

譯例

一、本書原文內容頗繁複，除說明原理外，舉例甚多，故譯法亦兼採意譯及直譯；並於舉例過繁之處略加節刪。

一、本書原文係課本體裁，每章之後本附有若干練習，惟此等練習均以外國小說為根據，對於我國讀者不甚適用，故譯時亦一併刪去。如有用本書為課本者，可另選本國小說或已譯成中文之外國小說編成練習，則為用當較切實。

一、為便於參考起見，對於人名地名及各種術語，均附註原文。

一、原文中所舉之外國小說，譯者大半未曾寓目，不敢貿然遙譯，故悉將原名照錄，讀者諒之。

一、本書中如有錯誤脫漏之處，尚望高明指教。

民國十五年十二月卅一日，草於太倉第四中學校。

目錄

第一章	定義及特性	一
第二章	小說的萌芽	一一
第三章	佈局 初步	二四
第四章	佈局 爭鬭和糾葛	三四
第五章	佈局 組織	四七
第六章	佈局 小說體例視佈局程序而異	五六
第七章	觀察點	七〇
第八章	劇景描寫	八一
第九章	人物描寫	九八
第十章	人物描寫(續)	一〇八
第十一章	對話	一一八

第十二章	情緒研究·····	一三三
第十三章	地方色彩及空氣·····	一五三
第十四章	組織上之諸問題 開始本體及結尾·····	一六四
第十五章	小說體例之一種 鬼怪小說·····	一八四
第十六章	時髦性和永久性·····	一九四

短篇小說作法研究

第一章 定義及特性

劈頭一個問題：什麼是短篇小說？換句話說，就是怎樣一種作品才配稱做短篇小說（short story）？這種東西，本是近代的產物，要替牠下一個相當的定義，實屬不易。有許多人以為凡是類乎小說的短篇作品都可以稱為短篇小說，這未免太笑話了！這種誤會的發生，一方面果然是缺少研究所致，一方面也因為類似短篇小說的東西實在太多了，例如說部（novel）、小說部（novelette）、漫談（tale）、見聞錄（sketch）、奇談（anecdote）、巧遇（incident）等等，在膚淺的批評家看來，那一種不好稱為短篇小說？果然，這許多作品確和短篇小說都有密切關係，但祇能稱為短篇小說的雛形，或不完全的短篇小說；因為短篇小說確是從這許多作品中間吞其精髓，吐其糟粕，遞嬗蛻化而成的，不過到了此刻牠早已別樹一幟，不與苟同了。

爲什麼說部或小說部不能稱爲短篇小說呢？因爲前者的格局 (plot) 太繁，不能發生單純的印象。但就篇幅而論，那麼一篇字數冗長的短篇小說也可以和一篇小說部不相上下。因此我們知道篇幅的長短是沒有多大關係的；同樣的材料，一個作者用三千字寫完，另一個作者也許可以寫到三萬字而不失應有的效果。例如亨利詹姆士 (Henry James) 的 “The Turn of the Screw” 和伊狄司霍吞 (Edith Wharton) 的 “Ethan Frome” 便是長篇的短篇小說了。

爲什麼漫談也不能稱爲短篇小說呢？因爲牠不按比例組織和不分輕重的緣故；因此也不能夠引起單純的情感。可是一篇結構精密，行文暢茂的漫談，牠的價值就不減現代的短篇小說，例如歐文 (Washington Irving) 和霍桑 (Nathaniel Hawthorne) 所作的許多漫談就是這樣。因此我們知道短篇小說說是直接從漫談蛻化而成的，並且到了現代，story 和 tale 這兩個字往往可以混用；例如伊狄司霍吞 的 “Tales of Men and Ghosts” 便是把漫談和短篇小說二種作品都概括在內的。

此外見聞錄，奇談和巧遇也都不是短篇小說；因爲見聞錄大都是描寫靜止的生活，奇談祇是一種簡單的境遇，附以短的戲劇時間 (dramatic instant) 而巧遇更不過是一種缺乏時間性和重量的簡單作品罷了。不過這三種作品都和短篇小說有傳統關係，是不能否認的。見聞錄體裁而有短篇小說價值的

作品，如吉卜林 (Rudyard Kipling) 的 “The City of Dreadful Night” 和霍桑 的 “Wakefield” 等，是由奇談擴充而成的短篇小說，如奧亨利 (O’Henry) 的 “A Lickpenny Lover” 和 “The Girl and the Habit” 等，是至於巧遇假如事情更重要，敘寫更細膩，就成為短篇小說了。

