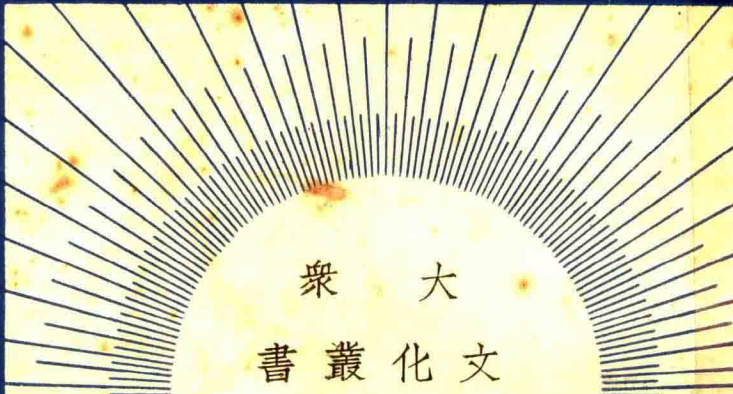
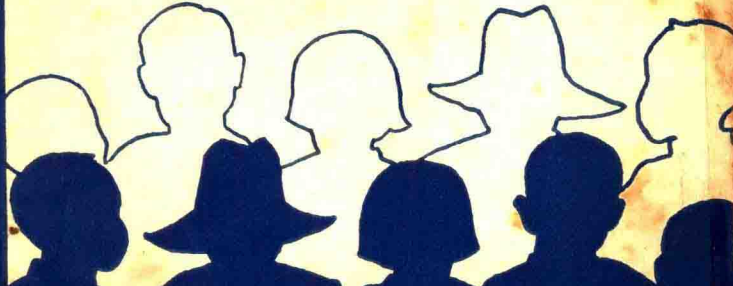




大 衆
文 化 叢 書

小 說 新 論

林 海 著



中 華 書 局 印 行

民國三十八年九月發行
民國三十八年九月初版

大眾文小說新論（全一冊）

◎

售價二元七角

（郵運匯費另加）

著者 林 海

發行人 李 杰

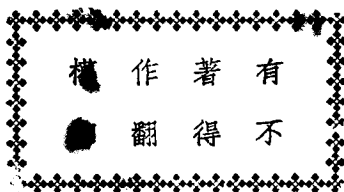
中華書局股份有限公司代表

盧

印刷者 中華書局永寧印刷廠

上海澳門路八九號

發行處 各埠中華書局



題記

這個小冊子裏的九篇文字，前五篇泛論小說的性質，~~後四篇則專談技巧~~。關於技巧，我本意要多寫幾篇；但一因書局所給的篇幅有限，~~二因這類問題反正寫不完~~，因此罷了。

書名「小說新論」，實際內容並不怎麼新。不過我相信這裏所倡導的一些理論，直到此刻還沒過時，還可以給一般學習小說的人看看。假使「新」的意義不局限於「言前人所未言」，而「所言尙合時宜」也可叫做「新」的話，那末這書的名字還不算過分。

這九篇東西借用的材料很多，前四篇尤覺勞於費力。浦·亨德生(Philip Hender-son)的「今日之小說」(The Novel Today)，謹在此聲明。

三十八年三月八日作者於廈門。

小說新論目次

題記

小說批評者的任務·····	一
小說的功用·····	七
古典主義與浪漫主義·····	一三
一羣逃避現實的小說家·····	一八
小說中的「光」與「熱」·····	三二
論小說家偏重情節之弊·····	四三
小說中的對話·····	四九
「子夜」與「戰爭與和平」·····	五八
「圍城」與「湯姆·瓊斯傳」·····	六八

小說新論

小說批評者的任務

讀書要知人論世，這是絕對正確的主張。這種主張可應用於讀一切書，小說也並不例外。但是歷來評論小說的人，却都注目於技巧的分析與批判，而完全忽略掉知人論世的宗旨。

爲了證明以上的話並非浪說，我們無妨舉出幾部有關的書來看。在英文的著作中，最爲有名的要推以下三書：拉博克(Percy Lubbock)的「小說的技術」(The Craft of Fiction)、福斯德(E. M. Forster)的「小說面面觀」(Aspects of the Novel)、繆爾(Edwin Muir)的「小說的結構」(The Structure of the Novel)。這三書是明明白白地除了技巧之外，別的一概不談的。此外，略帶點歷史性質的同類圖書，如俾赤(J. W. Beach)的巨著「二十世紀的小說」(The Twentieth-Century

