行泥水工人，對於一間住屋的側邊高聳處或對於一種風景也可以一樣做法。他一熟習那種機械的程序，世界便變為種種未經用過的相片的親屬了。那些覺得照相的比喻太機械的人可以有另一個字以代表摹抄實際事實，那就是『繕錄』。唯實主義是指在你面前經過的『人生的繕錄』。詹姆士說『你斷不怕會寫下太多的記錄』。法國的作家，喊道，『人類的種種憑證』（意謂實事——譯者）就是唯一重要的東西。

平常事物的審慎選擇

第二種對於唯實主義的方法的通俗見解是：牠不是攝影或繕錄所有的事實，而是對於平常事物有一種審慎的選擇。有一次當美國唯實主義正當高潮之際，波士頓先驅說：『在新派小說的光亮的辭書中無趣的便是有趣的，而有任何特別人格能力的種種人物，祇是用來作那些軟弱的及無色的之襯貼物罷了。』關於這個爭論點有一種沒有這麼尖刻而較為允當的斷語，我現在且由一個音樂技師——利司脫而徒弟，而他自己是一個澈底的浪漫主義者——的私函中援引出來。

『我覺得一切的藝術都應該理想化，都應該揀擇那種種由某種非常的，內在的性質以超出我們所經歷到厭惡的日常生活的水平線之上的人物及事情為內容材料。牠們未必是較不真實。金剛石之為真實的天然產品，正像一堆煤炭一樣；牠不過是略為不大通行而較美麗及較有價值罷了。我知道現在有某班讀者及批評家以為稱一本書為嚴格地『誠實於人生』是最

高的讚美，所謂『人生』就各人的日常生活的意思。我覺得還不如這樣較好：把這種種豐富的原本的經歷直接由人生取出，而在文學中則找尋那種同樣真實而較希罕，視見之於例外的時候及遇着例外的人物才有的經歷；具有人生之較高的較濃厚的種種形樣，在別處不可以這麼容易找得出的經歷。我很知道這種論調祇是我在藝術上所自然隸屬的學派所具有的論調，而我實承認你有最完滿的自由權去附屬於別個學派。

我在下文將會再回到這段在音樂家的信中所引的話，而現在則只請讀者注意『各人的日常生活』這一句話；他說『各人的日常生活』就是『誤請爲唯實派』的作家所專從事於再現的東西了。在『各人的日常生活』中，馬之不逃走，屋之不焚燒，遺失已久的遺囑之不會在抽屜中翻轉出來，實有百次與一次之比。所以，像何威爾司所已成功地辯論過，小說不應該理及其百分之一而應該理及其百之九十九；他應該在平常事物中作一種審慎的選擇。

『不愉快的』

第三種流行的見解原本不是根據於盎格魯撒克遜民族的。小說，而是同着那種令牠發生的書籍，由大陸輸入的。依據這一種的見解，小說中的唯實主義實與『不愉快的』同一意思。牠所述及的種種事物及種種關係，是爲有良好教育的人的普通同意所願在談話中禁止的。他的材料或者是身體上有所過犯的東西，或者是有犯道德的東西，或者常常會是二者合並的東西；而英國人——美國人也略略相同——對於這樣的唯實派小說的流行意見已經極力並且盡地——雖然不是很詩歌地——表現於田納遜的第二 Locksley Hall 說及『在佐拉主義的飼管中輾轉着的種種新鮮狂想』之句中。我們要知道這種對於唯實主義的見解，像前一種一樣，是根據作者的材料選擇而言，不是根據其方法而言。我們在下文會知道史梯反遜一流的小說家實很可以選擇浪漫派的材料，而以唯實派的技術描寫之。

這種種都不是錯見解

我斷不是想斷定這三種對於唯實主義的通行見解，必定是錯的見解。有好些著名的小說是

由摹寫實際事實的方法產生的。人類的眼光是含有極大的趣味而很參差的，人類的手可以由訓練而至到甚嫻於摹寫或繕錄那種種顯現於機官的事實。牠斷不能由訓練而得到一種絕對的技巧；一個不是一件機器——一種升高到第 n 度能力的照相機——雖然他或者會使他自已以為他是。無論他想怎麼忠實地摹抄在他面前的種種事實，總是有些會逃脫過的。所有一切他都在無意識中選擇，修改，整理；照照機比之人總是有一種較大的忠實性，一種較完全的不偏性；可是人的作品，總是較好於照相機的。換言之，主觀的元素，那種無論藝術家怎樣極力設法驅逐牠，牠都必要投入人類藝術能力各種產品中的東西，正就是使藝術有最高價值，使藝術有「人類精神之記錄」的恆久意義的元素了。但是，一個人想做到某種卓越的體育家，他必要暫時轉而為一種動物而棄掉他種種較高的能幹，這對於小說中的藝術家也是一樣，他們之把自己的較低稟賦，自己的手藝精巧，視為主義的榮耀，實是最常見之事。但是在實行這種關於他自己的能力的理論，或一種關於他的藝術的有限範圍的理論之時，他也可以在他所約束自己的水平線上，做出奇特而有價值的工作。荷蘭畫家也許會棄掉了神鬼的事物，——這些自然是難畫的東西，——但是他們能使他們

的『肥牛與溝水』具有一種很值得讚美的準確及同情；同樣，由摹抄實際事實或由揀擇某種極平常的事實以作再現材料的方法所產生的，也有很著名的小說。這兩種方法都足以稱為唯實的；而且我們也不能不把那個名辭給與那種說及我們所謂人生『不愉快』方面的東西的小說。有些善感，深有陶養的人而不能讀如 *Anna Karenine* 或 *Madame Bovary* 的書，但是我們無謂否認，謂這種書的方法不是唯實的和說牠們不是藝術的傑作。

一種概括的界說是否可能

那麼，這三種關於唯實主義的見解都不是錯的見解；但是倘若牠們互相分離則實是偏於一面的見解。想找出一種概括牠們全體的界說是否可能呢？我以為細察霍桑對在傳奇與小說間所說出的顯著分別中之含義，我們可以得到這種關於小說中的唯實主義的消極界說：牠是那種缺乏浪漫氣的小說。但是人可以反駁謂「浪漫氣」是一個朦昧的名辭，謂想理解牠要先有一種關於浪漫主義的討論。若果如此，則這裏有一種較積極較有用界說：唯實主義是那種不畏避平常事

物（雖然藝術實怕平常事實）或不愉快事物（雖然藝術的目的在於獻出愉快）以力求描寫事物及人生之真相的小說。

活鷹

我且加以說明。比方我想要一隻活鷹來作撫愛物。可是有一隻活鷹在家中不是一件盡是愉快的事情。我在前已知道活鷹是不食糖菓的；牠的嘴會有乾血，牠的翼會有污垢，牠的爪會有腐爛味。從許多理來說，一隻用藥製過的鷹實在較好得多：皮膚蓋得子細，除臭劑落得很妥當，裝裱得很小心，羽毛上有昆蟲藥，雙腳有漆飾，又有一雙玻璃眼睛。一隻用藥製過的鷹會是較為精巧，較適於裝飾藏書室，對於朋友有較多的樂趣，對於小孩子較為穩妥得多。但是我仍然頑固地說，『我不想要一隻藥製的鷹；我要一隻活着的鷹。』而我有權揀擇，我所願要的那一種。

以小說論，豈不是也是一樣麼？我可以有權利爲自己，或爲任何別一個人，向小說作家這麼說：『我很懇切想知道多一些人生事情。你說，文學是人生的解釋，所以請你用你的藝術方法，把人生解釋給我聽聽。不過我今日——或者已經許多日如是——卻倦於誦讀舊日十六世紀的人生，或將來二十一世紀的人生，或某人以爲今日應然的人生了；請你，你有眼有舌的，說及人生現在的真相，事物現在的真相罷！』

小說的範圍渺無界限

我們可以向小說家這樣要求而全不含有謂唯實派小說好過或偉大過浪漫派小說，歷史小說，或烏托邦小說的意思。小說的範圍是渺無界限的。有些美國唯實主義的能手以爲開始之時，應該先從事於輕蔑他們的對手，或包圍着司各德，對他亂吠，這是一件大可惜的事情。霍桑之有自由權去作一篇傳奇而安置其景色於羅馬中，正像詹姆士之有自由權去安置一篇唯實小說——或至少是一篇唯實小說中的一章——於 Albany 或有權由 Schenectady 引出他的女英雄——

樣；而倘若詹姆士——他對於小說理論的知識遠勝於霍桑的——不能使其一個婦女的寫真如雲石的牧神一樣偉大，則所證明的不是傳奇優於唯實主義或 Albany 中的生活不及羅馬生活之適合於小說家的藝術，而祇是霍桑為一個較好於詹姆士的小說作家罷了。

英國的唯實主義笛福

雖然現在好讀浪漫派小說的人這麼多，唯實主義的戰士還有很充分的理由以自抑其怒氣，而去讀他們所最喜歡的書。不畏避平常事物，不愉快事物，以力求描寫人生與事物之真相的方法，在民族小說中表示成功的最大明證的要算是英國的小說了。我在英國小說第一個能手的篇幅中隨便一翻，便找出這一段來——

『當我來開各櫃之時，我找出幾種對於我大有用處的東西；例如，我在一個櫃中找出一箱很好的瓶子，很奇特而滿載着很好而又很美麗的甘露水；每個瓶子大約載得三品（英國量名），瓶上冠以銀頭。我找出些很好的襯衣，為我所很喜的；又找出大約打半白麻布手帕及有顏色的

頸巾；手帕我也很歡迎因爲在日中炎熱之時可以作揩面之用，最足以振刷精神。此外，當我來到櫃中的錢箱之時，我又找出三袋 *Price-of-eight*（幣名）總共約一千一百塊，有一袋爲紙所捲着，其中有六個 *doubleloon*（金幣名）和一些細小的金碎，我想牠們共約有一磅之重。」

詳察的平常，微細的枚舉，精巧的特別處，就是唯實主義的根本要素；牠們做成魯濱孫漂流記中，我們稱爲迫真（*Verisimilitude*）的東西，做成這本書的類似人生之處。在笛福較不著名的品中，如 *Roxana*，這種種性質或者會更爲顯明。這本書的音調是莊嚴的，直白的；其詳情是很週至的；沒有狂想，沒有談諧，沒有想像——除外那種隨着事物身體上及道德上的真相而產生的想像；沒有別本書能再有較少的浪漫氣；這本書是那種謂罪惡的價值是死亡的清淨的，異常誠懇的基督教革新派題目之絕對唯實的表白。

利查特生

利查特生的技術雖然不同，但其態度也是一樣。他五十一歲時作出他第一本小說 *Pamela*，

書中的女英雄是一個婢女。他告訴我們，他以為倘若他用一種較容易及自然的方法來作一篇故事——而不是一本他的朋友們和書坊鋪所想要的關於平常生活有用方面的書信——則他實會給讀者以一本『異於華飾鋪張的傳奇作品，而由於取消小說通常所富有而不甚實在及奇異的材料的原故可以趨於提高宗教及美德的本原』的作品。

菲爾丁

統統十八世紀的大小說家都虛誇『提高宗教及美德的本原』為他們作品的目的。他們的理論以為展示人類的真相，表出在他們的真光（實際情形）中的惡行與美德，便可達到這個目的。菲爾丁說『我們的事業是實行忠實歷史家的本分，而描寫人類本性之真相而不是描寫我們對於人類本性的想望。』一個好像梁尼爾的批評家會答道，『可惜呵，倘若你日日都祇用一個人的無價值處的照片對着他自己，則最後的結果不是激動他的道德能力而祇是陷這種道德能力於癡癱的地位而已。……倘若用我自己的方法對待那種古典作品，我便會屏棄牠們對於地面之

外……我誦讀牠們之時，我永永都覺得我的靈魂是在於雨水，污濁，泥濘慘苦之中。」這不過是一個批評專家的比喻說話。我們雖然完全不是想斷定十八世紀的小說表出完美的藝術或一種完美的道德，我們也可以斷定小說家根據其作品於人類本性的真相之合法實像其根據於他對於人類本性所期望的一樣。倘若，依着這種定則中第一條，他的作品陷我們的能力於瘋癱地位，則對於小說家之人類本性見解，其妨礙必較爲甚。以菲爾丁論——他要抵當着這種攻擊——他實在可以打自己的仗。倘若他的讀者能夠看見 Partido 在戲臺中，或者看見『馭者（一個因爲偷了一個雞埒而被放逐的青年）』做着『好撒馬利亞人』的工夫，或者看見 Atkinson 巡士自以爲將死而求吻 Booth 夫人的手以作永別，或者在 Anelia 顯現於一種較豔麗爲尤可愛的光中那一章中看見 Amelia，則他們雖犧牲『種種高尚之處』也是願意樂爲的。

一大班的唯實主義者

這種作品可以恆久存在。這種作品形成社會的嗜好，必爲後世所模倣。雖當盧騷及法國革命

勢力把種種新派小說輸入英國之時——新的派別括有種種對於這個革命的社會希望，對於最溫雅而最宏偉的自然界的情感，迷朦的拜崙式個人活現而可怖的傳奇，且不計司各德的天才所炫輝於英國及大陸的宏麗的歷史小說集——英國也非無那種不畏僻平常事物以力求表現人生之真相的作家。大作家司各德——其小說表現極可欽羨的唯實主義的——在其一八二六年三月十四的日記中說：——

『且再讀，至少讀三次，阿司坦女士的傑作自詡與私見。那個少年女子有一種天才，善於描寫日常生活中的種種內容，種種感覺，及種種人物，以我所見過的而論，這種天才是最神奇的。那種大聲咆哮之處，我自己可以做得到好像現行的任一種一樣；但是那種使平常事實及人物變為有趣，由描寫及情感的真實發生出來的優美感動力，則實非我所有。這個有這種稟賦的作家竟然死得這麼早，何等之可惜呵！』

阿司坦著作之時正當英國浪漫主義運動盛行之際；隨着她的，在那班大小說家中便到薩格利，把浪漫主義冷潮熱諷；狄更司具有明瞭的社會知識，表彰下級生活的榮耀；愛略特一個完成其

小說理論然後下筆的作家，一個澈底的唯實主義者。研究英國十九世紀後半葉的唯實派方法的學者必會找出在 *Adame Bede* 及小流上的磨機中的批評理論與創造藝術是調和得最完美，而非他種作品所可及的。

法國的唯實主義 *Madame Bovary*

愛略特的關鍵字是『同情』；法國唯實主義者的關鍵字是『隔離』（與作品中的人物事情隔離而全無好惡或關係之表示的意思——譯者）法國小說中唯實主義或『自然主義』的發現略後於一八五〇年。有些人視巴薩克為牠的首創者，巴薩克固然對於每種東西都依次佔有些少部分——其實是佔大部分——但他實常常都是一個主要的唯實主義者。但是法國的唯實主義最大的事業是反抗諸三十年（一八三〇至一八三九間年年都有三十兩字，故名諸三十年，其他倣此——譯者）的法國浪漫主義，而那本大聲說出這種反抗的書，那本被稱為浪漫主義的 *Don Quixote* 的書——其對於浪漫主義所做的正像加爾凡第司對於武俠制所做的一樣——

則實是佛羅貝爾的 *Madame Bovary* 這一本小說的題旨——影響於法國小說極深的——在第五章最後那六行中說出——

『她未結婚之相信她自己是在愛情中，但是因為應由那種愛情發生的快樂完全沒有到來的原故，她便以為她當初必定是錯了。於是 *Elle* 便努力去找出人類在人生中對於幸福，情性，熱狂，那種種她在書中覺得這麼美麗好看的字的確實意義。』

把一種浪漫的品性，放入種種真實可厭的環境之內，把書中美麗好看的偽情經過人生真相的試驗，無怪具有這種題旨的 *Madame Bovary* 是一本傑作了。囂俄，第域尼 (*De Vigny*) 及別的浪漫主義者每以『地方色彩』自傲，其實他們的地方是極遼遠的——無論以時間或空間論。佛羅貝爾則取當日的諾爾曼地，而研究其風土，像達爾文之研究鴿子一樣；他是熱烈崇尚文體的人；當他作這本書時，他對於每句說話都苦心經營。*Madame Bovary* 是無雙的作品；牠是絕對唯實的；牠的聲調是冷淡，分離，殘酷；牠是一篇應該有人做，做過一次便了的作品，好像赤字一樣。

佛羅貝爾的後繼者

三十年來依隨着佛羅貝爾的方法者——自然是有多少改易的地方——爲數極衆：有佐拉，他的天才極大，想像超常，當然與小說中任何派別都不相同，但是以他的評論文章而言，他實是唯實主義的巨擘，而他在作品中把唯實主義陷入鄙陋之力，則較甚於任何別一打的作家；有多達德，他賦有那種常常爲英國唯實主義特色的同情性，並精於觀察，善於運用言語，長於技術智識，此數者皆使他的位置超出同業之上；有莫柏桑，倘若他的腦不會退讓，他顯然是任何事情，——那就是悲觀主義者在小說中可以做到的任何事情，——都可以辦得到的。此外還有一班較少的作家，現在已分裂爲許多較少的隊伍或依照他們個人的癖性或信念做去，因爲樸素的唯實主義，在巴黎中已很久，不是時髦的東西了。

美國小說中的唯實主義

我們必定要撇開那種種在西班牙，意大利及俄羅斯中可以說是屬於唯實主義的大作家的名字及作品；也要撇開那種種最表同情於唯實派運動的美國作家及作品。美國文學在前曾經受過種種國際勢力所影響的日子。美國作家很敏於學習外國的名家，並且還有比此更好的，就是他們用自己方法來作的作品也很豐富。唯實主義在美國這二十五年間的小說中表出牠的較美麗的方面。這些小說確實已經揭露了唯實主義的種種限制，而尤以社會上的正派唯實主義者的小說為最著；但是暫且捨棄那個不說，我們本國過去及現在的唯實小說是怎樣富於觀察力，忠實，明智，同情，精緻，一言蔽之，是怎麼藝術的呵！