可是短篇小說究不能和這許多類似的作品混為一談，因為牠自有牠特殊的目標。我們且按着歷史程序，從各批評家口中去觀察這種目標究竟在那裏。

馬太茲教授 (Professor Matthews) 在他的書中說道：『某種觀念被能鑒別形式而具有風格 (style) 的作者合理地發揮出來，就成為短篇小說了。』但是他立刻又說道：『如果在那篇小說中間並沒有 story 可講，那麼牠的價值就等於零。』這是特別注重格局的意思。他後來又說道：『——短篇小說所要做的祇有一件事情，而且要認真地做去，務要做得完全，但浮文贅詞，俱在禁忌之列，必須有一致的動作，一致的性情，一致的語氣，一致的彩色，一致的效果，凡與單純的意志相違的一切，均當刈除。』收效一致 (totality of effect) 本是愛倫坡 (Edgar Allan Poe) 行文的目標，馬太茲教授 也不過把這個原理略加修飾，後來的作者就奉為金科玉律了。

查理巴勒特 (Charles Barrett) 以為短篇小說是指『一種散體的敘事文，在這種文字中間作者

能夠運用藝術手段去顯露現實生活的斷片，而以供人欣賞爲其最後之目的；『不過除此以外，他當然也加上別種條件的。』

匹特琴教授 (Professor W. B. Pitkin) 以爲短篇小說是『把二種藝術目標鑄於一爐，一種是美國的，另一種是法國的。』美國的目標是『單純的效東』 (single effect)，法國的目標是『戲劇的效果。』因此他就替短篇小說下了一個定義：『短篇小說是一種具有單純效果的敘事戲劇。』

伊森威 (J. B. Esenwein) 的意見，以爲短篇小說應當具有下列幾種要點：一、單純的印象；二、精密的格局；三、主要的事蹟；四、主要的人物；五、糾葛 (complication) 及其結局。

卡爾格拉波 (Carl Grabo) 說道：『短篇小說的目的，在於單純的效果；作者奮起了某種情緒，竭力設法去把這種情緒在他的作品中間顯露出來，以博取讀者的反響。』

在另一本書中間，作者對於短篇小說下了這樣一個定義：『短篇小說是一種敘事文，牠能夠產生一個單純而富於情緒的印象，而這個印象的產生是由於偏重某種極緊要的事蹟或境遇而得的。』

在 The Metropolitan 雜誌中間，也有一段涉及短篇小說的目標的文字：『——並不佔多大篇幅，便可以引起人家真實的印象，使人家感動到心的深處，——不過二三千字便可以激起讀者的愛情、敬畏，或

憐惜，』——這便是短篇小說的作者應該做的事情。

馬孫 (T.L. Masson) 在他的 “Short Stories from ‘Life’” 的序文中間以為短篇小說應當注重爭鬭 (struggle) 的價值，應當給讀者以確定的感覺，還應當有含蓄不盡的意味。

從上述的許多定義中間，我們可以括出幾點相同的地方來：一、短篇小說是一種散體的敘事文；二、牠必須產生一種印象或效果；三、牠的敘述大多祇及於一種事蹟或境遇；四、注意戲劇的要素。

有了這幾種目標，便可得短篇小說的定義如下：短篇小說是一種敘事文，在這種文字中間作者運用了藝術手段去把許多人物在一種爭鬥或糾葛裏面呈出，而這種爭鬥或糾葛是能夠產生某種確定結果的。如果動作所佔的時間和空間都極有限，那麼這種作品便是短篇小說中間絕好的模範，如斯蒂芬孫的 (Robert Louis Stevenson) 的 “The Sire de Maletoit's Door” 吉卜林 的 “Sweet and Gained” 和哈第 (Thomas Hardy) “The Three Strangers” 都是這樣。