Novel)，也以絕大多數的篇幅來從事新的技巧的探討與較量，而只偶然地提及作者的意向和時代背景等等。

這種偏重形式研究的風氣可說由來已久。莫泊桑在他的小說「彼得與約翰」(Pierre et Jean)的序言中便曾直率地指出：「一位批評家，假使真的是名符其實的話，應該只是一個分析家，沒有偏見，沒有專好，沒有嗜癖；同時，像一個圖畫的評論家似的，應該只注意提交給他的藝術品的藝術價值」。這就是說：一部小說，除了藝術價值外，別的一概不值得注意；小說跟圖畫、雕刻等完全相同，只是純粹的藝術品罷了。因此，莫泊桑不贊成那些向作者大呼「安慰我吧」，「娛樂我吧」，「使我發愁吧」，「使我悲憫吧」，「使我做夢吧」，「使我發笑吧」，「使我發抖吧」，「使我啼哭吧」，「使我思索吧」的重視內容的讀者；他最賞識的是一些所謂「罕見的人士」，這些人只輕輕地要求作者：「根據你的氣質，以最適合於你的形式，給我創造一點美妙的東西吧。」

其他批評家或許不至於這樣極端，但重視「方法」過於「意向」已成爲以往評

論小說的人一貫的方針。俾赤說得明白：「必然地我們有時也得被逼去注意思想背景、時代風氣，因為這跟作者的意向很有關係，而意向是可決定技巧的。喬易斯（Joyce）的作品含蘊着一種跟漪蒂絲·霍吞（Edith Wharton）不同的心理；杜思·巴索斯（Dos Passos）的作品含蘊着一種跟喬治·愛略特（George Eliot）不同的社會傾向。但是考慮到這些問題，對於我們的主旨，將只是十分偶然的。我們的主旨是，在一個有限的園地內，去求取所企圖的藝術效果，以及獲得這些效果所需要的專門方法。」

這樣重視「方法」是很危險的，因為它會叫我們忘掉「目的」。本來一個小說家在落筆以前，必定先有一種目的，然後纔去選擇完成這目的的方法；方法是從目的出來的，俾赤所謂意向決定技巧，就是這個意思。因此，目的是本，方法是末；撇開目的，專談方法，便是捨本逐末。捨本逐末的批評家天生有種謬見，以為世間的文學作品都是所謂「為藝術而藝術」的東西。他們厭聞「意識」，怕談「內容」，相信一切小說都跟遊魂野鬼似的，可以遺世獨立。他們甚至否認時間的存

在，要把上下幾百年的作品來等量齊觀；福斯德就是這樣的一位批評家。

在「小說面面觀」的序論中，福斯德痛斥那些侈談「時代背景」、「作者生平」以及「趨勢」之類的小說批評家。他要我們想像一羣不同時代不同境域的作家麕集在倫敦博物院的閱覽室裏，同時在寫作。他更指點給我們，二百年前一位小說家所有的特感，二百年後另一作家恰好也有，可見時代和環境並不會影響作家的「藝術」。「帝國崩潰了，投票舉行了，但對於那些坐在圓室裏寫作的人，惟一重要的事是握在手指間的一枝筆的感覺。」於是他高喊出「歷史向前發展，藝術寂然不動」的口號。

跟福斯德具有同樣見解的還有小說家吳爾芙夫人。這位女作家在她的一篇論小說的文章裏，對高斯華綏、本奈特、威爾斯諸人深致不滿，據說是爲了這些作家過於注重環境的描寫。她給環境取個渾名，叫做「事物的組織」(The fabric of things)。她最恨這種東西，因爲讀小說時一遇到它，她就覺得有加入什麼團體或被逼去簽寫一張支票的必要。古代的偉大小說家，如斯騰(Sterne)，如真·奧斯丁，據