遺下的問題

我們已經考察過唯實主義的理論並且已看過——雖然是簡略地瞥過——牠的歷史上的發達。現在我們留着要探究的是：究竟唯實主義所成功的是什麼？什麼是牠的界限，牠的危險？最後，小說藝術中的終極問題是否一個方法的問題？

唯實主義已闢了種種新區域

那麼，唯實主義所已成功的是什麼？第一牠已給藝術家闢了種種新的區域。每種偉大文學運動都已做過這種工作。浪漫主義大聲叫『返到自然——返到感情，』但是所謂『自然』是指浪漫的自然，所謂感情是浪漫的情緒。自然中浪漫方面，情性中浪漫元素，祇不過佔其二十分之一罷；而唯實主義則主張一切二十分都應該隨小說家任意使用。沒有一種東西唯實主義稱為平常的，並且很可惜，極少事情被他認為不潔。牠已經毀拆了那幅向來把種藝術家可以自由使用的題目和種種不可使用的題目相離的圍牆；牠已經教藝術家去取他的刷子及顏色板而在範圍裏隨意游蕩。牠已經給藝術家以絕對自由去描畫他所找出的種種東西；牠的作品的新鮮處，和作品的活現處，已經表出在自由中的激動力是怎麼浩大的了。

創造了一種新技術

並且唯實主義已經創造了一種新技術。倘若一個人可以給你以實際性，材料的真相，則你可以告訴他謂他繪畫任何東西都可以，而倘若他具有真藝術家對於技術的美滿之熱情，則你可以告訴他謂他將會學到繪畫什麼東西都可以。在唯實派小說所發達出的正和在近代法國唯實派繪畫中所表現出的奇特技術能力相當，同是有一種忠實，一種栩栩欲生之處，一種活現處，一種感動力，這種種都是特異而新奇的。托爾斯泰描寫一個人站着在俱樂部的階沿上，帶着他的一雙鬪拳手套，這不是甚麼，可是這幅畫景是不能忘卻的。哈地描寫一個在英國某處高地上收集着蘿蔔的婦人的一雙手套，那個影響常常都留在你的腦中。這裏有幾句例釋這種在英國小說中的方法的話，淒涼而見棄的 *Tess of D'Urbervilles* 正搖着她的丈夫的父母所曾住過的空虛無人的牧師居宅的門鈴。

『沒有人答她的鈴聲。她要用力再搖了。她響第二次的鈴聲，那種舉手的激動，伴着她走了十四里路的疲倦，使她在等候的時間內要把她的手安放在股上，而把她的肘靠着走廊的牆壁上，以支持她自己。風色乾涸到常春葉都變了萎謝及灰白色，每片帶着一種不寧靜的神經振動，

不住地輕輕拍着她的鄰伴。一塊染著血色的紙，由一個買肉食的人的肉堆飛來的，在門外的路滾上滾下；停頓又太薄，飛起又太重；有些禾桿伴着牠。」

這一塊染著血色在風中軟弱地滾着，很藝術地用來作一些處景以增加那些降在那個被棄的妻子的精神上的淒涼和恐怖的紙片，我們在小說的全個區界中惟有在今日，惟有在唯實主義者中，方可以找得出來。

唯實主義與科學脾氣

但是唯實主義有關於許多別種勢力牠已經密切地聯繫於那種在第四章已經討論過的科學脾氣。我們已經知道，詩與科學遇合於小說中，而在唯實主義的許多超著成績中，科學的部分實多於詩的部分。一個大藝術家如愛略特的小說倘若失卻了她與巴斯脫（Pasteur）同有的精確觀察，分析能力，概括才幹，則將會失卻了牠們很多的特性。唯實派小說因為和範圍遼遠的現世科學精神這麼相聯絡而能增加某種積極的利益，是無可置疑的。牠所得的是精確，著實，寬綽。但是我

們一息間後必要探究，以其關係於還較高尙過這種種的屬性而言，小說是否由於聯絡科學而有所得。

與德謨克拉西及基督教之關係

唯實主義與德謨克拉西精神也有種種很明瞭的關係，這些關係，我們在下文論及美國小說趨勢那章中將會說及。其次，我以為我們可以很公平地說唯實主義所根據的理論是密切符合於基督教精神的。因為唯實主義的理論告訴我們『一切日常生活』總是有些價值，——倘若祇是值得描寫；牠說出我們現在種種經歷的實相，平常東西的意義。或者在小孩時候，真實的事情是太近，太明顯，不能惹起我們的注意。我們已經見過大孩子了；告訴我們以巨人的故事罷！我們已經玩過木馬了；請把 *Bucephalus* 及 *Centauris* 讀給我們聽罷！遼遠的事情，具有一種浪漫的美麗足以惹起我們的注意；處處都是我們小孩氣渴望的地方，但這裏則不是。這種種錯覺隨着我們漸漸長成而消散；或者是經過肅清種種幻想的長久時期之後，我們忽然轉向到真實的事情去。這

裏是我們的世界，

……『在這裏我們找得

我們註定的快樂，要不然就完全沒有。』

實際的東西漸漸變成精神上重要東西。世界漸漸變為可解，有趣。這是一個生的世界——上帝的世界。我們四周的種種勢力是真的勢力；我們所知道的男男女女是真的人物。所以我們對於小說家說：『請盡你之所能把這個在一切世界中最真的世界顯示給我們。使我們看看你的眼光怎麼深到；你的眼光是否像永久的眼光一樣深透，一樣廣闊，一樣可愛？』

俄國小說家郭果爾(Gogol)說：『我已經把人生的真相，不是想像的夢境中的人生，來研究過；所以我已經得到了一種對於萬生之源的他的見解。』

唯實主義與『日常生活』

傷情主義者，浪漫主義者，這麼說：『我所有的日常生活已經夠了；我經歷到厭惡了；請把金剛

石，非常的，遼遠的，例外的給我罷。』那正是 Emma Bovary —— 可憐的 Emma Bovary，在柏倫納提爾的言語中，正像我們大家一樣，祇不過是有些太溺於情慾，而其知力太少，不足以承受日常的本分，學識日常本分的美麗及所隱含的詩意——的呼喊。『日常生活』對於那派較有思想的人的價值已經被赫頓 (Richard Holt Hutton) 在他關於雪萊的論文中妥善地陳述出來了：——

『詩人，藝術家，思想家，及神學家——通通都是渴慕實體的——都主張上帝所造的種種性質及種種實質及種種個人的勢力之實際（即自然的）混合實包含有一種東西，其值得精細地認識及想像之處，遠勝於他們自己能力所可致之任何再造的。他們相信種種實際結縛實有無限意義。而那些覺得這種意義的人們——所有唯實主義者都常常覺得這種意義——必定懷抱有某種膠黏的精神於他們的心坎底，一種對於存在自身那件事情的敬重，一種想先見有良好理由，然後才分開種種為自然——或者他們會以為是由神聖定律——所聯合一起的東西的願望；一種嚴緊地去追尋經歷的種種詳情——至少視為具有一種假定的神聖——的癖

性；並且，他們還覺得這種在真實的宇宙中表現於他們的美麗，比之由他們自己的折衷的理想主義的分解及再做能力所產生的任何美麗，實有一種較高尙的可愛處。」文字論文頁一七四。

現在的重要

小說中的大唯實主義家採取一切人的日常生活；他們用通常人在平常景況中所供給的材料來構成他的藝術作品。他們——在他們最出色的時候——顯示出種種東西的實體；那就是，表示出種種東西的精神方面及恆久方面，表示出人類中的神聖方面，表示出在我們之世界中並且透過我們之世界而存在的上帝之世界。基督教之同於唯實主義者正就是在這一點，因為基督教使我們對於實際是物，對於此地此時的恆久意義，對於人格的無限隱潛力，有一種較深切的意義。當我們識得看出人類男女的真相，世界的真相，看見其中有一種帶有恆久的新鮮而富於含蓄性的東西，覺得世界是與無限的心跳動着之時，則那個可以把人生最密切地，最同情地，解釋給我們聽，把人生最親貼地傳遞給我們的小說作家就是唯實主義者了。但是倘若實際的世界對於我們

是可厭的。則我們論理上應該迴避於別一類小說中，——迴避於那種種說及別些時候及別些地方，說及在異於我們的種種情況下動作的別些人物統系的小說中。倘若日光，清朗坦白的日光，對於我們是太猛烈，或太無顏色，則我們且出盡方法以張開一幅紫色的帳幕，及散佈一種我們自己所有的浪漫氣罷。

唯實主義的種種限制

依照上文所述，我是最主張唯實派藝術有種種可能的。可是我們很容易看出唯實主義的種種限制。唯實主義者說：『我畫出事物的真相，世界的真相；』但是他的意思必定是指事物對於他的真相，世界對於他的真相。無論他怎麼極力想持客觀態度，他都是透過他自己的人格，的鏡以觀察世界的。他的藝術為他的眼光，他的肉眼，他的靈眼，所約束。那種眼光必是少帶有些繆誤，他所以視作實在的或者不是實在也未可料。真實的世界祇有一個，那就是上帝的世界。小說家的世界，須要倚靠牠（上帝的世界）的，不過是一個不完全的抄本罷；他之所謂真實世界只是他自己的

世界，不是上帝的世界，祇是一個屠格涅甫世界，一個哈地世界，一個威爾建斯女士世界。噯呀！改變得怎樣利害！可憐的限制怎麼大！一個具有幾乎完美的肉眼的唯實主義者也許會有腦學專家所謂心盲的東西，——沒有了解視覺印象意義的能力。他也許是一個純粹的物質主義者，祇看見人生之獸性方面，專用偉大天才去分析屬於身體機能方面的忿怒及愛情。他也許會毅然忽略了那種種超乎死亡界線之外而達到未來世界中的希望及渴慕。

其危險欠乏同情

唯實主義不特有其限制，也有其危險。唯實主義者必定要把種種實際情形再現出來；他必定要客觀地研究這種種實體情形；他必定要做一個外觀者；所以他最容易學識了沒有同情的觀察。讀者也許會記得，這就是霍桑所害怕的東西；這就是他的 *Ethan Brand* 的題旨。這就是『隔離』法國唯實主義的呼聲之一種，而可以解釋爲什麼法國上一代的小說，雖有種種奇特性質而仍大部分是很慘酷的原因。

祇有技術沒有其他

唯實主義的第二種危險，恰恰就是在那種法國作家已經達到極完滿地位的技術的優美中。爲着想活現地排列種種事物的現象之故，別種對於高尚藝術作品有同等重要的性質已經被犧牲了。祇有技術而無後盾，實是一個圍困唯實主義者的仇敵。從繪畫外表做起，而自視能於巧妙方面，能於刷子的奇術方面，能於『印象性』方面，超越其敵人以爲滿足比較上是極容易的事情。但是事實之最巧妙的記錄，環境之最感人的排列，本身實不能令小說有生氣。那種其技術工作似乎是超出讚美以上的書籍對於想像的欠缺實足令人警怖。我所謂想像不是遠入雲霄的路程，而是從想像上觀察真實事物的能力。剛可德（CONGOURT）兄弟中有一個在一篇小說的序文中把這種需要這樣說出——

『我想作一篇研究一個少年女子的小說——一篇根據於人類憑證（即實事）的小說。我見得統統關於婦女的書籍，爲男人所作的都欠缺女性的同勞。一個小女子的種種印象，關於

她在堅信禮時候的種種感觸和她初入社會時候的種種感覺的實證，那種種最精緻的情緒的揭露——一言蔽之，一個婦女所深藏着的一切不知的女性，這種種就是我所需要的。於是我便請我的婦女讀者，在閒暇的時候，當過去情形——或是幽鬱或是快樂——現出在她們面前之際，把這種種思想或記憶寫下，匿着名寄到我的出版處轉給我。」

評論這個提議的優美處是沒有用的，但是還有自認爲藝術家的人對於自己想像之蔽塞處，能說出一種更可憐的供詞麼？把自己置於別人的地位就是小說家的創造想像的第一條定律；這一個佛羅貝爾的門徒卻軟弱地伸出雙手向別人取憑證了。

單是事實是不夠的

唯實主義與科學精神的聯合——我們已知道這個聯合是使小說具有精確性，著實性，寬綽性的——正是在這裏把某派小說陷於不可救藥的弊病裏。全沒有爲藝術感情所變化過的科學脾氣，無論在任何美術中都是斷不能有價值的；科學方法之實施於小說每每把創造想像迫出了

範圍外，而留其位置以爲種種憑證之用。在自然界及人類本性中，自然是有一種無限的複雜，但是祇從事於科學的精確觀察及記錄的唯實主義者爲數雖多，卻永不能產出一篇偉大小說，正好像無限多的照相家之不能產出一幅偉大繪畫一樣。他們可以賜給我們以一串奇異的事實，但是事實不是小說。科學是顧及種種事實的，而藝術，從高尙的意義言，則祇是顧及能顯示真理的事實！說作家若不應用種種事實以解釋真理，則他的作品好像是未鍛鍊成鋼的死鐵，好像是未結晶成詩的散文。

獸性主義

唯實主義所冒着的最後一種危險，若不是最甚的，也許就是最明顯的了。這種危險在上文一章中已經提及過，就是把身體再現，不把心靈再現，因生理方面而棄卻心理方面。紐約晚報中有一個評論家把這一點說得很銳利而很公平。

「我們說我們之所謂獸性主義即他人之所謂奇妙的唯實主義，這句話是最公平的。我們

爲清晰原故用獸性主義這個字來表出那種視人爲獸，可以有饑，渴，慾念，兇惡，浮華，恐懼，怠惰，劫掠，貪心，及別種使他屬於獸類的情性及脾胃，而盡量忽略其所以別於四足類的較高尙的屬性，如滑稽性，思想，理性，希望，愛慕，道德，及宗教之唯實主義。真實的人生充滿了這種種互相衝突的趨勢間的比對，但是獸性派的對象似乎是研究那種令人喚起動物園飼養時候種種情景的人類，而不是令人喚起人類社會情形的人類。」

人類社會中有許多獸性之處，人人都知道；但是這不能證明一個有天才的人之專描寫獸性而不描寫別種東西有充分的理由。那些隨着他們思想不良的領袖在圍牆上找尋前時所視爲太神聖太可怖而不適用於小說的材料的小說家已經被批評家咎責得很利害，所以我們祇消取出一句評語便夠了。行過圍牆不是便會使人變爲一個較好於前時的畫家？他可以坐在外邊，帶着刷子，顏色及色板，爲着那些被禁而不可用的種種材料而嘆息。那時候他便可以喊道：

『推倒緘默，推倒尊敬——前進。』

而隨着他的不倦的領袖經過那倒碎了的牆壁；他可以揀擇他的被禁的果子，開始去種植牠。

很好；他永永都依舊是同一的畫家：眼非較真，手非較巧；其實那個人因為必要伴着藝術家常常經過高潔與猥褻間的界線的原故，他的手倒會不及前時這麼堅定，他的眼倒會不及前時那麼明瞭。那麼，所得的是什麼？那幅畫，那本書，賣給到一個卑下的社會，更足以增其卑下之處；但是對於一個感覺銳利的小說作家，那種賣了他一本書而糟塌了作者自己的藝術才能的思想，實是最甚的咎責。

維爾第司的證辭

從來所發表過反對這種自然主義的論調當以西班牙小說家維爾第司 (Valdés) 在他的 Sister St. Sulpice 的序言中所說的為最有力：——

「我堅固地伴着自然主義者，相信在這個地球上人是代表動物進化的最高模樣，根據這個假設所以研究他的種種動物本能及情性實是很有趣，並且能解釋他大多數的動作。但是這種研究對於我祇有一種歷史的價值罷了。因為倘若人是直接由動物演進來的，他亦是每日去

此漸遠而祇有這一層（此外便沒有）是我們自己的進步的根據。我們誠然是由本能，無意識，需要而來，但是我們卻是向着理性，意識及自由走去。所以研究那一切要歸到以有理性，有自由及有意識的心爲大部分的人類動作——唯一高尚及有價值的動作——的解釋的事情，實遠勝於上一種的研究。雖然自然主義者所主張的恰恰相反，但研究人類的人比之研究動物的人較爲有趣……想令人類中具有美麗，則他必要表現他自己是一個人而不是一隻獸。」

法國唯實主義之破產

我們必定要說法國唯實主義之破產，正是因爲這種種原故。牠已經冒險，極量深入被禁的區域，並且把種種玷污想像，使人生厭的圖畫攜帶回來。牠已經把一種在別國及在別些法國作家的手中大有用處的藝術方法弄成鄙劣了。牠已經達到極限很久了，十九世紀閉幕之前，巴黎的批評家已經起始冷淡地比對唯實主義的遺產與債項，好像對付一個破產人的總帳簿一樣了。

唯實主義之將來

可是在英國及美國，及除了這個在歐洲一個孤獨城市中的漩渦之外各處，唯實主義的種種潮流都完全沒有發展過牠們的勢力。唯實主義已經極透澈地投入近世的繪畫中，做過一個極重要的運動，故其勢力之恆久是無可思疑的。在二十世紀開始那幾年中，我們美國人誠然是顯出有一種『浪漫的復興』，熱心於此者，對於可以激動他們而使他們喜悅的任何書籍，都持一種禮順態度。在這種對於傳奇之躍躍欲動的及極正大的渴望之前，唯實派的方法有足以把持自身的生力沒有？

