

中學生小說作法

中學叢書
中學小生說作法

馬仲殊編



中學生小說作法

目錄

第一章 先決的問題

- 小說何以高出一切——
- 天才與努力——
- 怎樣創作——批評呢創作呢——作法所能幫助的——趨時呢要有永久價值呢——真實就是至美至善——銳利的眼光去觀察——爬過高原——
- 四小說之目的

第二章 這是爲誰做的

.....三一

- 人物和作者——
- 個性的分明——失敗的原因——避免的方法——
- 三典型的人物——
- 四表現的兩種法式——
- 五註解法——
- 六描寫法——
- 七心理解剖——
- 八話語——
- 九行爲——
- 十給與其他人物的反應——
- 十一環境——
- 十二對照與動靜

第三章 如何編織事實

.....六三

- ①能絕對寫實嗎——
- ②結構的解釋——
- ③統一之重要——
- ④簡單的與複式的——
- ⑤積極的和消極的——
- ⑥散漫與緊縮——
- ⑦頂點——
- ⑧正結構與副結構——
- ⑨結構與人物——
- ⑩結構與環境

第四章 怎樣幫助生動

.....八五

- ①古代小說無背景——
- ②用以裝飾——
- ③背景之不可少——
- ④幫助情緒——
- ⑤幫助行為——
- ⑥時間——
- ⑦空間——
- ⑧自然和社會

第五章 幾種見解

.....一〇三

- ①短篇之不同於長篇——
- ②浪漫主義的興起——
- ③這派的作風——
- ④寫實派的由來——
- ⑤兩者的分別——
- 表現上——
- 態度上——
- 材料上——
- ⑥非物質主義——
- ⑦表現主義——
- ⑧什麼是新寫實主義

第一章 先決的問題

●小說何以高出一切

文學，實是虛無飄渺的，但何以能教人們去親近？

她能有極大的魔力，只爲人們從作品裏，能發現自己的生命。廚川白村於苦悶的象徵裏說：「由命的共感而成立的藝術鑑賞，鑑賞者方面受取作家的東西，並不是像由科學者或歷史家哲學家受取智識，是藉象徵的刺激力以發見自己的生活內容哩。申言之，藝術鑑賞的三昧境，便是自己發見的歡喜——即從作品裏面看出自我的歡喜。藝術作品比方是個寶鏡，是會使觀者照見他的靈魂的態態的；不單只照見算完事，還要得着加深並且豐富自己生活內容之絕好機會哩。所以，作品所給與讀者的，不是知識，而是刺激，是喚起作用——喚起讀者得着自己的新生命。因此，文學不同與其他學術；也因此，文學站在最高的地位。

近兩世紀以來，小說，又站在文學的最高地位。左拉 (E. Zola) 曾這樣

說過：「在今日，時代的文學的王子是小說家。如果十七世紀是戲劇的時代，

那末，十九世紀將是小說的時代了。」並不是左拉的言過其實，確有不可易的

原因。這原因，如照彼德 (W. Pater) 所說，不外兩點。其一，近代的一切，

思想和情感皆奔放到極度，欲以之入於文學的領域，只有小說才可勝任。其次

，則近代的思想經過科學的洗禮，影響到文學上，教人拋開貴族氣味的詩歌而

從事平凡的散文。再有，互為因果的，小說既能如此的迎合社會心理，小說也

隨之發展到了高潮。所以約翰芮特 (M. Johanet) 說：「小說是無孔不入的

。沒有人能抵抗小說的魅力。形而上學，神學或經濟學的論文所都受到閉門羹

的地方，小說却得破門而入。沒有人注意到：這是小說！人們翻開牠來，人們

合上了牠，人們失了牠，人們又找得牠，人們在那裏發現了更好的更聰明的，

人們在那裏逢到自己的壓根和自己的夢想，人們狂熱起來，人們是上了牠的圈

「實在的，以詩和小說相比，詩要相形見拙。無論詩做得怎樣好，總嫌帶着高貴色彩，能夠欣賞詩的，是要有點造詣才可以。小說是顯然的不同。或者有人說，戲劇的刺激力較小說更普遍，更為深刻。這具有相當理由，但戲劇要受極端的限制，便是戲劇的成效，以演員的優劣為斷；且戲劇要在稠人廣座中去欣賞，不比小說可於隨時隨地的回味式的耐人思索。雖然高爾基（M. Gorky）的沉淵在柏林戲院繼續的上演五百多天，轟動一時，但有誰能將這戲劇如看小說般的，睡在籐椅上或歇在床上以至在電車裏而欣賞呢？

