

世界短篇

主 编：柳鸣九 编 选：朱 虹

英国卷

小说精品文库



海峡文艺出版社



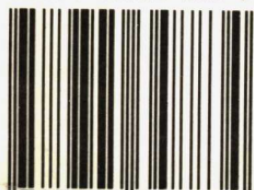
责任编辑:林正让 林秀平

封面设计:许建声



英国卷

ISBN 7-80534-883-9



9 787805 348834 >

ISBN 7-80534-883-9/1·778

(共二册) 定价: (平装) 51.30元
(精装) 63.30元

I14 / 310

世界短篇小说精品文库



主编：柳鸣九 编选：朱虹

上

海峡文艺出版社

《世界短篇小说精品文库》

编 委 会

主 编	柳鸣九		
副 主 编	寇晓伟	林正让	林秀平
编 委	(以姓氏笔画为序)		
	朱 虹	朱炯强	吕同六
	许 铎	刘象愚	杨 义
	张振辉	陈九瑛	陈众议
	林正让	林秀平	郅溥浩
	周志宽	柳鸣九	高慧勤
	钱善行	寇晓伟	韩耀成
主编助理	张晓强	周 霞	

总 源

柳鸣九

当我们为短篇小说这一种几乎在任何国家都有的文学体裁形式，建立起一个世界性的文库，并对它作若干历史回顾与概括说明的时候，并不认为有必要为这个文库找出一个共同的最初的源头。在文化研究领域里，一种企图找到始极之源的意向与冲动是屡见不鲜的，然而，任何比较文学的学者要为某种文化形式找出一个发源地，其不明智的程度并不下于一个人类学家企图证明世界上的人类都起源于某一个山洞。

当然，各个民族、各个国家的文学形式与文学题材之间的互相影响是不可否认的。以近代的最早一个短篇小说集、意大利文艺复兴时期的《十日谈》而言，它就曾对其他国家短篇小说的发展产生过很大的影响。即使是在法兰西这一个短篇小说后来高度发展的国家里，《十日谈》也直接助产了它近代的第一个短篇小说集《七日谈》；直到19世纪，《十日谈》的格式、经验与魅力，还促使了小说巨匠巴尔扎克写出不无效颦性的《都兰趣话》。而《十日谈》本身，也是接受了外来影响的结果。它那故事套故事的框架式叙事结构以及有的故事题材，的确都直接来自阿拉伯10世纪到14世纪编写成的故事集《一千零一夜》。至于《一千零一夜》，则又与古代印度文学有关，印度的故事集《五卷书》早在6世纪至8世纪相继译成了中古波斯语、古叙利亚语与阿拉伯语，在

这部故事集里，框架式叙事结构早已存在了，其对阿拉伯文学的影响可想而知。

尽管文学史上有这样一个明显的链式反应的例子，但如果说世界的短篇小说最初就是起源于印度，那就如同说古希腊宙斯的神话故事起源于中国天帝的神话、特洛伊战争的英雄史诗起源于黄帝与蚩尤大战的故事一样悖谬。19世纪以来，文化艺术领域里已形成强大传统的社会历史研究，早就多次证明了决定任何文学艺术形式、内容与风格的最根本的因素，还在于本民族、本时代社会的现实生活土壤之中，外来的影响往往只起诱发剂或催化剂的作用，特别是与文学基本规律有关的文学形式、文学体裁以及创作经验，往往都是一定发展阶段中水到渠成的结果，即使没有外来的影响与旁系的借鉴，终于也会从本土中破绽而出。

世界短篇小说虽无共源，但其产生与发展却有大体相同相似的共律。关于各民族的英雄史诗的产生规律，文学史家们都已经有了定论，对于长、短篇小说产生发展的规律却往往略而不顾或语焉不详。在人们的印象里，短篇小说作为叙述文学的一种形式，似乎不言而喻就是长篇小说的前身与雏形，但是，这里有一个值得人们注意的反证：在法国16世纪，当一部规模宏大、叙述艺术成熟的长篇小说《巨人传》于1534年问世的时候，法国第一部短篇小说集《七日谈》的作者纳瓦尔王后还没有动笔写她的短篇，何况她以后成书的这个集子在叙述艺术经验的丰实与成熟上，显然与《巨人传》不能相比。这个事例足以说明，长篇小说与短篇小说最初的产生与发展，是在两条不同的轨迹上进行。如果此说尚能成立的话，那末可以说长篇小说作为大规模散文体叙述文学的形式，是从古老的诗体叙述文学的形式英雄史诗演变而来，而短篇小说则直接从最初的小故事、小笑话而来。前者是民族生存斗争的产物，后者是群体日常现实生活的产物，两者都扎根于本民