是人的問題不是方法的問題

在藝術中，沒有方法，其自身是有生力的；有生力的祇是人們。可恃以為小說的恆久生命的是在於作者的創造想像。此外別的東西都已證出是不長久的。沒有『主義』可以救起一本書超出

其時代之外。所以在小說藝術中的終極問題不是什麼是現在，將來的方法；而是什麼是那些爲方法後盾的人們。所以我們且不去想及唯實主義的將來，而轉到將來唯實主義者的問題，及斷定倘若唯實主義將會有任何的成功，他要做一個怎麼動作的人。這種斷詞我覺得可以很積極地說出，並且可以用很簡單的名辭說出。

見覺和想

一個晚近的雜誌作家說『莫柏桑見，洛第覺，鮑爾格 (Paul Bourget) 想。』這些可欽羨而極專門的藝術家中，每一個人代表一種爲小說大作家所必需的性質。莫柏桑見得怎樣明瞭，洛第覺 (Feel) 得怎樣敏捷，鮑爾格想得怎樣精細及莊重！我們且說，這個組合是完全的組合。但是這個所見的，那個所覺的，及其餘那一個所想的是什麼呢？莫柏桑賜給我們的祇是人生之慘酷而已麼，洛第的，祇是人生之憤激而已麼，鮑爾格的祇是人生的一種紛亂性而已麼？我們有權要求將來的小說家要他見和覺和想。但是他要見事物的真相，世界的真相；上帝的世界。他要在四周的男女們

中覺得人生的神祕的啓示他要因爲要想得真實的原故而想得高尙。而他對於材料要善於駕馭至到可以知道一切技術的來源，可以容易產生一切創造想像的功業；他將要藉賴那種駕馭力使我們見和覺和想，使我們當誦讀他的作品之時可以因爲具有較深透的洞悉和較敏捷的同情和一種對於真理的新把握的原故而發生愉樂。「真理」將會爲他的藝術的關鍵字，而他所啓示的真理將會顯現於我們而爲美。

當那個人來到之時，我應該叫他爲一個唯實主義者；但是他卻喜歡叫自己爲一個理想主義者，一個浪漫主義者，或者他所中意的別一個名稱。而在我們等候着的時間內，我們可以再次回到 *Amelia* 及 *Henry Esmond* 及 *Adame Bede* 去。

第十章 浪漫主義

「我不能長久留戀於那些述及實現於我四周而爲我所憎厭的日常生活之書籍。我永不能讀阿司坦或（較後的）著名的愛略特，給我以我所不見及不能見的人民、地方及物事；古代東西，Geauie Deans Dal-betlys等罷……以薩格利的而論，牠們是可怖的；實在我在書架上看見牠們便半帶害怕，不敢去捫觸牠們了。你知道，他比之這兩個女作家可以較深入於平常動作之源泉裏；他誠然是奇異，但實不是愉快，人漸趨於年老及枯寂時才漸漸對於他有渴慕之情。」Edward Fitz Gerald to s. Laurence Dec. 30, 1875.

『討論人工所做的蠅（釣魚的蠅）是否要依模倣理論而應用這條問題——一條很多漁人討論的問題——是很徒勞的。鱒魚之所以來食有些在鉤上的蠅之故，是因爲牠們（假蠅）類似牠們（鱒魚）所賴以爲食料的真蠅。牠們之所以食別的在鉤上的蠅，則不是因爲這個緣故。而以這一點言之，牠們正好像人類一樣。』W. O. Prime 我往捕魚去

其種種意義

討論浪漫主義之時，正如討論唯實主義一樣，我們所最先見到的事實是：這個字是可以有許多類意義的。牠的意義隨着批評家所向着的國家，時代，人羣之不同而變遷。但是從來關於浪漫主義的性質及歷史，已有許多宏著及學術的討論，這是研究文學者一件僥倖的事。我們現在的目的，祇要解釋其附着於此字之較普通的意義，並略略表出浪漫主義在各種民族文學中所佔之位置，便很夠了。繼着我們便可以討論到小說中的浪漫主義，而設法找出牠在作者，書籍，及社會中包含有種種什麼的性質。

黑格爾

有一種關於浪漫最重要的討論，是在黑格爾（Hegel）的美學中。他指出在藝術的進代中有三種為發達中各個不同時期的特色的形相。第一種形相是象徵。依黑格爾說來，在此期內物質的元素實駕馭精神的元素。大多數的建築品可以說是恆久留在這個象徵時期中。第二種是古典形相，物質元素與精神元素處於平衡的地位。這種形相最好的代表是雕刻品。最後的就是浪漫形相，

精神元素駕馭物質元素，而其最好的例證爲音樂，繪畫，及詩等三種藝術。其次，黑格爾又指出這三種形相在任一種藝術的歷史中都可以表證出來。比方在雕刻術中，雖以大體言實偏重古典，然亦可以清楚地追尋其象徵，古典，及浪漫諸時期。雖然後世的批評家已指出黑格爾這種分析必須有許多修改，但牠仍然是極有深意，而可以給我們的討論以一個便利的出發點。

種種『古典』及『浪漫』性質

個個有教育的人都會多少清楚地覺得有某種性質，當被表證於一種藝術作品之時，是通常被稱爲『古典』性質的。這種種古典性質可以表之於『感情之純潔』，『含蓄』，『形式之完美』等名詞中。這種種性質常常帶有冷淡及偏重形式等弊病，這是真的。同樣『浪漫』這個字的本身也表出有某些浪漫性質；例如自由，親熱，表現性等。因爲想取得這種種性質的原故，藝術家屢屢要冒着陷於無律法地位之危險，陷於無秩序的想像之危險。他所視爲重要的，對於我們會是晦昧，甚或無意義；因爲普通上說，浪漫派藝術家之從事於情緒元素實較其從事於那種種走入藝術作品

中的純粹理知要素爲多。

種種例證

但是，無論我們怎樣選擇以斷定種種古典的及浪漫的特色，我們在一切藝術中都可以指出含有上述的此類或彼類性質之種種特別事物，這是很顯明的。是以 Parthenon 屬古典；Cologne 禮拜寺屬浪漫；亞波羅望樓屬古典，Rodin 的亞波羅屬浪漫；Sophocles 的 Antigone 屬古典；莎士比亞的夏至夜的夢屬浪漫；Beethoven 的音樂——至少是在其普通特點上——屬古典；Chopin 的，屬浪漫。批評家對於上述那種種藝術的代表作品的價值的評定無論相差得怎樣遠，他們總會共表同意於這裏的普通分類。那麼，我們證出「浪漫」這個名辭之可以施之於文學，正如施之於別種表現的藝術一樣。我們現在且較準確地看看這個字的含義是什麼罷。

文學中種種浪漫運動英吉利

上一世紀文學中浪漫運動的例證很豐富。在英國、德國及法國都有嚴格確定的浪漫時期，爲着種種名人而發出光彩並且產出種種不朽的作品，這種時期都有牠們的特色，有牠們發達的種種的特別式樣，及種種表現的途徑。可是在這一切差異之下，我們很容易看出那種種動作着的共通要素。比方在英國，我們可以遠溯浪漫氣質之種種起原於十八世紀。卑爾士教授（Beers）

（註一）及非爾布士教授（Phelps）（註二）對於種種最初脫離偉大的奧古斯丁（Augustan）傳說所退化成的種種冷淡習俗之衝動力，微弱而摹擬的衝動力，已有專章作很有趣味的詳述了。英國浪漫派運動極盛於哥雷烈茨（Coleridge）及箕茨，司各德，拜倫，及雪萊等輩。主要的英國浪漫主義者固然是彼此有很奇怪的差異，使其中許多人彼此相視若寇仇，但是他們卻個個都附著於一種共通信條的某種教義。他們正好像盧騷之正派後裔一樣，大聲喊着『返自然去，』特別地側重自然景色之活現的及可怖的方面。但是他們又這麼喊道，『返到簡單的，根本的感情去。』由這個立腳點觀之，華特華茨的我們七個和拜倫的海賊這兩首顯然不同的詩實是根本上相和諧的。並且英國的浪漫主義者又主張——這種主張隨着浪漫派運動之漸趨於末期而漸更力——

『我們且回到歷史去，回到我們祖先的禮儀及制度去。』可是很奇怪，雖然統統的英國浪漫主義者都極熱心於政治，大不列顛的浪漫運動實際上全沒有觸到政治及宗教方面。

(註一)十八世紀英國浪漫主義史 卑爾士著。紐約 Henry Holt, 1899

又見十九世紀英國浪漫主義史 同著者。紐約 Henry Holt, 1901

(註二)英國浪漫主義運動之起原 非爾布士著。波士頓 Ginn, 1893

在德國

但是德國的浪漫運動，已經由許多批評家指出，是一種天主教的再生（或文藝復興）。牠是對於歌德，賴升，文格門（Winkelmann），施里爾（Schiller）等的古典異教的一種反抗。牠崇拜如意大利等的羅馬國家；如加爾特倫（Calderon）之流的南歐作家。在這類如笛克，施里格爾（Schlegel）兄弟及那佛里司（Novalis）等之德國代表的浪漫主義者中隨處都可以見出一種對於親熱及色彩之愛慕，對於熱誠之崇拜，想變為小孩子而有其對於印象的善感性——情緒的

天真——之欲望。佛朗(Franke)教授(註一)已經指出德國浪漫運動所急速走過的三種形相：第一是個人的怪行；第二是狂亂的肉慾主義；第三是一種走入超自然及奇蹟境界的逃遁。以政治論，不消說，德國浪漫運動是反動的。牠鞏固了政府上的專制，正像其鞏固宗教上的專制一樣。

(註一)近代語言學會出版品，新集第三卷第一號。

在法國

反之，在法國的浪漫運動則是異教的及共和的。牠不是崇拜南歐的作家，而卻是大受司各德，拜倫，及莎士比亞等輩的影響。那就是說，牠是一種接連到法國的枝幹上之德國的，歌脫族的浪漫主義。出自諸三十年時代的法國作家如翳俄，第域尼，毛述(Musset)，山德，巴薩克等，把沉入古典儀式，隔於墮落危險的法國語言拯救出來。他們產出一種奇異的文學，帶着種種熾熱的色彩，像那些浪漫派畫家如 Delacroix 和 Delaroche 的作品所帶着的一樣，反響着狂亂的音樂如 Berlioz 和 Chopin 所反響出來的一樣。他們也辦了一種偉大的愛國事務，並且他們在其對於

藝術的共通崇拜中保持着法國對於有才有幹的技巧的傳說。這一種的浪漫派文學必定在牠自己的時期中有其盛行之日。牠能否適合後世之文學法典，牠是否本身包含有將來有一日會被承認為古典的之種種元素，是另一件事情。高士密綏的 *The Vicar of Wakefield*（雙鴛侶）當其與囂俄的 *Les Misérable* 相比較之時，是一種何等瘦弱，何等無色的文學產品！可是我們可以隨着時年之過去而大膽斷定 *The Vicar of Wakefield* 實具有某種性質，似足以保證牠，使有一個壽命較延久於那個偉大法人囂俄之精美的豐溢，充塞的夢想，尖銳的慘劇能力所賜給於 *Les Misérable* 的。

種種批評的名辭都是相對的

祇有多讀那種種在一個或這一切的代表，的浪漫時代內所作的書籍，才可以漸漸覺得『浪漫主義』這個名辭所含的意義的彈性及恆久性。有人覺得有些謂這個字（浪漫主義）與『渴望』、『神祕』、『基督教精神』、『自我解放』、『文學中的自由主義』、『奇奧之再生』及『美

中的奇妙而非美中的秩序』等同義的著名界說是公平允當的界說。可是這種種界說中有許多一施之於其界說所由起的浪漫主義之特別形相以外的別種形相，便立即顯出不妥之處。作家可以以用古典的精神來使用浪漫的材料；反之，他也可以把浪漫的方法來施用於極其古典的題目上。並且浪漫主義之有真假兩種，正如古典主義之有真假兩種一樣。卑爾士教授在他的十九世紀的英國浪漫主義的序中再次斷定他有權把浪漫主義這個字作與『中世主義』同義，換言之，就是使牠成爲近世藝術或文學中中世紀的生活，思想之再現。這個界說的使用價值是明白易見，無可爭辯的，——雖然牠或者再要把中世主義這個字加以巴脫爾（Walter Pater）的解釋：

『那麼，浪漫精神的主要元素就是好奇心及美的愛好；而牠之所以找尋中世紀祇爲着用來說明這種種性質的原故，因爲在中世紀的過量空氣中有種種有浪漫效力而未經用工之奇異美麗的來源，等待着強烈的想像把牠們由似不然的東西或古遠的東西中採取出來。』（註一）

在巴脫爾這篇論文中還有一段對於研究小說中的浪漫主義的人特別含有深意的話：

『有些是由形式出發的天生古典主義者，藝術及文學中古舊的，不可記憶的，著名的正派

的優美在他們的思想中顯現得極能動人；凡不是容易地及柔順地流入到這種種派別裏的東西，他們不會留戀；他們的作品祇想變為先古名師的變相，或他們的研究。他們常常對着他們自己時代中進步的元素，對着那些顧及五十年後個個都將顧及的東西的人這麼說：「這是藝術的墮落呵，我的兒子！」反之，也有些是由一種創作的，仍在溶解中經嘗試過的材料以出發的天生的浪漫主義者；他們覺得這種材料很活現，倚恃牠為他們作品的要素；他們遲早總會用他們的見解的活現性及熱力以煅煉去一切不是組織上適合於牠的東西，直至效力的全體把自己排列在清楚的，有秩序的，適當的形式中而止；這種形式不久便輪到自己變為古典的東西。是以一幅畫，一首詩，一種文學作品的浪漫或古典性是視乎其中某些性質之比對而定；而由這一層說來，我們可以畫出一條分別良好古典作品及良好浪漫作品的清楚界線。但是一切的批評的名辭都是相對的；而 Stendhal 謂「一切良好的藝術在自己時代都是浪漫的」的理論最少亦有一種有價值的深意。」（註二）

（註一）欣賞（Appreciations）頁六二一。

小說中的浪漫主義

所以，記着『一切的批評的名辭都是相對的，』我們便可以較確定地轉到小說範圍了。浪漫派的小說比之唯實派及別派的，有什麼意義？世紀辭書中『浪漫司』(romance 卽上文之所謂傳奇)的界說可以給我們以幫助：——

『二種浪漫司方言——如初期的法語或 Provençal 語——的詩的故事。一種通俗的史詩。一種由歷史或稗史而來的英雄的，奇異的，或超自然的事物的杜撰故事。一種說及真實及常見生活不如說及非常和長長放肆的冒險事情 (“Don Quixote”)，說及神祕及超自然的事情 (“Dr. Jekyll and Mr. Hyde”)，或說及品性的病徵的癖性 (“Caleb Williams”)，或繪畫那種種爲幻想人物所影響的社會的幻想情形 (Fougue “Undine”) 之多的故事或小說。』

讀者會注意到我把『不如』『之多』這幾個字在側邊加上黑點。我們所說及的是一個相對的側重的問題。傳奇（浪漫故事）之別於小說視乎其在非常神祕，想像的東西上所使用之力之相對的總量而定。什麼是這種在側重上的分別的原故呢？

浪漫作家的心景

我們必要在浪漫司（即傳奇）作家找尋答案，而極力求出他所背離經驗的通常事實的原故。這是一個心景的問題。浪漫的作家是不滿意於日常生活所供給的藝術的材料。這不是說，以爲人而論，他不滿意於人生；不是說他是一個悲觀者或玩世者。波尹和霍桑雖然同是浪漫主義者，但波尹是悲觀者，而霍桑卻不是。這祇不過是說，當浪漫主義者想做一篇故事之時，他想在那種不同於他的日常經驗所供給的材料中從事組織罷了。用 Don Quixote 的姪女的說話來說，他是想求『較好於麥製的麵包。』他不是找尋產生於平常田野的紫羅蘭，而是找尋一種永遠躲避着，不給他看見的神奇『藍色花。』他不描寫一個他在那天早上遇見的婦人，而描寫一個他在夢中

遇見的婦人。住在他的想像中的種種影響，種種聲音，不是那種討厭的，重複屢見的實體。而我們不要說這一切都是完全合理，完全符合於一種藝術脾性。

浪漫氣

我們在浪漫的小說作品之所謂「浪漫氣」就是指浪漫派作家的這一種特色。關於這種浪漫氣的描寫，最好的要算浪漫派中一個最完全的能手——霍桑——在七翼屋的著名的序中所說的話了。

「當一個作家稱他的作品為一種傳奇之時，我們不必細察便可以說他是想求一種倘若他是作一篇「小說」他便不會覺得他有權使用的放肆，一種關於形樣上及材料上的放肆。後一種的作品（小說）是假定要趨於一種很精細的忠實，不特對於人類經驗的可能的途徑如是，並且對於其或然的及平常的途徑也是如是。前一種的作品傳奇——雖然以其為一種藝術作品而論牠必要嚴格順從種種律例，雖然牠若脫了人心真理的常軌牠便犯了不可饒恕的罪

過——則略有一種權利以表出那種在於其中大多數是由作者自己揀擇或創造出來的情況之下的真理。並且倘若他以爲適合他，也可特別排列他的環境媒介以顯出或加濃畫中的光線，及加深畫中的陰影。不消說，他最好是能中節地使用這裏所說的權利，並且尤其是能把奇特的東西調爲一種細微，精美，和虛浮的味道——而不是實際的食料的任何部分——以獻給社會。但是，雖然他沒有這種審慎之處，我們也不能說他是犯了一種文學的罪過。