為審慎起見，我們且把上述的定義來仔細解釋一下。『敘事文』是怎樣一種東西，當然不用解釋了。不過我們也應當知道，短篇小說中開的一切動作，雖然都是敘述出來的，但近代的作者往往喜歡去讓人物自己表現；換句話說，就是近代的短篇小說已經從刻板的敘述傾向到戲劇式的表現了。赫斯特 (Fan-

nie Hurst)的許多小說所以能夠風行的緣故，就因為她具有卓絕的手段去使人物自己表現他們的動作。『運用藝術手段呈出』這句話又是什麼意思呢？我們不妨趁這機會把一切小說的共通原理說一說。什麼是藝術？藝術是一種模仿(an imitation)，牠的對象便是生活(life)。不過在這裏『模仿』一字當然另有牠的意義；因為小說中間所寫的生活是和現實生活不同的。因此，我們與其說牠是模仿，無寧說牠是代表(representing)怎樣叫做代表呢？原來現實生活中間，多缺陷，或是過甚，或是太怪，小說家憑他冷靜的頭腦，運用靈妙的藝術手腕去把這種缺陷除掉，使讀者覺得所寫有真實性，這就叫做代表了。

藝術是要表現的，不過倘使表現的結果不能夠引起人家的情感，那麼這種藝術也是枉然；因為藝術的職分在於傳遞情感，正和科學的傳遞智識一樣。一個美術的塑像，能令觀者動容；諧和的音樂，能使聽者心醉；舞臺上的演員，能使臺下的觀眾喜笑或流淚。短篇小說的作者，如果是個藝術家，那麼也應當能夠去使讀者戰慄、震激、流淚，或喜笑。換句話說，就是短篇小說的效果，應當拿牠所生的情緒上的反響來計量。不過情緒的產生是有若干定律應當遵守的，因此小說家也得要明白了這種定律，纔能夠引起人家的情緒呢。

康拉特(Joseph Conrad)在他的『The Art of Writing』中間說道：『小說——如果成為藝術

——是激動性情的。而且，真的，和繪畫、音樂，以及其他各種藝術一樣。這種激動可以從一種氣質波及到無數的他種氣質，使一個人遽然奮起，對於過去的事情重新去辨識牠真實的意義，對於當時的景物產生一種充滿了道德意味和富於情緒的空氣。這種激動的成功，全憑感官所得的印象；而且除此以外，更無他法，因為氣質的激動是不可以理喻的。因此一切的藝術都要從激動感官入手，而那種靠文字來表顯的藝術計畫，如果要去激起人家神祕的情緒，當然也應該從激動感官入手了。激動感官的要素，如雕刻中間的成形性，繪畫中間的彩色，和音樂（藝術中間的藝術）中間所有魔力的暗示。」

因此，藝術是要表現的，而且要激動感官的。無論小說家，戲劇家，雕刻家，音樂家，以及其他各種的藝術家對於這三句話都要表示同意。不過藝術家和工匠的最後區別，也許在暗示原理（principle of suggestion），吉卜林的天才的表顯，就因為他能够勇敢地去作極經濟的描寫，這種描寫的功効，一方面可以節省讀者的目力，一方面更可以喚起他的幻想和注意。換句話說，就是在這種描寫中間，暗示原理的應用大足以增加情緒上的反響。例如在“Mary Postgate”中間，有一段提及藥彈炸裂的文字。在炸裂以後，馬利和看護婦伊甸聽見。

「一個小孩的呼聲，漸被哭聲所掩……看護婦伊甸搶了一條正在火爐旁邊烘着的敷布跑出來。」

去，從地上舉起一樣東西，并且把敷布裹着牠。當她負着那件東西走進廚房的時候，那條敷布變成了深紅色，她的制服的半身也是這樣。那原來就是小孩愛德那革立特，年方九歲當她在襁褓的時候馬利就認識她的。

「我創得利害麼？」愛德那問着，便死在看護婦伊甸兩隻淋漓的手中。那條敷布展開了，一剎那間，當她來不及去把她的眼睛閉上的時候，馬利瞧見了那個殘缺不全的肢體。」

在這段閃電般的文字中間，節制和暗示連合起來使吉卜林產生了他的情緒上的效果。當他描寫一條蛇蜿蜒着身子成為泥軟的三角形的時候，他便用了生動的圖畫來引起人家的注意。當他在“Captains Courageous”中間敘述哈維看見一長列的礮門在他眼前閃過的時候，他便暗示了那隻輪船的速率和長度。他這種經濟的描寫，當然要使一般批評家嘆賞不置了。

把上述關於藝術的各種要點併合起來：藝術是表現生活以引起情緒的一種模仿；如果作者的暗示手段愈高，那麼他的表現也愈經濟而愈見真切了。

在我們的定義中間對於人物是用多數的，這就是說在一篇小說中間祇少要有二個人物，否則就無爭鬭之可言了。不過我們也應當知道，就是有許多小說把人物的特性（characteristics or traits）也