族的土壤之中。

这两种最古老的叙述文学的形式，~~不论是英雄史诗，还是小~~故事、小笑话，最初都经历过在民间口头流传的漫长年代，往往是在好几世纪之中才逐渐定型而后才成文成书的；即使成文成书之后，也有一个不断修定与编定的过程，而口头流传又要求便于吟唱与讲诵，因此，不论是古老的史诗与古老的小故事、小笑话都是诗体韵文。本来，篇幅短小的故事、小笑话，比篇幅宏大的史诗应该更易于“制作”，也更易于流传，但文学史上的定型的、成熟的史诗却比定型的、成熟的小故事、小笑话出现得更早。这种矛盾现象似乎难以理解，但其根源却正好是在其两者内容的重与轻、规模的大与小、篇幅的长与短的差异之中。史诗的内容是民族生活中的重大事件，在流传过程中，编订较少受传诵者随意性的干扰，而且因为它们与领主们的业绩有关，游吟传诵者从一个城堡到一个城堡可以传受领主的款待与恩惠，而形成了一个相对“专业化”的媒介群体，并具备吟唱传诵的一定规范与程式，这当然很有助于某一史诗的流传与定型。小故事与小笑话则不同，它产生于市井的笑谈之中、乡村的劳作之余，它也许产生后顷刻间化为一笑，再也无影无踪，也许能不胫而走一段时日再消亡，也许就幸运地传诵下来了，没有像蚍蜉那样朝生暮死，但在流传过程中，传诵者谁都可以随意作若干修改，这些都显然不利于小故事、小笑话的定型与成熟。两个古老的源头有此差异，这就形成了欧洲文学史上成熟的长篇小说先于成熟的短篇小说的现象。

不论史诗还是小故事，都有吟唱传诵发展到书写成文的过程、从听发展到读的过程。这一发展变化，是后来长篇小说与短篇小说产生的最远的第一个前提条件，由于有了这个最先的变化，自然就有后来的第二变化，即不论是长篇叙述文学还是短篇叙述文学，都摆脱韵文诗体而采用散文，这就更成为了长篇小说与短篇

小说产生的直接前提了。当这一历史性的突破完成以后，在此基础上产生的长篇小说与短篇小说，就汇合成为统一的散文体叙述文学，尽管它们古老的源头与发展过程有所不同。于是，叙述文学中的长篇小说与短篇小说愈来愈只有篇幅上、规模上的差异了，它们各自在叙述艺术上积累的经验与所运用的技巧，往往都成为了双方共同的财富。而对于小说家来说，写长篇小说与写短篇小说，也不过是从事性质相同的、只不过规模不一样的劳作而已。

对世界短篇小说的发展而言，欧洲的文艺复兴无疑是一块里程碑。如果文艺复兴时期以前是世界短篇小说的史前时代的话，那末从文艺复兴起，短篇小说开始了自己真正的历史，那末，在世界短篇小说真正的发展史中，究竟有那些“共律”和基本特点呢？

在短篇小说的史前时代，古代东方的影响显然是巨大的，说古代东方是当时的中心，处于领先地位，实不为过。但欧洲文艺复兴却是人类文化的一个真正伟大的转折，它对世界短篇小说的发展的影响，可以说是划时代的。在这个时期，先后不久，在意大利与英国，相继出现两部短篇小说的杰作。薄伽丘的《十日谈》（1348—1353）与乔叟的《坎特伯雷故事集》（1387—1400），它们生动活泼的人文主义内容与现实主义的叙述艺术，开一代新风，构成了近代世界短篇小说的开篇。而后，这个开篇又被16世纪法国纳瓦尔王后的故事集《七日谈》（1559）与西班牙塞万提斯的短篇小说集《训诫小说》（1613）所补充、所加强，而谱写成了真正光辉的第一章。在接踵而来的17、18世纪，欧洲各国，特别是法国的作家，又继续为世界短篇小说提供成熟的艺术经验。拉法那特夫人以文学史上罕见的艺术早熟开心理小说的先河，伏尔泰等启蒙作家的短篇哲理小说则使寓言故事这种古老的文学形式具有了崭新的生命。19世纪是欧美文学辉煌发展的世纪，也是世界短篇小说的主要实绩真正奠定了完成的时期，不仅欧洲大陆那