『在這一本作品中，作者曾經向自己提議過——但是其成功如何，幸非他所能斷——要不錯誤地保留着在他的特權之內。使這篇故事歸入浪漫派的觀點，是在於企圖把一個已往的時間和現在正由我們身邊飛過的時間聯結一起。這是一種把本身牽長——由一個遠在矇昧間的時代直到我們自己的遼闊日光中——的稗史，而一路帶着牠的傳奇的霞霧，這種霞霧讀者依着他的悅意，爲着一種活現的結果的原故，或者會不顧及，或者聽牠在於差不多不可知覺之中浮蕩於人物及事情的四周。』

我們不要說在七翼屋赤宇或雲石的牧神一類的作品中，讀者可以透過那種親熱的或陰沉

的浪漫的媒介，——作者爲自己創造出的特別空氣（此卽上文『浪漫氣』中氣字之意，與環境之意相彷彿，故亦有時作「環境」——譯者）而看見故事的種種人物及事情。反之，在何威爾士的最成功的故事中的空氣正就是故事所描寫那一年或那十年內的波士頓或紐約的空氣。這個唯實主義者用着他特出的技巧已經成功做出一種光線，直曬着在他的篇幅上。由這一類的小說轉到霍桑的傳奇，就是經過正午的清楚的開朗的日光而轉入早晨的霞霧，日落時的赤熾，月夜中搖動着的輪廓。那一種較惹人注意全視乎讀者個人之脾性，之瞬息間的心景，之文學的訓練而定。力求要證明一派作品——以派別而論——較好於別一派，實是愚蠢的舉動。我們現在所要知道的祇是其中有一種分別；及小說作品之本質大部分視其有無浪漫氣而定罷了。

時間的遙遠

這種浪漫氣是怎樣找出來的呢？作家之獲得這浪漫氣每每是由於一種把他的故事放在一個遙遠的時代——那個（時間上的）距離可以增加空氣的效力——的簡單計策。格魯福特的

Zoroaster 可以拿來說明這一派的浪漫小說。祇是那種離隔我們現在及此世的遙遠處便足以使這一篇傳奇引起一種歷史的想像。誠然，從這一層說來，差不多一切歷史小說都是浪漫的小說。作者每每運用種種驚奇的能力——如在愛布士（George Elbers）的埃及小說中——用一切現世記載的詳細的準確來描寫遙遠古代的種種人物及景色。但是這種應用唯實派方法以繪寫歷史人物及事情的試驗，通常實不能獻出任何實在的情況，或任何浪漫的美麗。實際上較智慧的方法就是依隨歷史傳奇大作家的進行，而棄除一種對於準確詳情的太奇妙的經營。Quentin Durward 及 The Talisman 從古物學上言之，統統都是錯誤的，可是牠們依然不失為小說作法的大成功。

景色的奇異

也有一種浪漫主義其浪漫氣是由於地方的奇異而不是時間的遙遠。我們知道修地（Sohi they）及哥雷烈茨的想像怎麼受 Susquehanna ——他們切望建立一個烏托邦殖民地於這

條無人跡的浪漫的河流的兩岸——這個字的字音的影響。我們人類本性中那種不住地引誘我們去輕視實際上存在的東西，而視那些遠在我們眼光範圍之外的東西爲理想，爲榮耀之元素，是不住地在浪漫作家的手中舞弄着的。比方格魯福特的 Mr. Issacs 對於一個在英國或美國讀着那篇故事的人便好像是行動於一處仙境中。但是那個熟識東方的遊客，則總會遇見過實在的 Issacs 在 Delhi 中他自己的寶器鋪裏，並且會對着這篇令不曾遊歷過的讀者的想像感動得這麼利害的純粹地方的傳奇而發笑（笑牠祇是述及地方。）

熱情之氣

但是時間和地方的遙遠對於浪漫氣之創造，比之完全是近世及現在的情景——假定這種種情景是由一種深濃情緒的空氣以顯示出來——不能有較完善的貢獻。熱情走了進來，狂熱或憤激或悲慘注滿了故事中的人物，則無論人物行動所在的世界怎麼卑鄙，怎麼無味，也是無關要緊的。我們已經用過格魯福特的 Zoroaster 及 Mr. Issacs 來例證某類的浪漫氣。他的 Casa

Braccis 中有一章是描寫一間意大利酒店的內部的，其描寫法實足爲任何唯實主義者的榮耀，但是這個鄙賤的室內是充滿了熱情及罪惡的強烈光線的。種種熟識的輪廓，地方的種種氣味及景象都好像是充滿了悲痛及恐怖的霞霧。可以成功描寫這一種情狀的人就是證明他自己是一個對於傳奇的種種方法的能手。

社會中的浪漫情意

我們已經討論過傳奇的作家和那種種在他的作品中而可以使其作品獻出一種浪漫情意的空氣的性質。但是倘若這種情意不是爲着那種在社會本身方面的相應的，交互的，情意而發，則實會變爲完全無效。社會之最像一個強健的孩子之處，就是在於牠對於例外及外來的東西的渴望。我在本章的題辭中已經選了一段由一個有經歷的漁人所說的斷語，他說，『鱒魚之所以來食有些在鈎上的蠅之故，是因爲牠們類似牠們所賴以爲食料的真蠅。他們之所以來食別的在鈎上的蠅則不是因爲這個原故，而以這一點言之，牠們正好像人類一樣。』其實，從某理由說，我們個個

都中意小說家的幻想的種種奇異的，光彩的創造品，牠們與實在情形的陰暗色澤之差別越活現，則牠們給出樂趣越多。

年少與年老

對於染着自己籌計出來的種種浪漫色彩的少年人，沒有杜撰的小說是會弄到不可取信的地位的。由種種冒險，種種遠海旅行而至於全無幻象的老年人則又復歡喜用浪漫的妄想之急速織成的網來再次騙瞞自己。本章第一段題辭是 Edward Fitz Gerald 關於薩格利的小說的通信中的一段話。這是在於一八七五年，當作者自己覺得『年老而枯寂，』無心於說及人生的較深奧方面的小說之時寫出來的。可是不過三年之前，他曾這麼說及 Disraeli 的浪漫小說 *Their* ——

『雖然這本書好像是一個幻影燈：當我讀完之時我會忘記了牠；而會想回到我所不會忘記的東西；薩格利之某些「可憐而悲慘的人類」(pauvre et triste Humanité) 舊日的拿

破崙這樣稱呼牠——的紀念的形像：人類的種種實況，而不是其外表的種種現象。」

這兩段 Fitz Gerald 信中的話最足以說明一個同情善感的讀者的種種變動的心景了。

一種躲避的文學

在某種疲倦時間，日常工作後的休憩時間，黃昏的夢想時間內，我們個個都想忘記了實際經歷中種種失意之處。浪漫小說給我們以一種躲避的文學。牠許可我們逃避出生活中種種煩惱，擾，困苦之處。在這種時候，我們情願把那種唯實小說留給那些強壯英勇而不怕人生種種事實的讀者；留給那些寧願去對付這種種事實的一切可怖的紛糾的讀者。而我們其餘的人則在這個時候——至少是在這個時候——只蕩遊入『遠離我們這個戰爭』的幻境中，便已夠了。

『新浪漫運動』

所以我們很容易明白近世的『新浪漫運動』怎麼起而為唯實主義之反動。想準確地分析

這種種在讀書社會的脾性中的變遷是不可能的。牠們之不可計數，正猶在任何別種人類脾胃中的種種改變一樣，其離奇處也是相同。但是有些近世英文小說的同情讀者是不悅意於較年少的人們——以史梯反遜為英偉首領而占十九世紀最後二十年的重要位置的人們——所作的書籍的。這些人們中很少，或全沒有，可以表示為認真專意從事於解釋人類經驗的較重要的方面的偉大人物。有時有人甚且會思疑他們的大多數究竟會說過什麼。但是他們最少亦已經做過一種有用的事業以獻出愉快於他們的同代的人們。他們許多是說故事的藝術的能手；他們識得作簡單的描寫，識得作美麗的敘述，識得創造種種景況及事情。到底他們的事業比較偉大唯實派小說作家的事業容易得多。意大利小說家維爾第司在上邊曾援引過的 *Sister St. Sulpice* 的序中已經說過：

『歐洲今日具有那種以奇異事情炫耀人目，以種種繁亂的計謀及不可能的人物使人覺得有趣味的能幹的作家不下數百，而能以通常存在之舉動及確實常見的人物之描寫以鼓動人的興趣的，則實不能遠出於一打之上』

但是這『數百的作家』最少亦曉得避免某種爲唯實派小說作家所慣於失足的陷阱。他們曉得不說教，不把人生的不愉快的形相描寫得太甚，及不使詳情的準確的嗜好驅使他們去作出種種只令讀者厭倦的篇幅。在英國小說的長期歷史中沒有一個時代所作出的可讀的書籍有前二十五年來所作出的這麼多。這種種書籍能否多類有超越當時而存在的命運，自然是可疑的。正是那種繁雜種類及一時博得社會注意的創作能力便常常是一種對於恆久的文學聲譽的障阻物了。且再引一段 *Sister St. Sulpice* 序中的話：——

『極端新創的作品在社會上可以一時產出一種生動的印象，但是很快便會被忘記了。這是因爲牠們的新創處常常是在一條離隔真理的邪道上，而真理是很快便會重施其權的，因爲只有牠（真理）是永久的及美麗的。社會不會慕羨那種勒着他的想像之轡而使他順服他的目的，明白怎樣使他的作品有適當的預備而以自然無牽強及善意作之的詩人或小說家。可是依着普通的定律，這些正是會變爲不朽的人們。』

浪漫主義與理想主義

討論浪漫派小說而不看看浪漫主義與理想主義之關係實會使其討論有不準確之處。理想主義在每種真的藝術作品中都是必要，都是不可避免的，牠的意思就是：依據藝術家的意念以建設一個整體；使牠的材料不爲偶然的一個元素所拘縛而令他可以表現牠的真實意義。一篇唯實派小說如 *Middlemarch* 之有深奧及遠達的理想主義正猶一篇傳奇如洗基域司 (*Siemkiewicz*) 的火與劍一樣。但是許多關於唯實主義的討論曾專意極力指出唯實主義與理想主義間一種臆度的相反性，好像是沒有唯實派小說可以表現一種理想似的。其實照我們所見，唯實主義與浪漫主義間的差異還遠較重要。那就是說，藝術家在什麼途徑以做出他的理想呢？他是站實在世界上把他的作品根據有死亡性的經驗的種種實體，還是棄世界於後邊而遠入蔚藍之境呢？托爾斯泰的復生——坦白地包有許多人類經驗之抗拒的及痛苦的方面的——是一篇澈底唯實派的小說。可是其主要題旨實是指出倘若實際上承認新約的教義爲人生一種實際的定律，則必須的是

那一種人類社會的復生。我們斷不能有第二個題旨可以較這個爲更理想的。反之，約翰司敦女士的獲得與把持是一篇顯然是浪漫的故事，其中的男子勇敢，女子美麗；有海賊及沉船，有刀劍及馬鞍，有戰爭，暗殺及倏忽的死亡。牠所繪寫的社會情境是永不會存在 Colonial Virginia 或地球上任一處地方的。牠也是一篇純粹理想主義的作品；牠『棄掉地面而使自己失蹤於天空中』但是牠的全體組織之爲純正浪漫的實如托爾斯泰的近世俄國的研究之爲唯實派的一樣。

小說家之人生觀

所以分析到底，問題祇不過是這樣：小說中的藝術家以爲人生是什麼呢？倘若他相信人生是一件好東西，上帝賜給我們的最好東西，則他可以想望——而大多數總會這麼想望——把他的藝術貼近着牠。假使他是有種種觀念的，則斷不怕他的作品會缺乏理想性。但是從別一方面說，倘若他是渴望『較好於麥製的麵包』的。倘若他覺人生是不很好的，則他必定要夢想出某種不同的東西。他必要創造出一個想像的世界，無論是在 Colonial Virginia 或別處，而使他的藝術貼

近着那個世界。假使他是有種種觀念的，則他也不會缺乏理想性。但是無論他以爲生命本身是什麼，無論他以爲庸俗的男女們行動之時及在永久的人類戲劇的形樣中做成種種變動的花樣之時所處的種種情況是什麼，他的事業都是製造一種美麗的東西。無論他的藝術由什麼的材料組織成，無論他採取什麼的方法，他必定要獻出愉樂。什麼材料，什麼方法可以獻出更高尙的愉樂，較恆久的喜悅於歷代的讀者全視乎讀者自己而定。這是斷不能任用何種關於唯實派或浪漫派的利弊之理論的討論來解決的。

第十一章 形式問題

「我覺得我們要在事實之後把形式欣賞：那就作者的選擇便已決定，他的標準便已表出；然後我們方可以追隨種種途徑及方向，而比較種種音調及類似處。然後，換言之，我們可以享受一種愉樂的最美麗處，我們可以估定其性質，我們可以施用實施的試驗。」詹姆士 *Partial Portraits*

作得好

詹姆士在他的 *Partial Portraits* 一段最和藹的話中曾描寫過在佛羅貝爾的小客廳中一班著名小說家所舉行的禮拜日下午敘會，敘會中所談論及的主要上是關於小說藝術的種種方法。這些人人早已脫離了種種道德或有意的目的的問題了；他們以為『小說的唯一責任祇是在作得好；那個美點包含了一切牠所能包含的其他各美點了。』

質料人及方法

所謂『作得好』是什麼意思？這是一個形式的問題，採取方法以達到目的的問題。在本書前的幾章中我們已經討論過小說家的材料與其他種種同類的藝術所用的材料的關係，並且看過牠對於小說家種種結構目的的適應性。我們已經知人物，佈局及處景等元素怎樣幫助小說家的構造想像。隨着我們便研究小說作家自身，力求估定他的人格對於他的材料之有意的或無意的選擇之影響。在論及唯實主義及浪漫主義兩章中，我們知道這種趨勢——這種種對付其材料的普通方法——是要追溯到作者對於人生的態度，及回到流行於一種民族文學的各個時期中的種種文學花樣的勢力。我們現在要觀察到小說產品中之最後一步了，那就是，作者對於形式的選擇，他的對於言語的駕馭，——簡言之，他在實施中的技巧。質料，人，及方法；不論是較好或較不好，那就是我們一路所隨着的秩序了。

修辭學的範圍

分析一個作家的方法，那就是，他個人之把種種文學的方法隨己意以適應他眼光中的目的之時，我們便入到修辭學的境界了。已經把那種種見於小說中的作法解說最清楚的是那些修辭學的學者，文體的學者。他們已經獻出種種特別討論，說及『感情的文學』（註一）敘事文（註二）及描寫文（註三）並且引近世小說作家的實習來說明每類專門技術的方法。他們已經比對過傳奇與小說，寓言與短篇小說等種種不同的敘述形式在文體上的種種利益和困難。詳細去研究這種問題不是本章的目的。我所想做的不過是向認真有心的小說讀者指出些倘若他喜歡他可以依從的種種途徑，然後在下一章揀出一種正派的小說形式，短篇小說，以從詳討論罷了。

（註一）J. H. Gardiner 散文的各種紐約 Scribners。

（註二）W. T. Brewster 散文敘述紐約 Holt。

（註三）C. S. Baldwin 散文描寫紐約。

讀者與社會

因為祇有那些認真研究小說的讀者纔會注意到形式的問題。社會的人主要上祇是顧及小說的『實質』；他們祇是問，這本新書有獻出什麼情緒的激動麼？牠有趣味麼？牠有一篇好的『故事』麼？牠有把值得知道的人物及地方——林肯，拿破崙，獅心的利查特；加里福尼亞，印度，倫敦，巴黎——之一瞥表示出來麼？一本書從技術上的意義言是否『作得好』是一條為普通社會所漠不關心的問題。而研究小說文體的學者能夠常常直白地置身於社會所佔據的區域上；能夠記着『實質』的本身具有種種永不可遺忘或輕視的美的價值，記得無訓練的社會之所以視『說故事』的繪畫』為勝於那幅祇是畫得好的畫實有人性本然的充分的理由；實是一件很好的事情。我知道有許多小說家常常躊躇和苦慮着用第一身還是用第三身來作某種故事的問題；有時改用這一種，有時改用那一種；歡喜得有應用自傳的方法的技術上的機會，而憂悶及這種方法的種種不可免的限制；悅意應用客觀的，不偏的『第三身』觀點，可是又或者會見得牠對於那篇特殊的

故事是太冷淡太無色。這就是純粹關於形式種種問題——研究小說的學者及有些作家覺得有一種自然而然的興趣而社會卻漠然置之的種種的問題——之一個好的例子。社會的人以為倘若 *Esmond* 是一本『好的故事』則牠是用第一身來作的或是用第三身來作的，或是一時一樣的，又有什麼分別呢？但是，本章是為那些相信形式之揀擇對於故事所生出的整個印象是很重要，而比較上為數頗少的人而作的。

形式種類之無限

但是第一，我們要記得小說的種種形式是極端柔軟而有屈曲性的。我們已經知道，我們斷不能把那些以史詩，抒情詩，戲劇詩為例而比較上是嚴硬的規則施用於小說形式之上。並且雖然已經大概選擇了小說形式之後——比如說，以短篇小說比之長篇小說為傳達某種觀念，某種人生的印象之較好的藝術媒介——形式上可能的修改還有無限之多，視乎各作者個人所具有的表現能力而不同。比如說，屠格涅甫及吉百凌兩個都會運用一種無誤的本能而斷定以十頁篇幅來

表述一個指定的題目可以勝於以百頁表述之（他們同是短篇小說家。）但是選擇的相同點實止於此。二人之眼光，手勢，統統都不相同。他們的作品全不相同；經過訓練的讀者斷不會誤認一頁屠格涅甫小說爲一頁吉百凌小說。字的選擇，句的秩序，事情的排列，統統都顯出作者個人的文體。兩種不同「屬」的作品的差別，——例如特路洛比的 *Barchester Towers* 與哈地的威塞司故事之一種，——不特包含有種種我們所討論過的材料上，人格上的差異，並且還有關於文體，方法的無數精細處的不同。這種比較研究一方面要知道視爲抽象的表現媒介之小說之技術，而別一方面，又要細察這兩個作家在使用言語，駕馭文字上所具有的個人能力。

文體的分析緬圖

研究小說的，怎樣學習這種分析呢？以我所知，要算緬圖（*Minto*）的英文散文手本（註一）或加勒克（*Clark*）的英文散文作家（註二）等精美小書中所依從的方法爲最好。例如在緬圖教授的書中，有種種對於不列顛的代表作家的細心研究，在「生平」、「性格」及「意見」等綱目之

下詳細把他們考察，使讀書可以先先明確地了解那個站立在書後的人。其次便討論「文體的種種元素：「辭，」其組成分子和特色，「句」及「段；」其次便到「文體之種種性質」如「簡單，」「清晰，」「魄力，」「慘痛，」「滑稽，」「腔調，」「和諧，」「興味。」其次他便分析和類別種種「辭格。」最後他便取一種較闊的眼光以估定作者在各種作法如「描寫，」「敘述，」「解釋，」及「勸說」中的成績。

(註1) William Minto: A Manual of English Prose Literature, New York and Boston, Ginn.