說並沒有這樣地壓迫過她，因為他們只對事物本身、性格本身、書本身發生興趣，而並沒有牽涉到社會關係和可怕的「事物的組織」上去。

總而言之，這派批評家的特性是不承認小說作社會活動的產物，而把它看作特立自存的「純粹藝術品」。其結果，他們的批評逃不出下列兩種途徑：其一是始終向形式和技巧方面鑽研，做些皮毛的工夫；又其一是把小說帶到精神病學家的診室裏去，專門分析作家的心理狀態，而忘掉構成這狀態的社會環境。

正當的小說批評者應該跳出上列的圈子。他必須認識：一本值得批評的小說決不會是憑空杜撰出來的孤立的東西，而是可以反映時代，反映環境，反映作家的身世、社會經驗的產物。對於這樣一本有內容的作品，批評者應首先注意的是作者的意向以及他對當代重大問題所持有的態度——前進的？反動的？抑或逃避的？然後再進而研求他之所以有此態度的原因。最後，行有餘力，纔可注意到技巧和形式的問題上去。這樣纔不致捨本逐末，忘掉目的，而專談方法。

捨本逐末的結果總是很可笑的。讀弗羅貝爾的「波法利夫人傳」的人，假使不

先明瞭作者對於法國小城市中布爾喬亞生活深惡痛絕的意向，而專留心他的用字之精，行文之妙，寧非大笑話？然而，舊派批評家有幾個不是犯着這種毛病的？

小說的功用

梁啓超在他的「論小說與羣治之關係」一文中，劈頭便說：「欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。」

五十年前的一位中國讀書人竟然有此見識，會把小說看得如此重要，甚至稱之爲「文學之最上乘」，不愧先知先覺，着實令人欽佩。但梁氏畢竟是庸請「老新黨」，頭腦不甚清楚，有時不免說出倒果爲因的話。例如：「吾中國人狀元宰相之思想何自來乎？小說也。吾中國人佳人才子之思想何自來乎？小說也。吾中國人江湖盜賊之思想何自來乎？小說也。吾中國人妖巫狐兔之思想何自來乎？小說也。若是者，豈嘗有人焉提其耳而誨之，傳諸鉢而授之也？而下自屠戮販卒嫖娃童稚，上至大人先生高才碩學，凡此諸思想必居一於是，莫或使之，若或使之，蓋百數十種

小說之力直接間接以毒人，如此其甚也！」

其實，中國人的頭腦中所以有如許烏煙瘴氣的思想，並不是從什麼小說裏得來，社會上早已充滿着這些毒素，生於斯，息於斯，安得不受其影響？幾千年的專制政體專以功名利祿勾引士子，所以「我國民慕科第若鶩，趨爵祿若鶩」。幾千年的男婚女嫁不得自主，所以「我國民輕薄無行，沈溺聲色，繾綣牀第。」幾千年的黑暗統治逼人爲盜，所以「我國民綠林豪傑，遍地皆是」。幾千年的教育不振，科學落後，所以「我國民惑堪輿，惑相命，惑卜筮，惑祈禳」。

本來小說只是社會的鏡子，社會的情形如此，從小說裏反映出來的便也只能如此。社會是因，小說是果。假使中國人真的會受小說的影響，那也必定由於小說中所表現的思想一一可從社會上找到根株。梁氏不明此理，倒果爲因，把社會的不良一概歸咎於小說的淫靡，甚至大聲疾呼「故今日欲改良羣治，必自小說界革命始；欲新民必自新小說始」，好像只要小說的內容一革新，世道人心便可跟着大振，這未免把小說的力量誇張得太利害了。

然而，這也只是小疵而已。大體看來，梁氏的見解仍是很正確的。小說雖未必具有直接改良社會的力量，但它的目標却總應該朝着這方向的。換句話說，小說的真正功用是：從直接的喚醒人類到間接的改良社會。梁氏能認識此點，他的眼光不知要比那些專以「一篇敘述得很動人的良好故事」(A good story well told)之類的低調作為小說的定義的洋教授們高出幾倍了。

時至今日，一切以「消遣」、「娛樂」或「言志」作為文學的功用的理論應該銷聲匿跡了。目前的世界正面臨着一場大門爭，一方面是抵死抱住既得利益不肯放手之特殊階級，另一方面是覺醒起來為着爭取生存權利而奮鬥的被壓逼階級。這一鬥爭便是現時代的中心問題，一切從事文藝工作的人絕不容故意忽略這個問題，而以為文藝本身別有超然的妙用。他們必須在兩個陣營之中選取其一，不歸楊，就得歸墨。小說是文藝的一部門，其功用自亦不能外此。說得明白一點，現階段的小說的功用，如不是給特權階級辯護，便是替被壓迫階級請命，兩者必居其一。