現代的人，誰個不受「生活」的機器所壓榨？誰個能天天得閒走向戲院呢？紛忙之餘所剩下的零碎時間，想利用這時間而認識自己，只有小說是唯一的良伴伴侶了。所以伊科維支（M. Ickowicz）說，「小說對於社會的影響是無可異議的。小說對於現在的一切的問題，對於政治，宗教，感情，哲學的問題都討論到，當然到處都引起了好奇心，使人們去讀牠，使人們受到牠的顯明的

或不顯明的影響。」

左拉更主張小說的萬能。他以爲小說「是世界的支配者。牠是捉住一切的主題，寫歷史，談生理學或心理學，昇到最高的詩，研究最紛雜的種種問題，政治，社會經濟，宗教，習俗。——近代的工具是在那裏。」

●天才與努力

這是個重要的課題。

「沒有天才，請你不必從事文學。」在這刑律之下，也不知摧殘多少青年作家。但所謂天才，是怎樣的解說呢？是否以「極端聰明」一語就可算作答案？意味雖是如此，欲求明確的回話，則叔本華（A. Schopenhauer）的天才論言之頗詳。

叔本華說：「凡是可以稱爲天才的，對於能夠產生真正的文學，藝術，哲理的事物，都有非凡的認識力。這個認識力不是根據經驗，乃是根據理想，而且是發自直覺。換言之，天才的本質，就是直覺的認識力之完全。所以，不是

發自直覺的作品，決不算天才的作品。我在這一點可以認出天才與能才之顯著的差異：能才勝過凡人的地方，不在直覺的認識力之銳敏，而在推理的認識力之銳敏，即比較凡人單只會銳敏地並且正確地推考事物而已；天才乃與一般世人全然立於別種見地而具有深刻的認識——即天才的頭腦裏的一切事象，都是客觀地並且純粹明瞭地表現着。」所以，天才的特有的武器便是想像力——驚人玄妙的想像力。

這樣解說，很可幫助一些所謂天才者有了自信，更可產出艷麗的花朵。但危險也就在這裏：天才者既靠着天才可以成功，其他就可不管，這無異是慢性的自殺政策。而叔本華以爲天才與能才不同，完全是先天的，非造就可以成功的，但依據奧定 (A. Olin) 的統計，則天才者還靠着良好的教育。——一般人們都以爲天才者是絕對不靠所受教育的，惟一的理由就因爲他是一個「天才」而異乎常人的，這是很模糊的案語。

奧定會考驗了從一三〇〇年到一八二五年間的八百二十七個文士的教育，其結果如下：

時	代	良好教育	中等教育或無教育
一三〇一——一五〇〇	三三		一
一五〇一——一六〇〇	一一〇		二
一六〇一——一七〇〇	一九二		七
一七〇一——一七五〇	一四五		一
一七五一——一八〇〇	一九九		四
一八〇一——一八二五	一三二		二
(合 計)	八一		一六

從這表裏可以看出，所謂天才者，有百分之九十是受過良好教育的。只拿天才去鼓勵人們，沒有多大效力的，良好的教育，是天才的展進的一個必要

而不可缺的條件。再就物質方面說，奧定從六百十九個文士加以計統，有下面的結果：

時

代

青年時代沒有一切困難的

青年時代貧困不安的

一三〇〇——一五〇〇	二四	一
一五〇〇——一六〇〇	八一	四
一六〇〇——一七〇〇	一五七	九
一七〇〇——一七五〇	八九	一二
一七五〇——一八〇〇	一三八	二〇
一八〇〇——一八二五	七三	一一
(合 計)	五六二	五七

看了這表，「人們會立刻想到那以為天才無須好的經濟條件，而在貧困中正如富裕中一樣地滋長的那種笨想。」

從奧定的結論，我們也要大起恐慌：難道不生於富貴之家，沒有良好教育，就不能成爲天才者，就不能從事文學嗎？事實上又不盡然，田漢的文學概論中，將十九世紀著名的文學家的出身曾舉出十八人，其結果則：

a 出身於名貴階級的

屠格涅甫 (Turgenev) 托爾斯泰 (Tolstai) 莫泊桑 (Maupassant)

b 出身於中產階級的

福羅貝爾 (Flaubert) 般生 (Bjornson) 王爾德 (Wilde)

梅特林克 (Maeterlinck) 丹農雪烏 (D'Annunzio)

c 出身於勞動階級的

愛倫坡 (Allen Poe) 左拉 (Zola) 朵斯退益夫斯基 (Dostoyevsky)

蘇德曼 (Sudermann) 柴霍甫 (Tchekhov) 霍普特曼 (Hauptmann)

高爾基 (Gorky) 安得列夫 (Andreev) 易卜生 (Ibsen)

史特林堡 (Strindberg)