(註11) J. Scott Clark: A Study of English Prose Writers; A Laboratory Method, N. Y., Scribners.

加勒克的實驗法

加勒克教授的分析研究法，其目的也是一樣，不過其詳細內容卻有分別。以他自己的說話言之，「這種方法所包含的是：解決作家的文體（廣義的『文體』）的種種特別及顯著的式樣，用一種很普通的批評同意以保持那種分析，用他的作品的大卷及細心選出的小段以說明每個作

家的種種特色，然後使學者在那個作家的作品中找出類似的說明。』例如在關狄更司所選出的之中，第一先有一個簡明的「傳略」，隨着有一個關於狄氏文體的「文獻」，其次便列出一個表，說明種種爲著名的批評家所指出的「特色」，每種都由小說中舉例說明。這些特色分爲十一類：

(一)好這過其實——鋪張過度——怪異。(二)活潑的談諧。(三)種種特色之現身——單獨的刻畫。(四)描寫的能力——觀察之細微——活現。(五)惻隱，有時覺得討厭，慘痛。(六)快活——獸性——良好交情。(七)誠實——剛勇——忠心。(八)廣闊的同情——樸素的，實際的人性。(九)戲劇能力。(十)庸俗——人爲。(十一)散漫。

這種訓練的價值

這一切是否好像學校的監督訓練？倘若迂腐地做去，過於咬文嚼字，而視其自身爲一種絡繹，則誠是一種學校監督的訓練。但是祇有些這樣準確的訓練以欣賞文學的產品才可以『享受一種最美麗的愉快。』才可以估定作品的質地如何，才可以使使用實施的試驗。』讀者且試取一本任何

小說名家的作品而用數日或數星期的時候以審慎精細地寫出這種種緬圖及加勒克所獻議的批評錄。他不特斷不會自恨枉費工作，並且倘若他不是一個天生腐儒，他以後讀小說之時將會有一種新眼光，一種新樂趣。倘若他生成是一個腐儒，不願望出到自己批評範圍之外，不能為樹木而見森林的，則他的心靈已經盲了，添上一些修辭的分析也不會有什麼妨害的。

作者的觀點

我們可以觀察出，本章的立腳點一路都是小說讀者的立腳點。牠是根據於這一種信念上：讀小說所得之愉樂是隨着明瞭地了解作者的種種問題的本質及他所持以解決這種種問題的技巧而增加的。我們現在且改變我們的觀點，而置我們自己於小說作者的地位上。他對於他的藝術的理論及技術之了解，於藝術之實際駕馭有所貢獻沒有了解自然不是駕馭；可是除了賦有天才的人之外——我們可以相信他們能找出他們經過國境的道路——了解對於什麼人，都是到駕馭之最直線的途徑。愛略特之先完成其小說理論（時三十五歲）然後下筆作她的小說，是依着

某種目的的。倘若『少年的作者』已經客觀地研究過小說的種種定律，爲詹姆士，史梯反遜，鮑爾格等等名人解說過的種種定律，而不能較明瞭地了解他所做着的是什麼及略略領會他的工作的靈感（*inspiration*），則這實是他自己的罪過。

什麼訓練是必要的

技術優美在作小說中之爲一件訓練的事情究竟到什麼界限呢？以爲完全不需訓練，以爲『倘若你有了牠』則所要的祇是取筆取紙以開首作去的見解實是一種謬誤的見解。依據那個程序的人之會把小說的大工作弄糟了正好像是初次執筆來畫一幅偉大圖畫的情形一樣。可是『初次試作』一篇稍可的小說自然是易於一幅稍可的圖畫。其理很易見出，就是小說的藝術媒介——就是言語——是一種我們個個都熟識的工具。而倘若一個人除了具有言語種種材料之外又已經有意或無意地練習過觀察各人物，練習過活現的敘述及描寫，練習過戲劇的及想像的方法以對付人生，則他除了實際上未作過故事之外對於一切都已經是一個成熟的小說家，是無

可思疑的。具有這種種完美廩賦的文字作家何等之多！由這個觀點以論，則如司各德作於四十三歲的 *Waverley*，利查特生作於五十一歲的 *Pamela*，及愛略特作於三十五歲的 *Scenes from Clerical Life* 等這類的『初作』與其說是『初次試驗』的適當的例子，無寧說是對於一個不可預見的特別工作之長期的普通準備的例子。

手與思想之成熟

其次，我們應該知道，在作文上能達到技術優美，比之能具有著名小說產品中所有的理知程序，常常較為快捷。薩格利，霍桑，史梯反遜及吉百凌的初期作品就可以證明手之成熟先於思想之成熟。尤其是霍桑與史梯反遜，他們實際上還未有什麼說之時便已作出很驚奇的英文了。關於一個小說家的終極問題自然是兩方面：他說什麼？及他怎麼說？以許多有大成績的小說家而論，第一二條問題可以遠先於第一條之確定而作妥善的答案（說他說得好。）有一段很精美的故事是說及少年的回納遜兄弟，查利司與阿腓力的。某星期日他們以事留家不往禮拜堂。查利司哥哥乃

指園中一玫瑰爲題使阿腓力作詩一首。去搖籃尙未久之阿腓力順服地把石板填滿了詩句。他的哥哥看見了莊嚴地斷道，『阿腓力你是能夠作得的！』那句斷語可以加於今世許多其所說的似乎是无甚價值的人們。這些所說的雖然無甚價值，但是在那個時候，牠至少是一種足以駕馭其工真的東西。

小說的藝術可否傳授

這可以略略解答比生脫 (Sir Walter Besant) 小說的藝術的講演中所最先提出於社會之前的問題，就是，那種藝術可否傳授。倘若這條問題所指的是視爲表現媒介的敘述和描寫之技術的處理，則這個問題應該答道，可以。以那一點說，小說作法可以傳授，正如作詩，作文，作演辭之可以傳授一樣。在本國中有千萬的少年人每日都在修辭學著名導師的眼下練習着。學者所造之深淺，視學者自身而定之部分自然較大於視訓導方法自身而定的部分。在「描寫文」的課堂上隨時會有一個少年的多達德或一個對於「準確的字」*Not Juste* 有一種特別天性的多情

Tommy，在「敘述文」的課堂上也有一個列特（Charles Reade）或羅素（Clark Russell）表示有一種非常容易於組成奇談的能力。但是以通例言之，這種審慎地用功於練習小說著述事業的工夫會給『少年作者』以許多『少年讀者』所也可以獲得的東西，就是，祇消對於小說家的技巧的本質有一種短促的觀察便可以獲得的東西。

比生脫的『小說作家規律』

我且冒昧地不附注釋而附加插比生脫的『小說家的規律』這是一個由作品大得人家贊許的作家的一種有興趣的貢獻。（1）每日都練習些少創作的東西。（2）培養觀察習慣。（3）常常依着指定的時間工作。（4）不讀碎屑無用的作品。（5）立意構成文體。（6）力求為戲劇的。（7）戲劇的技巧之一種重要元素就是選擇。（8）不要犯了寫及一個人物的罪過。（9）永不可描寫任一種為你所不熟識的生活。（10）盡力研究人類男女。（11）為構成一種自然良好的文體，及習得言語的駕馭的原故，要作詩。

較少的書籍而較好的

但是這些規律，或任何訓練的規律或進程，能否變轉一個天然是劣等的作家爲一個良好的作家，著實可以懷疑。倘若有人可以想出一類規律以挫折平庸作品衝入印刷範圍的銳氣並且縮小小說家的階級而不是擴大之，則他在他的時代中實是有價值的人。我們所需的確然不是較多的小說而是優美之較高的試驗。本章所獻出的訓練根本上就是幫助讀者去辨識好作品與不好的作品之分別，思想及心情的真純產品與卑劣的情緒與旦夕即滅的小說的空虛的聲音和忿怒之分別。趨向於形式——令小說具有最後的完善的東西——的天性不能由研究形式而獲得；這是天生的而不是人做的；這是藝術家由於一眼瞥望那種顯示於真正藝術家的靈魂的恆久的美而得到的。

第十二章 短篇小說

「因為最少在這裏——短篇小說中——我們具有完全的藝術之種種條件，沒有興趣之細分，作者能够單刀直入不用緒言，能以一定的步驟向着結局走動，而且能够——無上的特權啊！——完了就停止。」H. W.

Higginson.

從撒格利得來的暗示

討論短篇小說，最先的困難是一種舊的危險——不是態度嚴得太過，便是不及。若是我們起初就尋着中道，則或者希望可以啓發努力的讀者，而同時又救正輕浮的人們。故此我們要敏捷地借他人的慧鑰來堅定自己的。我們可以從那個在長篇小說中聲名固定的老師撒格利，找得短篇小說之真性之暗示。在他的 Roundabout Paper, On a Lazy Idle Boy 裏有張畫，首尾不過

六行，繪着的是『十來二十個白鬚白袍的戰士或莊重的城鎮長老坐在 Jaffa 或 Beyrou 的城門，聽着說故事的人誦述天荒夜談的怪異。』那幅畫對於撒格利，是小說家的地位的象徵，但是當我們討論短篇小說爲文學的藝術之一種式樣時，任牠在我們的記憶背景裏迴旋一下也許是不爲無益的。

牠是特別的式樣麼

牠是一種特別的式樣，另有律例和功能把牠和別種文學格式銳利地分開的嗎？這個問題是我們要蠕動地經過或果敢地跳過才能達到研究的田地之一所橫路欄柵。讀者諸君也有熟識馬太氏（Brander Matthews）先生多年前所做的一篇雜誌文章，標題『短篇小說底哲學』近來已修改刊成小冊的。（註一）使人留意的是馬太氏教授把英文的短篇小說兩詞，用連號綴成一個 short-story，他還伸說這個有了連號的詞與篇幅，偶然地短的小說相差很遠。他相信牠是另外一族；一種特立的藝術式樣；一種新的文類，簡言之，一種以簡約，新創，巧慧，略帶漫想，而不必以愛

戀興趣黏合各部爲特性的一種新的文類。馬太氏先生把這幾種特性都給以切當的例證，並替近代英美短篇小說的引例，作有趣味的解釋。然而我們總想問問：許多世紀之前，那白鬚白袍的戰士們在 Jaffa 城門所聽着的，不是簡約，新創，巧慧，略帶漫想，和具有這種新的文類的各種「音符」的故事嗎？

(註一) 短篇小說之哲學 New York: Longman's, Green and Co., 1901.

新式樣

這一條由哥林比亞大學戲劇文學教授所闢的批評途徑，已爲近來幾本專論近代短篇小說藝術的著者們所依隨着了。但是說故事的起始，總不後於男子們最初聚繞幕火，或女人們最初雜坐山洞的時候！比較民間文學之研究正天天教訓着我們，人類對於牠（故事）的本能怎麼普遍。即使我們把口耳傳來的文學撇開不論，而留心到任一種歐洲民族之較初期的寫下的文學，——例如榭叟 (Chaucer) 的故事和他的意大利的模作（模倣意國的作品）幾種，——我們當會曉

得其中的新創，巧慧，和其他各種近代的特色都是無尙的完全，而我們或會走到槎叟自己在乖僻的失意時的結論：『沒有一件新的東西不是舊的！』然而若把問題講得十二分顯白：『短篇小說的著者們，如史梯反遜，吉百凌，懿維德女士，哈德（Bret Hart），多達德——且不說波伊和霍桑——豈不是代表一個新運動，一種特別的文學種式嗎？』我們就不能不答道『是。』這種工作不特與意大利的 *Novella*，和其他中古的種式不同，而且竟直和英美兩代前的故事都表出很強烈的分別。分別之處在那裏呢。因為馬太氏教授之所謂有別，定然是正確的。但是要尋出分別的痕蹟，則與其在這種近代作品（指短篇小說）——其種種形態都可以在前乎歷史的神話中找出類似之處的——之外表的特色上尋索，不如在當代短篇小說著者對於他的材料的態度上，和他在某種條件下要造就某種效果的有意的努力上，較為穩妥。而向來對於這種有意的態度所下定義，沒有似得波伊那條那麼清楚的了。

波伊的論見

波伊在那篇不絕地被人家徵引的論及霍桑的『故事』的論文（作於一八四二的）——對於霍桑之最早而至今還最好之評論之一——中說：——

『若是有人叫我解說最高的天才如何才可以最有益地使用，來作牠的力量的最好的表示，我就會不無疑地答道：——在於構造一篇有韻詩，其長度以一句鐘內能讀完為限。真詩的最高程式只能存在於這限度之內。對於這個論目，在我這裏只須說，在幾乎所有各類構造中（指詩文等，）功效或印象之一致性是最重要之點。而且這種一致性之不能澈底保存在一次坐下還讀不了的作品內，也是很顯白的。由散文本身的性質而言，我們可以繼續讀一篇散文作品，歷時長久過我們念詩時——無論為着任何好目的——所能耐的。在後一種，若是要滿足我們的情意，必引起一種靈性的陟陞，而這靈性的陟陞實是不能持久的。所有崇高的感激都必是暫而不永的。故此一篇長詩是一種似是而非之論。而沒了印象的一性，則最深刻的效果不能發生。……』

『然而若是有人叫我指定那一類次於我方才提出那種詩，而能滿足崇高天才底要求的

——給牠以用之最有益的——作品，我就會不無疑地舉出散文故事，如霍桑先生在這裏所實證的。我們指的是短的散文小說，要半句鐘至一句或兩句鐘可以讀完的。普通的長篇小說可議之處，在於牠的長度，其理由已經大略說過了。因為一次坐下不能讀完，就連可以從牠的全體產生的無限力量也不能不失掉了。讀書停頓時，世事的侵擾總會將該書的印象加以多少改變，塗抹或反拒。但是讀書時單簡的停止本身也就足以破壞真正的一致性。惟在簡短的故事，則無論著者的用意是什麼，他都可以把牠完全表出。誦讀的時候，讀者的靈魂受着著者的駕馭。沒有從困倦或騷擾生出來的內外影響。

『一個巧手的文學的藝術家造了一篇故事。他若是聰慧的，他並不將他的思想來遷就他的事實；他審慎思想，想出了一種該當造成的特獨或單一的效果，然後去杜撰這些事故，——然後再將種種能幫助他建立他所想過的效果的事故連合起來。若是他第一句話，沒有把這種效果達出來的傾向，那就他在第一步便已經失敗。全篇之中，不該有一個字寫下而不是直接或間接傾向於所預立的計劃的。用這些方法，用這些小心和技巧，就會慢慢地造成一幅能生出最完

全的滿意於以同性的藝術來沉思及牠的人的心中的畫。故事的意思被表出來而未被污缺，因為牠未被擾亂；這便是長篇小說所不能達到的終的。」

出發點

若是我們表同意於波伊的思考，我們便即立腳踏實地了。是以散文文字中的短篇小說正與詩裏的抒情詩相當；牠的效力的一致性大部分歸到牠的簡短，正像抒情詩一樣；而且正如作抒情詩之有種種詩人甘犯而冒險或順從而勝利的顯著規例，故短篇小說也要謹守某種條件和可以享受某種為牠自己所特有的自由。我們那些以說故事為職業的人，當他們多年前坐在 *Jaffa* 或 *Beirut* 城門的時候，對於他們的藝術中這種種原理，也有一種質樸的，本能的了解，這是不必思疑的；然而我們今日的小說家——受着人類積疊的經驗的益處，快捷地迴應着國際的文學影響，敏於互相學做——正在有意地故意地研究他們的藝術——此種研究為向來所沒有的——這也是一樣真實。每本雜誌都給出方法上的種種新試驗，或舊題旨的種種新變化；若是他們的結果

是終無記錄的，那就我們將會冤枉了這些工人們的智力了。這類記錄，無論如何，有些是可以嘗試，而仍不流於過分武斷，也不令我們讀小說的愉快變為太莊嚴枯燥的事體的。

人物佈局和處景

一篇小說作品，不論長短，牠的嫵媚和力量總是靠著——我們已經曉得的——三個元素而定：人物，佈局，和處景。這裏有某些人們，做着某些事，在某些境況中；小說家可以把他的題材的一方面或各方面告訴我們。有時他造出種種活現的人物，而不知怎麼處置牠們；有時他想出很綜錯和動人的佈局，而男女人物卻絕無生氣；有時他浪費他的技巧於背景，*Milieu* 時代的禮法和道德，那無所不包的自然的勢力或歷史的運動，而他的男女英雄卻被他東拉西扯來湊合位置，好像傀儡戲茶會中的傀儡一樣，但我們用不着說都可以知道，小說的能手是識得怎樣產生男女及怎樣使他們在地之上天之下向着種種事情進發的。