些杰出的作家、划时代的巨匠、大师在制作长篇巨著的同时，也献出了大量短篇小说的精品，而且，美国这个新兴国家的文学学生力军也进入了这个创造的行列。到了20世纪，欧美的短篇小说更是呈现出了五光十色、丰富多采的繁荣局面。不可否认，从文艺复兴以后，欧美的短篇小说在整个世界短篇小说领域中，占有了巨大的比重，产生了巨大的影响。至今，当人们谈论世界短篇小说的时候，在一定程度上，往往较多地是指欧美的短篇小说而言。

与欧美短篇小说发展比较起来，东方已经丧失了史前时代的优势。印度、阿拉伯与日本的近代短篇小说到19世纪才初见端倪，而中国近代短篇小说，由于新文化运动姗姗来迟，直到20世纪才出现了新局面。因此，如果说世界近代短篇小说也有中心的话，那就应该说主要是在欧洲大陆；而在欧洲大陆中，法国与英国无疑又是两个更占优势的小说大国，这就是世界近代短篇小说的地缘概况。这样一个地缘图，是不以人的主观愿望为转移的，也是任何意识形态所难以更改的。我们这个《世界短篇小说精品文库》的篇幅分配，不能不反映这一客观的文学现实。

尽管世界短篇小说经历了光辉的历史，构成了一个丰富的文学宝库，但我们在这里没有必要把它的重要性强调到不适当的高度，应该承认，短篇小说并不是一个独立的部类，它只是叙述文学中的一个分支，而且在文学史上还不是叙述文学中最为重要的分支。在整个文学史的发展历史中，曾经有过很多次文学思潮的起伏与更迭，有过很多种文学流派的竞争与撞击。这些重大的历史事件与变化，往往都是以某种文学部类或文学形式为其搬演的舞台与场地。诗歌、戏剧、长篇小说，都曾是这样舞台与场地，而短篇小说则从来没有过这样的际遇。在一定程度上，短篇小说往往被视为叙述文学中长篇小说的“老弟”，从事短篇小说写作似乎往往只是长篇小说作家的一种“副业”。

不过，另一方面又应当看到，在所有的文学部类或文学形式中，短篇小说都居于更较便于兼容并蓄的地位。不论是以哪个文学部类为搬演的新思潮与新流派、新观念、新技巧，均可使短篇小说的创作深受其惠。这是因为短篇小说作为一种方便灵活的叙述文学形式，比诗歌、戏剧、长篇小说更能全方位地、有效地适应各种不同的艺术营养，正如小块的试验田可以进行任何农作物的种植，小白鼠可用于任何科学的实验一样。因此，我们就能看到，世界短篇小说正是在世界文学整体的发展中不断精进的，文学史上各文学部类中发生的那些重要的思潮、主义、方法、流派、从现实主义、浪漫主义，到自然主义、象征主义，再到表现主义、意识流、荒诞文学、存在主义、“新小说”等等，无不在世界短篇小说中有所表现，有所运用。可以说，世界短篇小说的文库是容纳了人类文学各类观念方法、流派风格、各种技艺经验的最为丰富的艺术宝库。在这里，任何的法门都有，任何的技艺都齐备，小说家可以自由采取任何一种方法，使用任何一套笔墨；在这里，任何文学种类所能表现的一切，作家皆无所不能加以描叙。大至广宇，小至显微，明至有形，暗至幽深；它既可以理所当然如叙述文学本分那样进行描述，或以显形的叙述上帝方式，或以隐形的叙述上帝方式，也可以像戏剧文学那样进行对白搬演，还可以像散文一样散淡而有韵味，或者像诗一样浓烈并富于抒情。总之，时至今日，短篇小说就其功能已经是无所不能，无所不可了，“十八般兵器”均已齐备，就看各家功力之深厚，技艺之精良了。这就是世界短篇小说领域所已经显示出来的艺术功能状况。在这个意义上，我们这个精品文库，是对小说艺术的一次总汇与展示。

对于短篇小说来说，还有一个重要的问题需要说明，即篇幅规模问题。顾名思义，短篇小说的特点在于其“短”，然而，这“短”既简单又不简单。它的边缘是模糊的，其界线至今仍难确定；