包括在「人物」中間的。例如斯蒂芬孫的“Markheim”便是表現馬克漢心中善惡二種觀念的爭鬭。

我們現在討論到爭鬭和糾葛的時候，可以把短篇小說和戲劇作一個比較。凡是研究戲劇的人都知道一篇戲劇中間總有一個很顯着的爭鬭的局面。這種爭鬭的方式是各不相同的，——也許是一種角逐，完全在物質方面的；也許是去戰勝一種困難，除去一種障礙，或是去解決一種神祕的問題。爭鬭的方式發展得最完全的，首推智力的爭鬭，或一個人智力內的矛盾。漢姆列德（Hamlet）便是和他自己爭鬭，也和世界相爭鬭。在這裏，我們如果於主要的爭鬭以外再去加上一種糾紛（entanglement），那麼結果就可以使戲劇的興味大為增加。例如漢姆列德和奧飛力亞（Ophelia）的關係是一條興味線（a line of interest），這條興味線是和主要興味線——漢姆列德的圖謀復仇——發生關係的。同樣，漢姆列德和皇后的關係也是引起糾紛的一種原因。除此以外，當然還有別種關係，一齊湊合起來，纔造成了戲劇中間的一個大糾紛和一個劇烈的道德上的爭鬭。

短篇小說的格局和戲劇相仿，也得要有一個爭鬭或衝突。關於爭鬭和糾葛的詳細情形，在後面討論佈局的時候還要提及，故不具贅。不過為便利起見，我們此刻不妨先把糾葛的意義說明一下。糾葛是指一種糾紛或局部的插串，有了這種插串，纔能使小說的興味增加。因此，一個糾葛的產生，必須要有二條以上

的興味線。例如在福禮門夫人 (Mrs. Freeman) 的 “The Sevolt of (Mother)” 中間，益先生 (Mr. Penn) 和他妻子的爭鬭是第一興味線或主要興味線，而喃尼 (Nanny) 和她的愛情事件是第二興味線或附屬興味線。這二條線連結起來，就造成了一種糾紛。又如在阿麗思布拉克文 (Miss Alice Brown) 的 “A Day Off” 中間，第一興味線是亞庇該 (Abigail) 內心的爭鬭，第二興味線是克拉立柏爾 (Claribel) 的情史。這二條線糾合起來，就成了小說的中堅部份。

定義的末一句是「產生某種確定結果。」這也是很緊要的，因為一個動作終有完成的時候。一個爭鬭或糾葛總得要有一個確定的結局，纔能使讀者滿意。如果在小說終了以後，那個爭鬭依然堅持下去，或是那個糾葛仍未解決，那麼這樣的小說，誰也都要覺得不滿意的。

第二章 小說的萌芽

短篇小說的定義已經弄清楚了，可是怎樣入手呢？有許多作者對於他作品的產生經過，往往不能記憶。他在一篇小說的開始時候，似乎祇聽見有一個從內心發出的聲音在那裏命令他，『寫！』於是他就一直寫下去了。但是另有許多作者卻不是這樣的，他們在沒有下筆以前，必須要經過一番鄭重的考慮；而且我們可以相信，寫得容易的作品往往難讀，而難寫的作品，一經寫了出來，反能使讀者滿意。愛倫坡自稱他對於他所作的小說，能夠自始至終回憶到每段文字的產生經過，和牠們對於全體的價值。從這位老祖師那裏，我們就可以知道在短篇小說的起首，一定先要注意到結構方面，萬不可輕易下筆的。

因此，我們如果把短篇小說作成的步驟解剖起來，第一步是選取題材，第二步是一個周密的佈局，第三步纔輪到敘述上的擴充。因為小說中間最重要的不外動作（action）和人物（character），所以敘述的根據便是人（people）和事蹟（events）和境遇（situation）。老練的作者，在開始時候往往先寫人物。我們當然也可以這樣做，不過應當留意，不可寫得太多，使那作品變成了一篇人物傳記。此外我們當然也可