人物描寫

我們且注意於可以發生興趣的三個元素的第一個，問及短篇小說對於人物描寫所需要的，是什麼。暫時且把佈局和處景都撇開，單以人物論，短篇小說和長篇小說有什麼分別嗎？顯明的分別就是：如果牠是人物小說，其中的種種人物都應該是特別和新創，足以奪取視線的人人都曉得。在長篇小說裏，一個庸庸無奇的人可以用考慮的忍耐的說明表出他的種種品性，而使之變為有趣，正如我們在日常生活裏，若是種種景況天天把一個無甚趣味的人放在我們左右，我們便可以逐漸喜歡他一樣。隨便舉個例說——我們若不是對於撒格利或司各德有信仰，信得他們深識他們的事業，而書中平庸的人們最後必對於總果必有所貢獻，則我們念 *Newcomes* 或 *Antiquary* 起首數章之時，那個不覺得不耐煩呢？即使長篇小說家的題旨在於人物之漸變而不在於人物之寫照——像愛略特所常試的——開始時其人格亦何其淡然無色，而所寫之思想和經驗之範圍又何其狹隘！但是愛略特自己說『這些庸庸無奇的人們有良心，和覺得要做痛苦的正當事的高

尙的激動。』他們從他們的道德的奮鬥而得着尊嚴，——不論奮鬥的結果是勝利或是失敗。無數的精細的筆畫，令他們在我們底眼前生長和變遷，好像活着的炫耀的東西一般。

迅速的展拓

但是這些都是在在需時的——遠多過小說家所能隨便使用的時間。若是他的特別題旨是人物之描寫，他就不敢選擇淡然無色的人物；若是他的題旨是人物之展拓（character-development），則那種展拓必需以驚人的經驗來加其速率——像一株強迫著在「暖房」中而不是任由日光雲雨之自然情況的煦潤的植物一樣。例如，牠若是戀愛小說，則男女英雄必要即時開始他們的決戰，沒有十來章預備的小戰的利益。若是那個英雄要變為惡人或聖人，化學作用必要最迅速；那就是說，要用異常的能力加諸異常的人格之上。這種寧取例外不取平庸的需要，生出一種有味的結果，那便是，就人物元素而言，近代短篇小說所受來的影響，屬於浪漫主義者多，屬於唯實主義者少。

單有情節也就夠了

但這並不是說短篇小說必須靠着人物的描寫以達到牠的效果。若是牠的佈局能夠有趣味，談諧，新穎，動人，那就即使人物好像傀儡，而這篇小說仍是可欽佩的藝術作品。波伊的推論的小說 (Tales of Ratiocination) —— 這是他歡喜給牠們的名字 —— 如 The Gold Bug, The Purloined Letter 或是他的偽科學的小說 (Tales of Pseudo-Science) 如 A Descent into the Maelstrom 都絕不是靠着關於人物的興味而得其力量的。純粹的論理的能幹之運施，或是自然界之奇異和恐怖所給出的範圍已經夠那個圓滿的醫師之用。近來我們失掉了一個最巧慧最愉快的美國小說作家，他的怪僻情景的小說很完全地證明此點。若以『反面的引力』之概念為出發點，該有什麼談諧的可能，離開試驗者的人格而把牠們自己慢慢地展示出來啊！我不敢驟然說，在 The Thomas Hyke 那可驚的船上的行客的個人怪僻，不加增他們的特異冒險所生出的效力，但是這些怪僻不是牠的精采。『是女人還是老虎？』（書中謎語）還依舊是一個永遠

的謎語——豈不是嗎——正因為牠問的是：『在那種情勢之下，一個女子（任一個之意）會如何去做？』不是問單單這一個野蠻的王女會如何去做，因為著者已狡黠地忽略了她個人的品性了。我們對於她，什麼都不曉得，故此世界有多少女子，這個謎語就有多少答案。在那些情景之中，像 *Becky Sharp* 或 *Dorothea Casaubon* 或 *Little Emily* 的一個指定女子會如何選擇，我們還能曉得；但要確定一個女子我決斷的是什麼呢？！不！司托頓也還太聰明來嘗試了。

個人品性之湮沒

在多少發生些要特別嚴論的情景的小說，正有同樣之個人品性之湮沒，是應該注意的。讀者也許記得波伊的西班牙的審訊的小說，標題 *The Pit and the Perdition* 的。審訊者的不幸的被災人，背地仰臥，被縛在地牢的石地。在他之上，掛着一個大搖鐘，一塊新月形閃光而薙刀般利的鋼，兩邊搖擺時，一寸一寸地步步向着無救的被災人下垂。當他臥在那裏，狂望着那噠噠有聲的鋼的可怕的動盪時奮鬪着，叫喊着，或在失望之沉靜裏計算着之時，波伊把他種種感覺和種種思想

非常明顯地描寫出來。但是他是誰呢？他是無人——人人——他是 John Doe 或 Richard Roe（是張三或是李四）——他是在死亡的痛苦底下的人——不是一個特殊的人；他絕對地沒有個性，或者只有那種他末尾用來逃用的巧慧。我並不想暗說這是那篇小說底缺憾。並非如此。不用思疑，波伊已造出正正他所想有的效果：沒有特別的人物描寫，祇是那個情景本身也就夠了；但是譬如縛着地上的 Daniel Deronda 或 Mr. Micawber 或 Terence Mulraney 呢？無論如何，這些顯明的人物的種種感覺和熱情和詭計總比波伊的傀儡的種種情感較為有趣。把他們放在那裏的小說，迫着要告訴我們知道，他們——不是別人——在於那痛苦的極端，會幹什麼。不告訴我們，便是辜負了那種情景的種種藝術的可能性。波伊的工作定然是遠不及那麼複雜。H. G. Wells 的 *Pit and the Pendulum* 自有其完美之道；但是若把那件事故納入長篇小說裏去，就要要求另一種的完美了。

背景

若我們留心到小說的效果的第三元素；即是，圍着小說的人物和動作的景況和事情——也
不見得有什麼二致。若是風氣——地與時——背景——摹畫得甚有藝術，則人物和動作也許會
成爲不關重要，這原是短篇小說的性質。我們可在笛明 (P. Deming) 的簡單的 Adirondack
Stories 裏，找出的無盡的愉快的淵源，就在這裏。若是著者能對我們發現世界中一個新的角頭，
或對我們的心頭的期願繪出一幅親暱的風景，或照耀一種宏偉的人類事業，如戰爭，商業，或實業，
他就有能力，單由這個方法來使我們有最完全的滿意。近代對於風景的感覺，對於社會狀況的好
奇，對於特色（而不甚是美的本身）的審美性，都是有益於短篇小說著者的。不必思疑，很多讀者之
所以拿起威爾建司女士的小說，不是因爲他們注意於書中的人們或人們所做的事，不過想在二
十分鐘裏呼吸下新英倫的空氣罷——若然那真是新英倫的空氣！就是對於你沒有見過的地方，
你也可以發生思鄉病——在 Cornwell 的極樂爵郡，在 Thrum 的窗，一個在你未生以前早已
荒落的加利福尼亞的鑛幕——而加住 (Quiller Couch) 或巴利 (Barri) 或哈德會把你帶到
那裏去，而你所求於他們的亦不過如此。加里因 (Stephen Crane) 的戰爭小說會享過一個時期

的盛名，定然不是由於他的人物，因為他的人物都不是有性格的，——連名字也沒有，——也不是由於佈局，因為也沒佈局可言。但是戰爭——如加里因所想像的戰爭——的聲色，味，都是黏在他的種種空腦的英雄上面的，像招貼黏在牆上般，而故事中的巧計就亡於此。換句話說，處景本身便足以產生所冀望的效果。

三樣融合

有很多小說，或且是最高級的，盡地施用這三種印象。哈德的 *The Luck of Roaring Camp*，加布 (Cable) 的 *Posson Jone*，阿特烈 (Aldrich) 的 *Majorie Daw*，吉百凌的 *The Man Who Would Be King*，懿維德女士的 *The Queen's Twin*，威爾建斯的 *A New England Nun*，海爾 (Hale) 的 *The Man Without a Country*，表現種種人物和事情，融為一個不可分析的藝術的整體。但是我們不要因為我們有時盡量接收至於滿貯的原故，而忘記愉樂之杯，是可以用較單簡及較不奇特的方法來貯滿的。

著者的機會

這個思想喚起我們去討論問題之另一方面；便是在文學中爲一種特殊派別的短篇小說所給與作者的機會。我們已經間接地曉得牠能幫助作者使用他的材料，把他的手冊所能包含的人物或動作或處景裏的暗示來佈列在我們面前。詹姆士先生的小說常給我們一種印像，覺得牠們是他建造長篇小說的工場裏的屑拾——或者用個較機械的比喻——就是當他從事解決隱匿幽渺的主要問題之時，他開闢了他所瞥見而屋宇隱現足以動人的旁徑。短篇小說給少年作者以最價值而費時最少的經驗，也是顯而可見的。他可以將稿子撕掉，重新再試呀！只望他們更頻頻地這樣做呀！他可以從雜誌裏試驗他的成敗，不必等待着來作他的不朽的傑作。對於創造衝動比較上衰弱或祇是久久一現的老年人，短篇小說式樣可以使他成就分量小而很完美的作品。但是這些對於作者本身的附帶的益處，從我們現在的宗旨說來，實比不上他的篇幅的嚴正制限所給與他的幾種藝術的機會那麼重要。

訓誨主義

這樣看來在簡短的故事中作者可以訓誨，而不致令聽眾煩悶。撇開那無終極的問題——訓誨主義在小說的藝術中適當限度的問題——的糾紛，我們可以說：告訴作者以『你要想說教也可以的，但是冒的是你自己的險』的話比之以『你完全不要說教罷，因為我不喜歡聽』的話最少也是同樣公平。無論如何，較為顯著的英國小說家，大多數是有論道的習慣的。這種習慣雖然是危險，雖然是令我們不舒暢，令我們感覺着我們所得不是故事而是說教，然而小小說教的語，也沒有多大的害處。『這篇不是嚴正的故事，而是勸世文，』這是吉百凌先生一篇小說開始的話，而那篇故事卻沒有因其道德宗旨而減色——沒有因此而愈好也是一樣真實。在這個猜疑着宣教師的世代，有很多的勸世文是假裝作小說的，而也不失為好的讀品。對於這個問題，且慢忘記了一邊還坐在 Jaffa 城門的白袍白鬚的人們，就是在亞蘭丁底神燈那個全無藝術的故事中，也有很好的道德寓意。

懸而未決的問題

不單如此，短篇小說家能把他的問題，懸而不決，這也是勝於長篇小說作者的特利。當山德和狄更司做小說來表現人類社會組織裏的缺憾之時，他們不但把案情說出，而且對於困難有勝利的解決。戲劇情形也是一向如此，直至很晚近纔有變更。小仲馬對於他每一齣的問題劇，都有他自己的解答。到易卜生時候纔把討論中的問題明白排演出來，並且對於那一個是較好的解決，也無暗示。易卜生說：『這裏就是給你的種種事實，這裏就是給你的種種現代情感，我的工夫完了。』像莫柏桑一流的小說家也幾乎是一樣，無人心地無憐憫地把事實對着我們當面擲過來，我們可以盡力自己解釋；但這不是他的事幹。他以過人的手段，把瘳惡的問題懸而不決，這就完了。這般作出來的小說，漸會令人難受，而我們也許思疑到近代的『問題小說』容易成爲這一類不可言說的事體，不但是因爲牠狐疑不決的作風和更令人注意的狐疑不決的題材，並且因爲牠所顯現以『驅逐』牠所喚起的鬼怪的力量是這麼微弱。

武斷的前題

短篇小說作者是常常教我們假定許多事體的。他求乞人們允許他說出他的前題。例如他描寫婚姻的喜劇或悲劇，描寫得非常夠巧妙。我們反問：『是了；但是當初他們究竟如何會發生戀愛呢？』作者便即時答道：『哦，那又是另一件故事了。』然而假使他是長篇小說作者，他就不能擺脫得那麼容易了。他也許要寫二十章，回溯三代，來說明這個主人當初何以和她發生戀愛了。無論那種小說，所能夠做到的——自然上做到的——不過是給我們以我們普通所謂生活的橫剖面。此外還有與牠無關的無盡的前因和後果；但是短篇小說作者的橫剖面較爲單薄得多，所以他可以免掉無數的不便，而他還以爲他不能解釋他的神奇事情。

不美的小節之刪汰

還有的，簡短和一致的定律迫着他要刪汰他描寫人生和人物中的很多的不美的小節。除非

是好像現在幾個很有賦性的小說作家專意去尋求那些惹人厭惡的材料，否則怡悅的畫，是容易寫的。哈德的早期作品表現出這種向美的喜悅本能，觸接着那些在極壞的人的身世中的光輝部分。他把他的賭徒表現於他們（賭徒）嫵媚的心境之中；他把被棄的人們，在他們動人憐愛的克己的溫柔的剎那間，顯示給我們。這種選擇方法是完全合法的和必需的；*The Tuck of Rosings* 和 *The Outcasts of Poker Flat*，每篇的長度部不過是稍過四千字。因為那個原故，所有藝術都是選擇的；但是倘若長篇小說作者對付着這些故事中的人物而把牠們表現到足度之時，他就不能不把事理多說些——雖然小節之中有些是不快的也不能不如是。要不然，則他所描寫的人生會陷入錯誤的觀景中了。哈德的宗師狄更司常不免陷於泛論事理；他的學生卻能免掉這個弊病，至少也在他的早期作品是如此，所以能夠這樣，祇是因為他的工作規模的大小不同於他的宗師罷了。

可怕的

短篇小說的篇幅限度又能使作者利用可怕的，病狀的，可驚的材料——刺激太甚，若是放在長篇小說裏迫人注意，就不能給讀者以怡悅的材料。The Black Cat, The Murder in the Rue Morgue, A Descent into the Maelstrom 這幾篇是波伊的藝術之可羨的實例；但是他是個技巧的工匠，斷不會不曉得這種工夫是不做則已，一做就要快完的。四百頁的 The Black Cat 總是不可能的事。

印象主義

在我們所討論的藝術式樣的特利表之最後一宗，就是牠（短篇小說）許可作者去利用最渺茫的暗示，柔美的象徵，詩的印象，稀薄太過不能納入長篇小說之壯大組織中的幻想。小說的範圍是遼闊的；連夢的邊疆也包含在內。波伊之可驚的 Shadow, a Parable, Silence, a Fable；霍桑之 The Hallow of the Three Hills 或 The Snow Image 還有可以從法俄作家中舉例的散文詩——這種種都足以證明在遊絲般的想像，稍留即逝的微明的地方之異樣的美麗和

神祕。

根本原則

從此可知上文所舉的種種機會——就是天真的訓誨，懸而不決的問題，專斷的前題之陳述，不美的小節之刪汰，和（反而來說）把可怕的材料造出美麗和（最後）詩的象徵主義之種種機會——是與這一件事實有關係的：在短篇小說中讀者的精神不是長久保留着的。短篇小說所給與作者的自由，讀者是分同享受的。這一類的散文文學，像詩中的抒情詩一樣，是表現藝術家人格之一種何等古老何等簡單何等自由的方法！若人類還覺得彼此有趣，無限繁複的現代情感還盤旋於人類般老的情況之左右，那就短篇小說以一種文學式樣的地位而言，還有自由發展的機緣。

牠所須要的想像

從對面看來，也有什麼話可說嗎？這種藝術式樣的特利是否伴着關係於成敗的嚴正條件呢？因為簡短的故事，對於盡其技巧於牠的人，實須要兩三種確然罕見的性質。

牠須要一種高級的視覺幻想：看見對象的力量；深探本性的力量；選擇可以代表牠的唯一特性的力量。比方我們說，一個長篇小說家告訴你，他的女主人坐在窗旁的椅子上。他把她的面貌，態度，身材，頭髮，眼目，和其他的事體，都告訴你。他可以這樣做，而自己卻不必真實看見那個女子，或令我們看見他——我們常見的小說家都似乎是如此。他的經過訓練的鉛筆祇是草了一張意筆的畫，畫出一個合於那種普通描寫的人，有相類的頭髮和眼目，其餘也大概相類，坐在普通的窗的旁邊。若是他在那個地位，不能替我們把她描寫得神活，則他在小說未到末尾之前，還有整百個個別的機會。我們且回想一下愛略特在 *Middlemarch* 書裏如何把 *Dorothea* 描寫，忽從那邊，忽從這邊的描寫。若是一個佈景不能把她活現於我們，則還有別一個可以做得到的機緣，而到了末尾之時，我們對於她確然是得着一個絕對顯明的影像。但是短篇小說作者就祇有一個機緣。他的事功和長篇小說作者的比較起來，一個是用一顆子彈把飛鳥弄下來。一個是把盈握的鳥彈礮礮地

放射，而還有一桶的鳥彈儲蓄着。且把史梯反遜的短篇小說裏的描寫詞句來研究一下。牠們是怎樣把目的物弄掉來的啊！這是何等的眼力啊！何等的手腕啊！沒有一個形容詞不是描寫一幅圖畫，或紀載一個判斷的！倘若他不是因爲少年的賣力習慣，不是以他的多餘巧技來作戲弄的射擊，那就那一個射擊的評判員會反對把獎品給好手史梯反遜呢？