它与其说是一个绝对的度量衡标准，不如说是一种历史的相对的尺寸，也就是说，短篇小说之“短”，在不同的历史阶段是有不同的。史前时代的小故事、小笑话，基本上都是较短的。《五卷书》中的故事，相当于今天的小短篇，《一千零一夜》很多则近乎今天的微型小说，至于《列那狐故事》就甚至比微型小说都要短了。当故事由讲与传诵发展为写与出版，由韵文发展为散文这一历史性变化已经完成以后，近代短篇小说就逐渐完全摆脱“讲”的痕迹，而愈来愈按“写”的规律行事，而“写”首先就要服从出版成书的目的，这样篇幅也就愈来愈长了。文艺复兴时期产生的第一批短篇小说在形式上还采取“讲故事”的形式，篇幅一般都比较短，此后几个世纪产生的短篇小说，按今天的规格来衡量，都已经达到了大短篇、小中篇的篇幅规模。近代第一篇心理小说《克莱芙王妃》，在当时的小说中完全要算是一个短篇小说，但在今天来看，却是近乎小长篇小说的大中篇小说了；巴尔扎克《人间喜剧》中与长篇小说相对而言的短篇小说，在今天看来，也都是中篇小说的规模。

到了19世纪下半叶，事情有了某种变化，经常发表小说作品的文化消遣性报刊杂志的出现，客观上对短篇小说的规模起了某种程度的律定作用，从那时以后，短篇小说的篇幅，基本上就建立在适于报刊杂志发表的要求与小说作品相当充分的叙事规模之间的平衡上。莫泊桑的短篇小说，就是这种文化条件发展的典型结果。我们今天对短篇小说规模篇幅的概念与标准，就是由此而来；我们对短篇小说、中篇小说的划分依据，也是由此而来。即使如此，在今天，短篇小说与中篇小说的边缘仍是不明确的，两者之间的界限也只是相对的。

上面这一历史发展不容小视，它不仅使较严格意义上的短篇小说的篇幅有了大体的限定，而且促使短篇小说更成为一种特别

讲究精炼艺术的文学形式、一种必须以精品意识为至上的文学形式。任何文学形式都以精品艺术为追求的理念、短篇小说尤其如此。在长篇小说中，个别的败笔也许不至于妨碍一部作品在大体上成为杰作，但任何一小点平庸、芜杂、拖沓、画蛇添足，却足以毁了一个短篇小说。因此，从19世纪下半期以来，短篇小说艺术有了精益求精的发展，它已经成为了一种相对独立的美学范畴，它要求构设的精巧，描述的精彩，用词选句的精当，意趣的精妙。总之，短篇小说的创作艺术已经成为真正意义上的精品学问。莫泊桑、都德、契诃夫等，就是这门学问的大师。时至今日，世界短篇小说艺术已发展到了很高的水平，世界短篇小说的创作成果已经构成了一个琳琅满目、美不胜收的巨大的宝库。

我们这个《世界短篇小说精品文库》的整体建构，正是基于以上的一些理解。我们从各国短篇小说的地缘实际出发，进行编选，不求各国篇幅的平均分配，力图使“文库”成为世界短篇小说精品的一张合理的分布图：我们从世界短篇小说的历史发展实际出发，从世界短篇小说篇幅规模的相对性出发，尽可能将各时代的代表作选入，并不求篇幅上的明确界定，力图使“文库”成为世界短篇小说历史发展的一个缩影；我们深感短篇小说创作的艺术真谛在于一个“精”字，在编选中不看作家名气的大小，不以题材是否重大、思想道德意义与意识形态属何性质为取舍标准，只以精品意识为上，唯艺术精品是选，力图使“文库”成为一个真正意义上的短篇小说艺术博展馆。

我们的编选是否达到了预定的意图、预期的目的？尚待读者的批评指点。

1995年4月16日

编 选 者 序

朱 虹

吉布林在接受英国皇家文学院金质奖章时曾说，最早的故事大概是在岩穴里讲述的，人类从会说话起就开始讲故事，这就提醒我们注意故事与短篇小说的区别。

真正的短篇小说严格说来是指批评家所谓的“现代短篇小说”，即法国的莫泊桑和俄国的契诃夫，还有新西兰的曼斯菲尔德他们所写的那种短篇小说。在这之前的短篇，很大部分实际上是故事，厚。罗曼史有长有短，但都以离奇、曲折的情节娱乐读者或听众，兼施以教诲。《天方夜谭》中的谢拉尔德不就是凭故事的娱乐作用而保住了自己的脑袋！在英国，最早的故事集要算13世纪的《罗马人事迹》，原文为拉丁文，1420年译成英文，在欧洲广为流传。这类故事在口头和文字中流传，娱乐人们，但它不是现代意义上的短篇小说。