以先敘事蹟，但也不可敘得太長，而最緊要的，便是應當先去找出一種境遇來。所謂境遇是指某人物到了形勢緊迫時候的一種情形，這種情形能夠喚起讀者的同情，而且是具有戲劇價值的。凡是思想銳敏的作者，都能夠造出一種動人的境遇來。不過造作境遇也有一定的方法，這種方法就藏在一串連續的問題中間，看了這些問題的答案，便可以估定這種境遇的價值了。例如境遇的開始是在天花板中間發現一個屍骸。那麼應當問：『這個屍骸是怎樣來的？』『是誰去殺死了這個人或動物？』『為什麼殺死？』『這是不是一種暗殺？』『兇手在那裏？』一般的作者也許會想到這個屍骸是一隻狸貓，死在一堆藏有毒藥的乳酪中間，這些乳酪是放在那裏給鼠子吃的。不過倘使他要寫一篇動人的小說，那就很不容易了。可是吉卜林把一隻死貓放在天花板中間，卻另有絕大的理由去充他的小說資料，凡是讀過“*Stalky*”的人都知道的。

這種簡單的練習，非但可以推測物質方面的境遇，同時也可以應用到心理方面去。例如有一個人屢屢說謊。『為什麼？』『向誰說謊？』『說些甚麼謊話？』『說謊以後的結果怎樣？』在這裏，普通一般人又不免要老實地去舉出一個具體的例來：一個女孩子對她的母親說謊，因為她做錯了事，怕受譴責的緣故。可是布拉文女士所舉的例，卻是一個素性誠實的女子對她的丈夫公然說謊（*tell white lies*）。在她

的“A Day Off”中間，讀者都覺得這個理很充足，而且結果也很滿意。因此，在造作境遇的時候，無論其爲喜劇或悲劇，物質的或心理的，我們都可以用問答的方法測驗作者是否具有創作的天才。如果他脫不了因襲的束縛，不能夠自出心裁去造出一個動人的境遇來，那麼他的小說事業也大可以不必幹下去了。前面說過，人物描寫是一個很好的開始，但是寫得太多了，便和小說的體例相違。要免除這種弊病，作者應當先去把他的人物安插在境遇中間。例如作者希望要把一個自誇的人放到小說中間去，那麼他應當問：『那一種境遇中間可以適用這樣一個自誇的人？』『應當用那一種人去對付他？』『這二個人中間應當發生怎樣一種爭鬭？』『讀者的心理喜歡那一方面勝利？』依照了這一類的答案去描寫人物，就不至於橫生枝節了。

有了人物和動作，同時一定要有一個場所，因此地點問題（locale）也是境遇中間的一個要素。『冷濕的園裏高呼着行兇，古屋之中幽靈出沒，綿延的海濱常有船舶遇險。』斯蒂芬孫的這句格言，就是說某種場所適合於某種遭遇的意思。有了相當的佈景（setting）和事件（occurrence），那麼小說的基礎已經很堅固，其餘的部份就不難進行了。不過地點和空氣（atmosphere）是常有連帶關係的。所謂空氣，便是指作者對於一塊地方所具的感情，不知不覺地從字裏行間流露出來。例如在斯蒂芬孫的“The Merry

Men”中間，便充滿了蘇格蘭西岸幾個島上的一種空氣。

除了描寫人物和事蹟以外，短篇小說的出發點真是多極。如果你對於某種問題有所論列，那麼你儘可以造出一種境遇來發揮你的意見。例如奧亨利的“The Theory and the Hound”便是暗示我們說，一個加惠於狗的人是要虐待婦人的。亨利詹姆士也在他的一篇小說中間宣稱一個垂手桌上，立在那裏向你作某種注視的女子，是可作出發點的。甚至一種簡單的動作，在觀察仔細的作者看來，都可以作為小說的根據。一個名字一個稱呼，一個夢，一件新發明，一個記憶，一種觀念——世間的任何事物，無論其為物質的或精神的，都可以拿來做小說的出發點；因為我們都可以憑着關聯定律（laws of correlation），從這些東西的本身去抽出興味來。不過要去攫住適當的暗示和拒絕不適當的暗示是不容易的事情，而造作動人的境遇更是一件難事。例如因船隻遇險而飄流荒島原是一件極尋常的事情，然而讀過“Robinson Crusoe”的人對於狄福（De Foe）的創作天才沒有不佩服的。又如歐文聽見了『胖紳士』這個稱呼，覺得牠極饒風趣，因此便去做了一篇筆記，叫做“The Stout Gentleman”，雖然這篇筆記並不會成為美的短篇小說，但我們就可以證明一篇文學作品的來源往往是極微細的，而且也可以證明如果沒有一種動人的事蹟或境遇，那麼這篇小說就不能存在了。