文風

深探事物的心府的想像；把想像所看見的來替我們重新再造過之字句上的魔力——這些就是小說家的天才的測驗。一部長篇小說可以高列在第二流作品之中——像特路洛比和李頓的作品——而仍似欠缺文學的意味。但是短篇小說要是能在一年或十年內仍然生存的，就必須具有這種詞句上的完美——『榮名之偉大的免腐的文風。』短篇小說在牠的最好狀態之中，須有想像和文風，是很單簡的話。在某月中的雜誌裏找出這樣的一篇小說卻是很難的事情。在文明國裏每星期所刊出的以百數計的小說裏，能應付這些無尙的測驗的，何以這般少？莽直說來：這種

式樣的文學是否能特別地吸引中才之人？

牠所不須要的持久的力量

爲答覆計，我們且看看短篇小說對於用牠的人所不要求的幾種性質。關於短篇小說創作的數目問題，也可以解答一部分。

作短篇小說無須持久的想像力，是很顯明的。造詣精嫻如詹姆士的評論者，還以爲這是人爲的分判；他以爲能想像的人就自能持久。羅斯金則主張更甚。他以爲想像之每種做作，對於本人都是容易的：唯有偉人的藝術家，才有偉大的做作；但是他若是可以做到的，那就可以很容易地做到。然而就事實來講，要將題材，人物，和全篇故事在其中活動的小世界來把持在我們面前所須用的力量，比之伸手把持啞鈴的力量，不是略相類似的嗎？無論何人都可以做得幾秒鐘；但是再過幾秒鐘，手臂便傾落了；只有經過訓練的體育家纔能夠支持到一分鐘的末尾。霍桑將赤字中的人物聚在焦點，由十一月起至二月止——且不計六年來的預備的默想——他的藝術工作，自然是比作

一篇星期二至星期五可以做完的短篇小說爲大。對於 *Middlemarch* 之三年九個月的盡力，自己本身不能給我們以那本書的價值標準；但先有愛略特之腦力和藝術天性，再把牠們（腦力和藝術天性）聚精會神於一種題材，經過許久的時候，那就怪不得結果之成爲傑作了。利特講及 *The Cloister and the Hearth* 裏的佛蘭米（Flemish）的畫師 *Jan Van Eyck* 說：『*Jan Van Eyck* 從沒有匆忙地做工的，故此世界也沒有匆忙地忘卻了他。』這種持久的想像力，和與牠相輔而行的忍耐工夫，都不是簡短的故事所要求的。簡短故事是短途賽跑，誰人都可以跑得頗好——這種好處是和別人無甚分別的好處。

清醒

短篇小說對於作者，也沒有要求清醒，大度和寬容的眼光。一個何輔民（*Hoffman*），波伊，莫柏桑的天才擺列在司各德和菲爾丁和撒格利的清醒健全的藝術之旁，覺得如何的痿病！清醒，平衡，自然；長篇小說的成敗到底是靠着這些來測驗的。但是短篇小說家也許是合入瘋癲院的，而仍

然可以作不朽的故事。換句話說，我們不必求他們有什麼完備的廣義的人生哲學。『每個藝術家，無論他自己知道與否，都是一個思想家；而到底藝術家之爲藝術家斷不能偉大得過他之爲思想家。』當蘇蓀教授宣言這幾句話時，他像一個純正的蘇格蘭人，太偏重小說藝術中的知的要素了。但他在這裏指出的，應該是長篇小說和短篇小說之分別之最後一條。當我們讀 *Old Morality* 或 *Pendennis* 或 *Daniel Deronda* 的時候，我們在每本書裏找出一種哲學，一幅『人生計劃圖。』無論牠是有意或無意造成的，牠總在那裏。長篇小說作者具有他對於我們四周的事物之通盤籌算，他不能作他的長篇小說而不洩漏他的理論。『無論他自己知與否，他都是一個思想家。』

對待片段

但是短篇小說作者，無論從怎麼尊敬他，都不是如此的。他所對待的不是全體，而是片段；不是經過廣漠世界的進行的跡徑，而是當巡行經過時之一種特別的片面。我們已經曉得，他的故事也許是一個面貌，一個喜樂的態度，一件悲慘的事情之意筆畫；牠也許是可愛的夢境，也許是凶噩的

夢魔，也許是一篇像音樂般令我們纏綿不捨的文字。但是他不必澈底；他不必把事情想透。我們幾乎可以說對於人生究竟的問題，一部虛榮的賽會或一本 Adam Bede 所顯明或暗中說及的，比之吉百凌先生所作的二三百篇小說綜合起來，都爲較多——而吉百凌先生或者就是當代賦才最高的說故事者。

容易的文學

由此看來，短篇小說之在今日所以深得作者和讀者之心的原故，不是顯然易見嗎？這是一種易作易讀的文學。作者從一篇故事所得酬報，常與一本長篇小說的版權相等，而所需要的工作祇是十份之一。雜誌和其他的期刊之加增，造成一條恆定的銷路，其市價逐漸增加的。造成第一流的短篇小說的想像和文風之質量是依舊一般稀罕的，但是我們有時不免以爲報章雜誌的大幫讀者，對於想像或文風，都不甚注意。社會給牠的錢，就選牠的貨。在這些機械的和商業的理由以外，還有別的可以說明短篇小說所以能把守牠的田地之故。牠是一種完全適合於我們萬忙的世代——

於趕着做事，趕着赴約，而在久久一閒或路上走着的時候偷看小說的世代——的作品。我們在短小時間集中精神的習慣確然幫助我們去把多量的愉快擁入半小時的談閱中；因為我們不能延長注意，所以作者就逼着要站在限度之內，要不然就要冒着自己的險纔敢越限度之外。

影響其他式樣

常常聽見人說：短篇小說之盛行實不利於其他別種想像的文學。很多英國的批評家，指出愛讀短篇小說之普遍熱情是對於三卷裝的長篇小說——尤其是愛略特的長篇小說——的反動的本因。而美國人之所以不好論文之故，許多人說亦是應由短篇小說負責。我們聽見人家說，沒有人去讀雜誌裏的詩，因為短篇小說有趣得多。

有人知道嗎

在這些輕捷的推論之前，操用多少健全的懷疑，總是得計的。沒有人實在知道。每個批評家都

可以容易地找着他所要找的那種事實。美國的短篇小說大約已經訓練社會，使牠對於小說抱着一種技術優美的期望，一種已經迫着長篇小說作者要做多些審慎工夫的期望。然而我們的長篇小說作者能表示寬大雄健，與他們的機會相當的，實是很少；而短篇小說藝術之學徒式的訓練所很少或不能傳授的就剛是寬大和雄健這兩種性質。較大的真理到底是：文學批評沒有精細適度的儀器來測量文學式樣的潮流，測量文學式樣的深度和潮路，測量文學式樣的反響和交互影響。像貝倫納提爾一流人所作的關於文學式樣的演進的論文是炫耀的讀品，而在讀着的時候，竟直使我們相信文學式樣中實有演進之事，那就是高級的式樣確實是取下級的式樣而代之。但是一小時裏的民衆的反覆無常之處便把這些理論完全掀掉了。幾年前夏威爾士先生方纔證明某種的唯實主義是小說中演進到終極的式樣，而大大的讀書羣衆已經轉過頭來買金銀島了。這並不證明金銀島比起 *Silas Tappan* 是較勝的小說；所證明的不過是今天游上來到櫻色魚鉤之旁的鱒魚，明天會除了白色的小魚就什麼都不看；和當積冰時代的人們厭倦了唯實的故事的時候，自會有欠伸烤火喚起羅曼主義者出的人在。一個時代，一個文化中的時期，一個心境，尋求像冰島

的神話一般拙樸一般陰厲，一般幼稚而帶着剛變色彩的故事；別一個時代，別一個心境——我們各個人中早晚不同的怪念——又選擇像 *The Fall of the House of Usher* 一般專心專意做成的人爲的小說了。這兩種都是可欽羨的，都是在各自的途徑中可欽羨的——假定他們都能夠鼓舞我們的想像。因爲種種派別（即種種形式）是來了又去，去了又來的；但是人類對於一種小說的飢餓卻是永無飽足之日。我們縱然盡力研究小說藝術的種種歷史上的形相，也有時想和哥林司 (*Wilkie Collins*) 一起說：——或者讀完了一章就是承認這句話的適當時候——小說的全部藝術可以包括在三句格言裏，『令他們笑；令他們哭；令他們等候。』

神奇的世界

唯一的重要的事，真正有意味的，動人的，和神奇的事，就是：這些以千數計的一時流行的生滅無常的故事，受過人的哭笑，還受着人的等候。『大本的靜寂的書籍，』包着羊皮，束之高閣了。而牠們（指故事）還是受人讀着。還記得 *Rudder Grange* 裏的 *Romona*，每天晚上，洗過碟子，用

她錯誤的舌，帶着跳躍的心，逐字綴出的念：『當——他——狂——跳——着——的——時——候，——一——聲——的——吶——喊——響——着』或『嘎——嘎——麻——孟——侯——爵——喊——着——你——也——一——定——要——受——苦』嗎？我們個個都有多少像 Pomona。說了許多，我們到底還是孩子，是在說故事者的魔力之下的孩子。當北極的冰石和 Fram（船名譯者註）一起泛流的時候，Nansen（挪威探險家譯者註）的大膽火伴，一面彼此說故事；史梯反遜被手足攪黃的 Samoa 人起了 Tale Teller（說故事的人）的綽號；中國的 Gordon（戈登）一面在 Khartoum（克爾東）等候着——失望地等候着——一面看小說。行異蹟來爲我們開了神奇世界的門的是誰？這何須問，也許是 Jatta 城門的白鬚老人們；也許是凝神讀着巴黎報章的下欄的一個熱烈的法國童子；也許是大西洋月刊的合乎正則的篇幅裏的一個清醒的新英倫婦人；也許是落魄的文人，隨意爲文，來換他的晚飯的。若是果能顯出異蹟；若是我們對於繁雜的可居的世界，有簇新的視察；若是我們故事般短促的生命之憐憫和美麗使我們動魄驚心；若是我們識得把男女人們，知得較透切，而愛得較深濃，那就方纔的問題到底是無關宏旨的。

第十三章 現代美國小說之趨勢

「一個民族的文學當爲民族的愉樂和悲哀，雄心 and 短絀，智慧和愚頑之紀錄，當爲牠的靈魂之知己。我們不能說我們現有的已經使我滿足，然而我相信百年之後，站在我現時所站在的地方的人，知道他是演說於人類所劃策發展的最有勢力而最發達的社會之前，總會具有那個親見我們的希望和雄心者的保證而說及我們的文學，謂她已變爲實在的和永遠保有的事物。」James Rus Sell Lowell 我們的文學（一八八七）

「文學裏的平民主義，一如近代兩個文學裏的平民主義者——惠特漫和托爾斯泰——所實證的，是一種新鮮而宗教意味較深之人類觀，和可見的世界的萬事萬物觀。而且是在人民裏，在科學和近代精神裏，在自由，友愛，平等裏，在我們在我們的時地所知的人生之物質主義，實業主義裏，作新藝術的動機和價值之尋求——把普通人類之性質，把牠和實物和戶外的天然界，和獵人，農人，海人，各處的真實工人相同的地方，帶進想像的田地去。」John Burroughs 平民主義與文學。

適當考察之困難

我們現在且把我國現代小說之趨勢略作考察，以結束我們這種對於小說藝術之研究。這種考察呈出非常之困難，是不言而喻的，我們要經眼的田地那麼遼闊，創作的種類那麼繁複，應該考察之現象之特質那麼年年變性，對於我們民族的文學，而求有確切的領略，是在問題之外的。我們與其求詳細的說明，還不如安心於種種提示，與其努力廢神以求固定的形式，還不如安心於一句深入問題裏種種情形的話。

對於已往的知識

首先我們該當免去一種危險——向來沒有像今日那麼迫烈的危險——這個危險就是太過「同代」的觀察點。即使想論及當代的趨勢，歷史的知識也是做評論事業的一件頂有價值的工具。若是我們想有觀察的知識，想對於要求這藝術的榮名者有估價的能力，識得小說界中已經

有什麼成績是很重要的。今日的太空滿懸着文學的行星，而牠們的軌道祇能與恆星們較量而知。那些對於初學者而發的枯寂的勸誡，『一本新書出世時，該看一本舊的，』『勿看出版未到五十年的書，』是今日於小說界中最當實施的了。專為書店利益而出版和有實際之原故，為新進作家「捧場」而多少犧牲舊派之期刊的增加，對於當代文豪的個人閒話，都產出一種混亂我們的比較意見的傾向。像我們那麼談諧的一個民族，遲早總會把商業的鼓吹裏介紹新書所用的虛炫的形容字減少。而暫時，卻有些頑皮的把戲在內；這把戲是，讀書社會的頭腦已系統地新聞化了。那小的人們，把他們的各字保留着在我們之前，哄騙我們，令我們當他們做大人物。歷史的辨別力迷眩了，麻木了；我們要估量小說作者，和小說藝術本身之時，我們的持論就可悲地滿染着同代的色彩了。

向後走五十年

要是我們對於一本流行的書或一種流行的趨勢，能作有特別價值的批評，我們最少也先要

明白五十年來美國小說作者的作品。還有奇怪的，我們若想指出美國作家中，誰在世界文學裏，已經獲得穩健的地位，總須回溯五十年或較多的年數，纔可以把他們找得着。當一個有識的外國批評家問我們美國有何小說作者，其質地和力量能與別處的藝術相比的，我們能舉出誰人的名字？芬尼摩爾古帕爾（Fenimore Cooper）就是一個：皮鞭小說集，偵探，和引水者的著者，Natty Bumpps，Chingachook 及 Long Tom Cohn 的創造者。他的位置是不生疑問的了。霍桑的位置亦然，於不朽中，他不讓他人，已有保留的座位。還有第三個全世光榮的候選人，是短篇小說作者愛格爾阿倫波伊。霍桑，古帕爾，波伊；這些人是超出文學運木機的需用及所達到之界線之外的。

其他的名字

當我們提出這三個美國人時，雖然我國本土的小說的豐富還未盡竭，但那些受衆口同聲的稱許而在小說的藝術中得了永久聲譽的人們的名錄幾乎是止於此了。歐文雖然也是小說的某種田地之開墾者，但他的聲名是由於論文的多。在外國流行最廣而在我們國內又曾鼓動最深刻

的情感的书，莫如黑奴籲天錄（Uncle Tom's Cabin）了，可是要把牠的著者之名字，與古帕爾，霍桑和波伊並列，則實令人躊躇難決。哈地也總得多少投票，無可思疑；也有多數的批評家對於馬克吐溫（Mark Twain），何威爾司，阿德力乞（Aldrich），司托頓，詹姆士，加布（Cable），格魯福特，和其他很多具有可佩的藝術，可敬的位置的現存作者之名字總會依依不捨的。但是我以為很少批評家會特意地從他們裏選出第四個人，說是全世稱許，能與五十年前已在全盛時期的三大家相並。

分量和質量

然而這般的三個人也足以把特彩給與美國小說創作的最先那一百年了。若是我們從分量上將美國的小說與英國和大陸相比較，我們只須把霍桑提出。就篇幅而言，他由書籍裏給世界以娛樂的貢獻，若與司各德或狄更司或仲馬所著的並列，則誠乎其微，但是從質量論這個恬默的新英倫人很容易會是世界短篇小說大作家之領袖。即使把那較為不愜意的試驗來評衡，美國的小

說也幾乎或完全可與英法德諸邦對抗。書市的報告，對於好奇的人雖然有趣，卻是無用的，因為他們想着以幾部小說之極端流行來作美國小說出版的分量的估算，這幾部書之所以名為文學只是人們過獎的慇懃，而其影響於統計者卻與假使他們是真文學無異。若是我們把純然分量的試驗來實施，我們該當不只記取着所有那些介於文學與非文學之間的書，那些邊界的居留者，還要注意於那些數不勝數的，不託名為文學——一如主日學報之儂慧的「空白訪員」不把他的作品託名文學——的小說。但是除了這些書之外，我們仍然可以選出四十年來的二十或二十五個小說作家者，其作品能使美國的小說與美國的詩平行，遠超乎美國之音樂，繪畫，雕刻或建築的。

流行的傾向地土之小說

由這些著作的全體中，對於我們的小說的性質（質量）可以得到結論嗎？我們可以指定從前流行至今有效，而對於將來的美國小說會有多少影響的傾向嗎？至少有三種傾向是應該注意的。我在這裏，除了依隨利查特生教授（註一）之啓示外，別無更好的方法了，他以為第一種是地土

小說之創造——美國人民種類和美國風景之表現。古帕爾對於這個方向的服務是最重要的。在他之前，如鮑朗（Brokden Brown）已經運用過美國的題材，可是他的浪漫式樣把真相遮蓋了。芬尼摩古帕爾的邊陲林地人物和水手，和邊地的風景，卻都有自然本身的真實。霍霍用別的方法，而有同樣真實的手段，為新英倫——像古帕爾之為紐約北部一般——作同樣的事功。利查特生教授又謂戰爭（國內戰爭即南北之戰）之前，甚少努力描寫國內各部中的家庭狀況；而一八六一年後美國小品小說之進步，則大部分是因於實寫美國生活之努力。這種傾向年年變得愈顯著；牠即使受了現代浪漫主義的復興的影響，也不過是微乎其微；牠會為歷史小說的倉卒收穫所輔助，而不是受其牽累。若是美國每州沒有牠的小說家，他的習例之描寫者，——像人說蘇格蘭所有的，——至少每省也可以示出盡忠於描寫地方狀況的小說家，而我們以為這種運動是常住的，也極有理由。