我們放眼看今日世界的文壇，有一樁很明顯的事實呈現在我們的面前：凡是敢

正視現時代的中心問題的國家，其文壇上必有一種清新蓬勃之氣；反之，那些拖在時代後面的國家，其文壇的氣象照例是既尷尬又消沉的。這些國家中的文人既不願公然給特權階級辯護，又不敢明目張膽地替被壓迫階級請命，於是只好裝癡作聾，極盡逃避的能事，如什麼發掘下意識呀，純粹的審美主義呀……之類。單以小說而論，這些國家的出品都是涉於幽僻、險怪、頹唐、肉感的，尤以英國的爲然。英國有一位批評家——波拉米·杜勃雷（Bonamy Dobree）——說得明白：「好些人，連我自己在內，活像生病的人（雖然並不怎樣不愉快，也並未臥牀不起），而且不準備爲了求病愈而付出必需的代價。」這自白是十分誠實而有意義的，一個不敢正視現實的文人，他的作品必然地會露出一種病態——一種明知早已喪失活力而偏要無可奈何地延長自己無益的生命的病態。不錯，這病人「並未臥牀不起」，實際還很活躍；但他的一切作爲，無論對人對己，全無意義，因爲他已跟現實——也就是現時代的中心問題——脫節了。

前面說過，小說是社會的鏡子。假使社會已經進步了，變動了，而鏡子裏所反

映的却仍是未進步、未變動前的社會現象，那末這鏡子的價值如何可不問而知了。那些故意無視現實的作家犯的正是這種毛病。也許由於惰性作祟，也許由於恐懼暴力，也許由於自己的冥頑不靈，他們始終不敢跟着社會前進；他們寧願向後看，向內看，却決不敢向前看。而有生氣的文學之必須向前看，那又是顯然的。關於這，我們可舉出兩位屬於同一階級的小說家為例來說明它。巴爾札克和普魯斯特(Proust)同是法國的中產階級的作家，而其作品，前者活力充沛，後者萎靡不振，試問原因何在呢？原來巴爾札克是生於十九世紀初葉的，那時的中產階級還是新興的、進步的階級，所以巴氏以異常飽滿的精力來刻畫貴族階級的沒落和中產階級的猛進的情形。他告訴我們：在他的「人間喜劇」中，他所要敘述的是「社會關係的故事。不是捏造的事實，而是到處正在發生的實事」。相反地，普魯斯特是生於中產階級傾向沒落的十九世紀末葉，於是他只能逃到內在的意識世界裏去，而他的小說集「往事之回憶」(A la Recherche du temps perdu)便也不免被喚作「資本主義文化的傷心第宅」(The Heartbreak House of Capitalist Civilization)了。總之，

巴爾札克是進步的、向前看的，所以他的作品富生氣；普魯斯特是逃避的、向內看的，所以他的作品欠活力。二人取徑不同，而其結果判然如是，那末後來的小說家，對於自己應行決定的方向，還有值得懷疑的餘地嗎？

古典主義與浪漫主義

從歌德以來，文藝批評一直被分作「古典的」與「浪漫的」兩個對立的陣營。一般的看法，以為古典主義與浪漫主義代表着兩種相反的對待人生的態度。其實，嚴格說來，這分別並不存在。這兩個名詞實際只代表着兩種不同的文學傳統：一種認為作者比作品重要，另一種則相信作者不及作品重要。前者我們稱之為浪漫的或個人的傳統，在這個傳統中，作者的個性決定一切；後者我們稱之為古典的或集體的傳統，在這個傳統中，作者的個性必須受所表現的東西的宰制。這兩個傳統自然無法斷定孰優孰劣，所應注意的是，在一特定的時期中，那一個傳統較為接近真理而且較有生氣。而這也並不是作家自己所能自由選擇的，必須要看那一時期中的社會情形如何，方可決定。

以今天的情形來說，全世界各處的社會都正在劇烈的崩潰過程之中，這時節當然是浪漫主義擡頭的日子。但是文學史上分明有過若干時期，由於社會上各種勢力