美国作家爱伦·坡曾给短篇小说下定义，强调短篇小说之短。他在评霍桑的《重讲一遍的故事》时说，“短篇小说要短到能在半小时到两小时之间的时间内读完。”其实有的短篇只要几分钟就可以读完，可是够回味一辈子的：一个场景，一个人物，一段对话，一种气氛，一种感情，有时能抓住读者，产生“顿悟”的效果。也

就是说，短篇小说之所以要短，其实质在于统一与集中，特别是情绪与气氛的高度浓缩。这也就是爱伦·坡说的那种预设的“独特效果”。照他说，短篇小说中的情节都是围绕预设的效果而存在的。

现代短篇小说是更自觉的小说艺术，它不是主要地靠情节取胜。在这里，怎么讲故事（如果有故事的话）跟故事本身一样重要：风格、模式、语调、气氛等都是构成短篇小说的因素。短篇小说是作者通过简短、集中的材料对生活的发现：一个生活片段，时间长河里的一瞬间，人物的一次自我暴露等等，在作者的处理下都可以成为一次“显灵”。正如华兹沃斯所说的：“我的心跳起来了，每当我看见天上的彩虹。”短篇小说作者给我们的启示犹如看见彩虹时的一阵心跳，所以，也有人把短篇小说比作散文体的抒情诗。

总之，短篇小说是一种现代的艺术，它的历史很短，起码在英国是如此。毛姆曾说：“直到19世纪中叶短篇小说才流行起来，成为文艺创作的重要方面。”而现代英国女作家伊丽莎白·鲍温甚至认为短篇小说“是本世纪的产物”。19世纪也好，总之短篇小说是“一种年轻的艺术”，跟现代意识的发展是分不开的。

另一方面，正因为严格意义上的短篇小说有其特殊性，所以它不能取代故事在民间世代代的流传及其在现当代作家笔下的妙用。

在注意到短篇小说与故事的不同之后，本集的选题仍然从故事开始……乔叟的《坎特伯雷故事集》。这是因为该集中那些朝圣者的故事已具有短篇小说的因素。譬如巴斯妇人讲了一个童话，但更重要的是她本人在整个过程中的自我暴露……说故事的人本身就是故事。《坎特伯雷故事集》中这些讲故事的人看来只起个连接

作用，实际上个个生龙活虎，甚至喧宾夺主，压过故事本身。本集选收的《赦罪僧的故事》独立而完整，说故事人的身份性格与其讲的故事十分贴切。《坎特伯雷故事集》不可不选，还因为乔叟笔下那一群朝圣者是最具有英国味的人物肖像和风俗画。

英国的文艺复兴是诗歌与戏剧的黄金时代，但是莎士比亚的许多剧情就是取自当时流行的故事。1526年出版的《100个滑稽故事》有的来自欧洲，有的是英国民间流传的。半个世纪之后，莎士比亚的同代人罗伯特·格林的《千悔得一智》故事中真实地反映了社会下层的形形色色。格林的斗智的故事具有浓厚的市民气息，显然是受了薄伽丘的影响，本集选收的故事一则虽然有说教的痕迹，但那只是外壳，实际上它充满人情味，轻快活泼地表现了性格。

班扬的《天路历程》和斯威夫特的《格列佛游记》都是寓言。寓言虽然不是从英国发源的，但也是英国文学的一个重要方面。《天路历程》和《格列佛游记》这两部作品在英国家喻户晓，早已成为英国文化、英国人的民族意识以及英语语言的一部分。萨克莱用《名利场》作小说标题，读者立刻就理会了其旨意就因为他们对《天路历程》的熟悉，而《格列佛游记》则是讽喻文学的典范。本集收入的两个片段都是经典的名篇，寓言文学的精华。寓言在英国文学中有长远的影响，如本集选收的《快乐王子》和《猴爪》等都是寓言文学的名篇。当代作家金斯利·艾米斯通过《绿人再次出现》寓言式地提出了环境保护与人类生存的关系问题，而不久前去世的安吉拉·卡特则在寓言里倾注其女权主义的激情。

18世纪是英国散文的黄金时代。英国散文是从约瑟夫·阿狄生与里查德·斯梯尔办杂志而发展起来的。他们在英国最早的杂志《闲谈者》和《观察家》上用杂文形式评论时事，时而杜撰人