（註一）利查特生美國文學，二卷。New York: Putnam, 1889

有限的田地裏的超卓

第二種特色，爲美國小說之標識而密切地跟隨着第一種的就是有限的田地裏的超卓，而不是創造的活動之宏闊。外國批評家對於我們的小說所會從空論上假定的種種特性——建設其理由於我們廣大的國土，於我們還年少的熱情，於我們對於自己無限的信仰，於我們的富源，簡而言之，於各種美國事物之普遍的『宏大性』——偏偏就是我們的小說向來所欠缺的。我們所尋着的，最多的是小幅的帆布，雖可嘉而實屬細微的敘述，居中的顏色，一種幾於學院的拘束，一種在批評家眼前作畫的感覺，而不是材源之豐富，強力之自覺，大張的帆布，廣滿的筆意，燦爛的色彩。美國小說所欠缺的是廣綽與強力。惠特曼所努力於『純美國』的詩——若是我可用這個名辭——之田地裏的嘗試，他的成功雖然是不完全，可是在小說裏，就連作這種嘗試的人都沒有了。有些雜誌批評家嘗發表過意見，以爲原因在於衰老的大西洋濱之因襲的標準和批評的空氣向來在我們的文學裏聲勢浩大。他們宣示相信國裏的『文學的中心』若是建立於芝加哥，印第亞波

黎斯，或那裏附近的地方，那就我們的小說，將與我們的大陸之遼廓同其恢宏。但是這事情，不是看來那麼容易的；狹窄途徑中的超卓或創造的活動之宏大，二者之中，那種會繼續影響美國的小說，這個問題，還是待決的。當我們思料部落小說與國家小說之關係時，也許會略略明白這個問題。

根本的道德

第三件事實，感觸美國的小說學者的，是牠的根本道德。牠是樂觀的。牠對於人生的曠觀是愉快的。可疑的道德和發焰的不道德之污點，常染着英國和大陸的小說，而有時也令到英美兩國的劇臺污濁到不堪言說的，在較為知名的美國小說家的身上，卻不會留下什麼影印。我們較大的雜誌，從大部分來說，還依然未受污玷。我們的『黃色』報章，雖然是糟，我們的劇臺，雖然無恥，但那要求『性的小說』而要求以文學的技巧出之的人們卻不能不把牠們從洋海的對面輸入。那種顯然是美國的小說之道德之光景，似乎站於穩健地位。若是我們的小說專家，於近五年裏，抵禦了用『險書』來沽弋名利的試誘，我們儘可以堅信地說，將來的美國小說，也許不成爲國家的，也許不

成宏大，但是牠最小也有清淨之消極的長處。

「代表」的書

我們現在的地位，可以估量一個希望他的書能真實地代表國家生活的美國作者所應對付的條件了。我們所說及和預料的『偉大的美國小說』爲什麼不能寫出呢？代表的美國小說之一項困難，已經間接地指出了。這是在乎應包含之田地之無盡；文學所應解釋的現象之繁複；這個大陸的民種，風俗，因襲，信仰，理想，之淆雜。我們是合衆的國家，自從二十世紀發軔以來，我們對於國家生命之自覺和自豪，更是從來所未有。但是文學是國家的事體，也是種族的事體。且把各城的招牌上種種的名字研究一下，且把不論在東南西北旅行時遇着的國民所代表的各種面貌，留意一下。誰人可以確當地做這一切的代言者啊？荷馬就是希臘，然而希臘和我們相較不過是一掌之闊；丹鞞就是佛洛倫斯，一個城市；莫里哀就是巴黎，也是一個城；就是『繁心』的莎士比亞也不過是一個小島的代言者——雖然那就是以利沙伯的英倫。然而真理是：這班人中，沒一個覺得自己是替

他的國家和時代說話。只是一個巴爾撒克，一種龐大的孩子，膽敢詳審地把代表法國以代表全部人類的喜劇的事功放在自己身上。文明愈加開拓，精巧差異顯著於社會的愈加多，則這種事功愈益宏大。在一篇惠特曼放歌裏，一個人也許冒險爲『這些省分』說話，但是散文的作者，保着清醒的知覺，不得不推辭這種先知（或傳言者）的任務了。

部落的小說

還有，我們提說過的，創造部落的小說的傾向，也曾牽累過我們的小說，使牠連國家的性質的貌似，也表不出來。我們的最好作者之中，很多只會賴着對於實物的注視以研究那些最狹的田地。連他們自己的省分，他們是該當做其代表的著者的，也不適愜地表現全部，並且絕不以此自命。比方加布先生，墨爾弗利（Murfree）女士，皮極（Page）先生，阿爾倫先生，贊士頓（Johnston）女士，赫禮士（Harris）先生，金女士（Kings）和其他半打我們稱爲當代小說中南方代表的作家；他們表出南方面目之多少，正和作者人數之多少一樣。誰能選出這些巧手的小說家之一本書而說

「這便是由小說藝術中表現出來的南方？」或是拿史多 (Stowe) 夫人，懿維德女士，威爾建斯女士，瓦爾德夫人等怎麼超卓而這麼分歧的作者所表現的新英倫說說。史多夫人表示一個新英倫，威爾建斯女士又另一個；每個都是可驚地忠實於被選擇的地方的色彩，但是你不能拿 Old Town Folks 及 Deephaven 及 Pembroke 及 A Singular Life 而說『這就是新英倫。』你可以說得的最多不過是『這就是新英倫的一部分。』從威爾建斯女士的弗爾孟特或麻塞初薛特司到懿維德女士的梅痕，若是有分別，請我們想想再從這些省分到皮極先生的佛謹尼亞，加爾蘭德先生的西北諸省，哈德的加利福尼亞，迎克倫敦先生的亞刺士加的分別！若是我們不能找着一本澈底代表的部落小說，我們如何能希望有一本代表的國家小說呢？

國際的影響

在我們的小說的削籍化 (denationalization) 中，還有一個原素，就是我們今日正處在文學裏的國際影響時代。近今書籍出版的國度，交通那麼利便，外國著者的作品那麼易得，國際的閒談

對於我們又那麼愜心而必需，竟像是文學在採取社會主義者把國線消除的程序中造成一個文學的大聯盟，使在比利時或蘇格蘭或南達柯達的偶然居住，變作無關宏旨。就大陸的小說影響於我國的來說，牠對於一般人民的觸動不及對於那些身爲小說作者的那麼多。幾年前莫拜（M. B. Pie）先生曾替 *Forum* 雜誌調查美國圖書館中，取閱最頻的百種小說，依次排比，在這有味的統計中，最足使注意的是近代法俄兩國的大家，都不曾在表中佔有位置。美國社會讀屠格涅甫，托爾斯泰，佛羅貝爾，多建德，Bjornson 和 D'Annunzio 的並不甚多——簡直是甚少。但是每逢小說作家聚會起來，所討論的就是類似這些的名字。卽就普通社會而言，一本書雖然在這裏甚少人讀，但在外國的聲名卻足以動人。一個倫敦的聲名，尤特別地可以在大西洋的此岸大得機緣。我們雖說要擺脫殖民主義，然主張殖民之盛，未有甚於今日——雖然我們把這種精神喚做天下一家主義。我們可以作一種很精緻的論文，來證明我們的幾個常受稱許的少年成功的小說家中的天下一家主義，原不過是一種經過塗飾的地方主義，牠的實質比之曾到國外旅行十日，歸來活潑潑地告訴我們，說他『已在各處地方看過各種事物』的人之無知的地方主義，實在沒有很大的分別。

純正的地方主義

一種純正的地方主義，如文學史所豐富地證明，並不是一種弱點。牠是一種力量。嘉來爾是地方主義的。司各德是地方主義的。伯爾因士和華特華茨是地方主義的。他們是種在地土裏的，而正因為這個原故，他們就變為代表的作家。在我們的政治生活中，誰是我們的最真實的代表的人？韋伯斯脫 (Webster)，New Hampshire 和 Massachusetts 的鄙野的兒子，所說的話，與人不同，是『為國家，為全個國家』的。『我們第一個美國人』——這是羅威爾 (Lowell) 的高尚的話——就是從 Kentucky 和 Illinois 來的骨瘦如柴而帶有田舍風味的總統。

代表的文人

或者這些文學的田地以外的人物，可以幫助我們見得文學中代表全國的人物的條件。這些條件，總要一個有力而與時代和諧的人格，方能應付。這個人物之宏大要足以把牠的時代的宏大

思想和感覺，放進牠自己裏，把牠們改了相，把牠們人格化，把牠們使用，而不受牠們壓倒。這樣的一個人格，代表牠的時代和國家，用外延的方法少，用內涵的方法多，不靠與城市和人民的廣闊而淺薄的相識，而靠深沉的視察，深沉的思想和深沉的情感。就是因這種力量，所以古帕爾和霍桑是美國的，一如菲爾丁是英國的，葛俄是法國的，屠格涅甫是俄國的一樣。若是將來肯把豐富有力的，透澈美國化的人給我們，我們便有代表美國的小說家了。

平民主義

還有一個問題，是我們不能不問，而且絕非容易答覆的。我們的小說如何方能受遼闊的平民主義運動——一個正在改變全部文明世界的社會的面目的運動——的影響呢？現時在英國和大陸，正有攻擊解放主義之反動，而在這裏，又有攻擊共和主義之同樣的反動。這些反動在過去的六十年中蔓延得最厲害，然而牠們之來，是因爲特別的情形的，而且沒人相信牠們到底會阻止進步着的平民主義的轉輪。『人民到底是爲勝利的，』正如拜輪在一八二一年那歷早就預言的一

樣。然則這人民之戰勝，將如何影響文學呢？我們會有一個顯著的平民主義的藝術的時期嗎？若是說有，我們可以想得出將來在那個時期發達的小說是什麼樣子的呢？西門特司（J.A. Symonds）在他的平民主義的藝術那篇論文裏說：

「在已往的時期中藝術與產生牠們的國家和在牠們發達時的各國之中心生命力，有一種不知不覺而自然發出的關係。那種中心力量，不論是貴族的，如在希臘，或專制的如在法國，或宗教的，如在中古的歐洲，或智識的，如在文藝復興的意大利，或國家的，如在以利沙伯時代的英倫，或像普通常識之氣流一般的四處散佈的，如在日本，都是無關宏旨。藝術所表現的是人民所有的最高尚的和最誠懇的東西，而被人民所欣賞。」

在我們所走着快到的新時期裏，有這種東西麼？西門特司先生自己也迫着要說，這是今日還不能解答的問題。那種貴族的因襲，幾乎在各藝術中，都還堅固地保守着，這是不能反證的。英國的批評家加斯（Gosse）先生說：「皇帝，主子和武士道的象徵對於我們今日見解中的詩，其重要程度，一如玫瑰，衆星和夜鶯。」若將這種浪漫的詞藻除掉，還剩得什麼？他說不曉得了。巴路（John

Borough) 駁道：『我們穩固地還有我們在這些貴族的種類和徵象未盛以前所有的東西，就是自然，生命，人們和上帝。』但是詩人和小說家可以在普通的人民，不久便把持土地的人們裏，尋出新的貴族材料嗎？惠特曼在他的平民主義的蔭路中一段精緻的話裏倡說：

『嚴格看來，文學從來不與人民認識，不論怎麼說，今日還未。雖然在本國，我所知道的最希罕的東西都是一種對於人民之適合的科學的估算和虔敬的欣賞——估算和欣賞他們的隱潛勢力之不可測量的富有，他們的光和暗之藝術的大比對，和他們在美國之危機時的實力，和一種遠超乎全世界中各記錄所載的全數書裏英雄……之虛張的標本之和平或戰爭的歷史光榮的寬綽。』

『神聖的平均』

這個問題不過是，『一個宏大的平民的社會中各種現象如何能在想像中觸動詩人和小說家？』我以為適當地覺得這個問題之重要的總沒人及得惠特曼。他對於這個問題，也曾試過答覆，

就是在他說及認取『神聖的平均』的不甚顯白的話中。他所謂神聖的平均，不過是指平均的人們中神聖之存在。若是我們承認那個『平均的性慾的人』中有那個元素之存在——那個訴諸美麗和幽雅之辨識力而燃燒着美術之想像的元素，——那就平民的藝術還是可以存在。沒了牠，就斷不能有什麼平民藝術，而我們也不如就依附着皇帝，王子，依附着然達（Nerts）的囚徒和法國的雅士罷了。然而我們若是讀過狄更司或愛略特或吉百凌或忠誠於美國實狀生活的美國小說家中無論那一個，我們就曉得一種大與人民認識而揭露——無論那麼不完善地揭露——常

人生活中的較神聖的性質的小說的藝術，今日仍然存在。

將來的程式

當這種認識一面擴充時，小說的藝術，定會如何改變呢？小說中之唯實的派別，抑或浪漫的派別，是最適應方來的平民主義的需求呢？或者這個問題也是不能解答的，而我們還也可以公平地說幾句話。平民主義是逐漸主張順從平常的種式的。牠是不生憐心的持平者，不論齊平的方向是

向上抑向下。牠是種種乖僻性質的致命傷，牠是侈放的個人特色的致命傷，一言以蔽之，牠是浪漫主義所從而取得牠的力量，田地之大部分之致命傷，浪漫式的人物，若有怪異符號的，或者定會完全消滅。而我們對於外物的驚奇之感覺也必然逐漸減少。驚人之事，對於我們，已經變作平淡無奇了。我們不再驚望電報，電話，無線電了；我他將來驚望飛機，最多也不過數日而止。將來總有一日不復有未開闢的僻壤於世間，不復有『到曼得利的路』。我們必要轉內邊以找尋奇異的東西，『嘉地』(Cathay) 即中國的古稱，意謂奇地。及牠一切奇奧。必要在我們中找尋，不然就沒有了。這一切對於小說的效果必不會錯誤的。倘若有關於外邊世界，與所知的事實及種類符合的小說作出，牠們將會是方法上唯實的；古老的浪漫小說機必會變為最真實的亂木料。倘若人們想求小說密貼人生，則將來小說中會再有一個唯實主義的時代。我們可以想像那個時代的人將會笑罵俄而讚 Middlemarch。但是文學史已經教我知道人們是常常追求那種我所謂酬報的小說的，追求那種可以給他們以人生所不能給的小說的。而因為內在的世界在那時會成為奇異的世界的原故，我以為酬報的小說將會不取南海及黑黯大陸等冒險的形式而取純潔而簡單的心理的傳奇的

形式。那時的讀者會笑金銀島而讚 Dr. Jekyll and Mr. Hyde。

將來的題目

倘若這一切好像是一幅太幻想的圖畫，則我們且轉而討論美國小說家在直接的將來似乎會採取的是那一種題目。不久便會有——倘若現在誠然未有——一種對於殖民，革命及別類的美國歷史小說的過量出產之反動，是無可思疑的。但是這種情形大部分是因為供給暫時過於需求所致。倘若不是出之於一輩勦襲的俗手而是出之於小說藝術的能手，則我們先祖及在美土的奮鬥的故事永不會失卻其重要的縹緲的。西半邊的大陸的殖民史詩還等候着準確的傳授者。我們已經有一種內戰故事的稗史，可是還未有起始見及那個時代所持以待真正的想像藝術家的材料的價值。勞工，貿易，及政治的傳奇，在我們異常複雜的文化中已經為少數的作家所覺得；但是尙待說出的還有怎麼的啊！

一個變遷着的世界

因為美國社會生活是變遷着，在我們眼前考慮着，整理着的原故，千萬種精緻，悅目，有力的題目於是便開放着給小說家了。他將會追隨這一切二十世紀社會運動的醒悟，好像海鳥之追隨船隻一樣，遲早必會找得適當的肉塊。但是那個比如是不適合的；小說家永不是好像一隻注視着一種機械的進程的動物；他是一種愛好那種自身是生活着，時時變遷着，一代代解放着自己，使自己漸臻完備的東西的生物。我們說人類本性常常都是一樣；但是這對於人生事實及世界長進的歷程是最謊誕的。禽獸的本性確然是常常不變。現在的猿與虎，照我們所知的，確是和我們祖先在石器時代所打獵的一樣。但是在我們中的猿及虎是為死亡的——雖然是慢慢地；獸類的性情不是永永都在我們的生命中保持其平衡的。人類的精神是變遷的，隨着人類在宇宙中的歷史的無限年歲漸漸變為較豐富及較美麗的。而站在這個發展的進程的當前就是小說家，他自己也是其中的一份子，而又卻是其解釋者之一。倘若他望着那個變遷着的人類的景色而找不出可說的故事，

看不見美麗，縹緲，和嚴肅，這不是因為實在沒有這種東西，而是因為他的眼睛閉着不放開罷了。

技術與想像

我們用不着恐慌將來的美國小說家沒有表現的能力。我們可以由現在所已達到的標準以保證他的作品的技術上的精美。我們每十年都可以認出美國小說家之祇關於技巧方面的進步。但是其作品的價值將不會根本上歸到牠在形式方面的優美。手勢的智巧，牠自然會有的；但是我已經說過不止一次，手勢之智巧是不夠的。要是他的作品在世界文學中有重要的位置，則他必要學識見，與覺，與想。而他之所見所覺所想會完全視他自身是什麼而定。『偉大的美國小說』大約總不會為一個懷疑着自己不是做着那種工作的人所作出。這種小說之來大約是好像別種較偉大於小說的東西之來一樣，是『不要觀察（或外觀）』的。你和我——我所離着的文雅的讀者——會見不到這種小說，但是到底沒有東西可以比得上美國文化中精神的東西之戰勝粗鄙的物質能力之的確。雖夏天本身之會來都比不上想像會來到自己的日子之切實。

中華民國十四年一月初版
中華民國三十六年三月第二版

(89023.1)

漢譯世界名著 小說的研究 一冊

A Study of Prose Fiction

定價國幣伍元伍角

印刷地點外另加運費

原著者 Blissa Perry

譯述者 湯澄波

發行者兼 商務印書館

發行所 商務印書館 各地

版權所必究
翻印必究

國家圖書館



001681778