這就是給我們一個答案：只要我們努力，無論出身於貴族或勞動階級，是同樣成功的。當然的，困於貧窮未得良好教育，總不易向人海中爭扎，所以奧定也說：「只從那些文士從中長大起來的經濟條件這事實看來，那些處於富裕的家庭裏的子弟的能得名的機會，至少比那些處於貧困的家庭或經濟地位不穩定的家庭裏的子弟多四十倍至五十倍。」這的確是無可避免的。

從另一方面看來，則富裕的環境或者是驕奢淫逸的逃避所，養成了因循苟且，反至一無所成。所以，惡劣的環境固然是唯一的勁敵，但這就是教你去爭扎奮鬥的動力，不因此而頹傷，才能成就了偉大。

因此，我們的論點，不在天才，而是努力。生於富裕的家庭，雖有天才，而不努力，決無成功的。

愛好文藝的青年，不要被騙人的所謂天才駭得退避三舍。說句成語，「有

志者事竟成。」

●怎樣創作

不錯，只要努力，總有代價的。但這裏又有了問題，努力也要有努力的指針！我們熱烈的想從事創作，只怎樣去創作呢？

大概不外兩種見解：一派人以爲從事創作，既然如此決定了，就得努力，天天寫，日日寫；不要讀他人的作品。讀他人作品，於自己不但無多幫助；且讀得多，看得熟，有意的或無意的會摸倣他人，損壞了自己的創作力。站在相反一面的，則又以爲欲從事創作，應先讀些名著，爲自己的借鏡，讀得多才可能胸有成竹，然後下筆寫作，才不至幼稚，才不至有盲人瞎馬的危險。

這雖言之成理，其實不成問題，我以爲先決的問題應該是下列幾件事：

第一，你得決定，還是走向「批評」呢，還是走向「創作」呢？這是我們知道的，批評家不一定會創作，作家不一定會批評的。常聽見人們爭論，一個說，「你這篇作品，弱點太多，中心思想既不明顯，人物的個性也未充分發

揮。「說的人如咻咻不已，聽的人就要老羞成怒，出而反詰，「你這樣吹毛求疵，請你做一……帶我看看！」這是極普遍的謬見。致力的文學者的人們要極力免除這不合理的大前提；一面要決定自己應走的路。一個人的精力總是有限，不能包辦一切，與其博而不精，毋寧專一而深造。從歷史上看來，很少一個人既是詩人又有小說家而兼戲劇家呢？如露俄（V. Hugo）者有幾人？如莫泊桑，如柴霍甫，畢生只從事於短篇小說，唯其他走這狹小的路，才能有偉大的成就。泛而無歸，只是徒勞無益的。

第二，若是決定了從事於小說的創作，那末，從何着手呢？將幫着前人爲你整理過的作法嗎？自然的，工具是不可少的，從作法裏能得些系統的概念，能明白小說是什麼，欲作小說，必備一兩冊小說作法。

荒涼的中國出版界，也有些這類的書籍，如：

小說研究十六講（木村毅著，高明譯，北新）

小說法程 (O. Hamilton 著，華林一譯，商務·)

小說的研究 (B. Perry 著，湯澄波譯，商務·)

短篇小說作法研究 (B. Williams 著，張志澄譯，商務·)

短篇小說作法大綱 (J. Frederick 著，馬仲殊譯，真美善·)

英文方面，那更多，舉其重要的，如：

Matthews, B. "Aspects of Fiction"

Baker, E. "A Descriptive Guide to the Best Fiction"

Stoddard, F. "A Study of the Novel"

Thompson, D. "Philosophy of Fiction in Literature"

Fagin, N. "Short Story Writing, an Art or a Trade?"

但我們能迷信，以為看了這些作法，就可寫出好的小說了嗎？事實上沒有這樣容易。所以，佛雷脫立克一面在寫短篇小說作法，一面又大聲疾呼的告訴

我們，「所當注意的，這些書所能幫助也很有限。我以為那些成篇巨冊的選集，短篇小說精華，作法等等，很少是有用處，對於學生的藝術幾無關係。」不但無所幫助，而且有壞影響。

這教我們知覺，小說的對象是人羣的生活，不是書籍。無論什麼作法說得怎麼詳盡，能夠把無限的人生完全包括了嗎？所謂作法，皆偏於抽象的說理，於實際創作有什相干？叔本華說：「單靠書物是不能獲得作家的特質——如服人之力，遣辭之術，比較之才，表現之胆等——的。但若是本能地具有上述的特質，則藉讀書是可以從我們的內心裏喚起這些特質，並且可以使我們知道怎樣藉這些特質去做某項工作，乃至怎樣堅固我們的志向，怎樣鼓勵我們的勇氣，怎樣估定物象的價值，怎樣收穫實際的效果……的。必至這些條件完備以後，我們才算得着了上述的諸特質哩。這樣的過程，乃是從讀書到著作的唯一之道。要之：天賦之存在，乃是讀書的前提要件；沒有天賦的人，只能藉讀書學