物和情节，描写风俗习惯，以启蒙舆论，匡正时弊。而在这样作的时候，他们同时也就推动了英国短篇小说的发展，特别是在人物塑造方面，如著名的乡绅考弗雷爵士和他的许多滑稽逸事是英国短篇小说发展中的一个重要里程碑。可以说，英国早期新闻事业的发展推动了短篇小说的发展。

民间流传的故事，譬如鬼故事，对英国小说的发展也有重要影响。《鲁宾逊漂流记》的作者笛福以其描写的逼真而为英国短篇小说开辟了道路。如果说阿狄生与斯梯尔把新闻报道写成故事，那么笛福则把故事写成“新闻报道”，他不但把想象中的荒岛写活了，而且还把鬼故事写得像拉家常似的那么亲切逼真。在这方面，他的《维尔太太的显灵》具有开创意义，仅因篇幅关系未能收入本集。在英国，鬼故事的发展还有另一个源头，即18世纪后期盛行的哥特式小说。哥特式小说的鬼神最后都有理性的解释，但其中的恐怖开拓了心理描写的空间，对小说的发展有一定的推动。英国文学中有不少精美的鬼故事。散文家兰姆的名篇《梦中的孩子》既是散文，也是一个优美动人的“鬼”故事。梦中的孩子是作者在孤独晚年中对幸福家庭的向往，从技巧上可以说达到了现代意义上短篇小说的要求，即气氛的凝重与统一，但是其中流露的感伤又把它“定”在19世纪。若放在现代作者的笔下，写法就会有所不同，对理想家庭的向往多半会变成现实婚姻的恶梦。这就顺便提出一个问题，即短篇小说中的反嘲。司各特的《流浪汉威利的故事》是著名的鬼故事。在这里，倔强的苏格兰农民借着鬼的威力上天入地，终于向地主老爷讨还了欠债，精道地表现了苏格兰人的性格。狄更斯的《货郎的故事》原是《匹克威克先生外传》中的一个插曲，在这里，狄更斯能把鬼写的滑稽可笑，也是不多见的。现代作家也写鬼，如伊丽莎白·鲍温在她的著名短篇《鬼恋人》中“装神弄鬼”，借以发掘生活中那些非理性的东西。

19 世纪是英国长篇小说的黄金时代，但是那些著名的小说家如狄更斯、萨克莱、盖斯凯尔夫人、乔治·爱略特等人也有出色的短篇佳作，有的夹在长篇里，如狄更斯的许多这类插曲，也有独立成章。盖斯凯尔夫人就在她的短篇中贯彻了她最擅长的真实细致的描写。还值得一提的是特罗洛普，他往往被批评家列为传统小说家。可是在短篇《马拉凯海岬》中，一个圆满的爱情故事最后来了一个突然的转折，那个海边长大的野姑娘，狂放不羁的“自然之女”，最后要给一个体面殷实的人家作儿媳，这能算幸福的结局吗？在这里，特罗洛普为 19 世纪的短篇小说里引进了现代的反嘲精神。顺便可以指出，如果要在短篇小说一般特点的基础上概括英国短篇小说特点的话，那么，也许反嘲可以算一条，无论是自然主义派班奈特的《最大的份额》，还是天主教作家伊夫林·沃的《勒弗戴尔先生的短暂外出》，或是当代女作家穆里尔·斯帕克的《你真该见识一下那副邋遢相》，都处处是阴差阳错，事与愿违的嘲讽。至于毛姆的短篇小说艺术，其中对读者的嘲弄与对人物的讥讽几乎同样凌厉无情。譬如那位自鸣得意、优越感十足的“上校先生”，他的“优越”被戳穿本来是他的悲剧，可是他的皮那么厚，似乎什么精神打击都不能予以穿透，于是悲剧变成讽刺喜剧了。总之，从中世纪赦罪僧的故事到第一次大战后的现代意识，反讽几乎是英国短篇小说中的一股潜流，时隐时现，延续至今。但是说到英国短篇小说本身的发展，那么在 19 世纪，占统治地位的文学形式仍然是长篇小说。美国文学批评家伯兰德·麦修司在 1901 年发表的《短篇小说的哲学》一书中指出，英国三卷本长篇小说的流行扼杀了短篇小说的发展，甚至当时人们的阅读习惯也适应了长篇小说的蔓延跌宕。

19 世纪后期，以史蒂文生、吉卜林、劳伦斯等人为标志，英国短篇小说开始进入成熟时期。打破 19 世纪维多利亚精神的统治