

小 說
講 座

小 說 作 法 (三)

高 明

第六章 結 構

一篇小說的好壞，全看結構如何。所謂結構(Plot)，便是表現的方法。表現方法好的作品，即使文句壞一點，都沒有多大關係；反之，即使鋪排着許多華麗的辭藻，而全篇亂七八糟，毫無組織，或是組織得絕對不能得到整個的效果，那末那篇作品終于是不值一顧的。

在前一章，我們考察了作品的視點及形式。事實上視點及形式，也不過是結構

的外面的一部分而已。

在構想一篇小說的時候，應當先抓住一個主題（Theme）。而那小說全篇，便要專向那個主題進行。所謂結構，便是怎樣最妥切最有力地發揮那主題的一個設計。神經上顯露着病態的今日的文人，是有着專在形式上用功夫的傾向。就是從普洛派方面，也可以聽到「新藝術樣式的探求」的呼聲。但是我以為，藝術的形式是跟着社會生活發展的；生活在十七世紀的法國社會裏的莫里哀（Moliere），無論怎樣「探求」，也寫不出易卜生（Ibsen）所採取的那種形式的戲劇來的。所以所謂新藝術樣式的探求等等，畢竟是閑人的閑事而已。我們就是歷史方面看，也可以知道一些不朽的傑作，無一不是因了它的內容而被傳誦至今日。光是形式出奇，而內容空虛的作品，即使能被驚奇于一時，也不會有長久的生命的。至于這種毒花將貽給文化落後的中國的弊害，更不必說。

那末聰明的讀者會問我吧：『照你這樣說來，技巧是不必要的了？』當然不是

這樣的。寫文章而沒有技巧，是寫不好的。比方說怎樣鋪排你所採用的題材，便需要技巧。我不過是說技巧應當用于全篇大處，不可專用在形式上而已。並且在構想的時候，形式是會同時自然而然產出的。不要把內容與形式分開，而愁着形式的事吧！

結構好比縫衣。比方說，一個人走到布店，看見有一種布，他想：『用這布縫一件短衫倒不差！』于是將那布買了回去，加以剪裁，做成了一件短褂。——這時候，布好比題材；預備做一件短褂的意思好比主題；剪裁便好比結構。

我們平常穿衣裳，決不是把整塊的布縫縫籠，就這樣套在身上的；一定要加以剪裁。同樣，在寫小說的時候，我們也不可以把題材原本絨出，就算了事；一定要就原來的題材加以取捨。好比在做短衫的時候，若嫌太長了，那末即使有些可惜，也不能不把它剪去一段。此外應當加上的，爲貼邊，領，鈕釦之類，則加上去。

寫小說第一要注意的便是全篇的統一。不過你們倘若照我所說的方法（即抓住

一個主題）去構想，那末這一點是很容易辦到的。倘若對於那主題直接間接都沒有貢獻的，那末便應當將它捨去。這捨去雖然有些可惜，却是好的。不然長袍不長袍，短褂不短褂，豈不糟糕？

從歷史方面看來，小說的結構是由單純至複雜，由無機至有機的。這我相信是與社會關係的鬆弛和緊密有關係的。較早的小說，都作平敘式。如波卡雀（Boccacci）的十日談（Decameron），就不過是把一百個故事像珠子一般穿起了而已。又如塞爾凡代斯（Cervantes）的吉訶代先生（Don Quixote），則不過是依次敘述了吉訶代先生在他的「征途」上發生的一個一個事件。至于我國的儒林外史等，一個事件與另一個事件也只保持着鎖鏈式的關係。（現在的蝴蝶鴛鴦派，也多沒有跳出這個階段。）像這種小說，即使把其中的事件增一些，刪一些，都不會影響全篇。這種平面的敘述法，微諸實人生，已可知其如何不合理。在實人生中，事件的發展常是變化無常，并且一個事件與另一個事件常保持着交錯的關係，而絕對不是單獨地直線

式地發展的。祇是因為他們生活在較低級的社會裏，根本沒有注意到這一點而已。

到了現代，交錯的及有機的結構才出現了。要舉倒真是舉不勝舉，你們可以就雨果（Victor Hugo）的偉大的苦人（Les Misérables）去仔細研究一下。不然就是看看一些無聊的偵探小說，也可以知道。

小說中可以有兩種事件：一種是積極的事件，一種是消極的事件。積極的事件是直接向主題進行的事件；消極的事件是表面上似乎是阻礙故事向主題進行的事件。記得老先生教我們做文章的方法，有「欲揚先抑」的話。那末這時候的積極的事件也便是「揚」；消極的事件也便是「抑」。故事中插入一些消極的事件，實是增進效果的最簡單而最好的方法。在寫一個革命家的堅決的時候，應當同時寫些他的彷徨。在寫一個美滿的戀愛的時候，應當同時寫些其中的挫折。這「彷徨」，這「挫折」，表面上雖像是阻礙故事向主題進行的，事實上却適足以顯出那革命家的堅決，那戀愛的美滿。

有些時候，在故事的發展上發生了困難，非用想像去加以補充不可。但是借重想像，應當萬分小心才是。這想像應當完全以事實為根據，並且應當非常正確。在這時候，你們應當完全用科學的態度，加以冷靜的判斷，精細地考察一下其間的因果關係是否合理，在可以不用時候，務以不用為是。倘若專靠想像寫東西，那末作品便會成類型的，而不能現出生動的人生的真相。

從前的文學，人物事件大都由空想構成。在那時候，作家的唯一武器便是想像力或空想力；空想力豐富的人，便被尊為天才作家。但是現在却不對了；現在的作品，大都立足在事實上。就是人物，也大都有着模特兒。完全由空想構成的作品，已一篇也看不見了。現在把日本國木田獨步敘述自己的作品和事實的關係的文章摘譯幾段在下面，看一看空想在他的作品中所佔的地位吧；（這裏所說的幾篇，都有中文譯文，可與原作參看。）

『我所寫的小說，可分爲四類：第一，人物事件全由空想產出；第二，從實際的人物或事件得來暗示；第三，實際的人物和事件做那小說的主要部分；第四，如實地描寫了實際的人物和事件。……』

『巡查完全是寫生。本名是高野氏。當我寄食在西園寺侯家的時候，侯正做着代理總理大臣，所以有三四個護衛警察。而其中一個便是高野氏，他和我不知不覺地要好起來；自從我知道他的經歷以及人物之後，我對他很抱興趣。因此他叫我到他家去玩，我便訪問了他的寓居。因爲我此去根本早已抱着做一篇寫生的目的，所以十分注意地觀察了寓居的模樣，居室的體裁，以及他的一舉一動。這時候他從抽斗裏拿出他自己寫的一篇警察論，樣子又想給我看，又不想給我看；我于是叫他朗讀給我聽。并且我對他說「請你借一借給我」，將這稿子帶了回去，因而寫起了這篇巡查。倘若不把這些稿子當做材料，那末這篇東西會像沒有骨頭一樣吧？……』

『第三者是有相似的事實的。但是這篇東西裏所寫的男女兩主人公的性情，却和實際的人物絕對不同，只是有幾分相似而已。並且在男主人公的行為中，連我自己的閱歷都攙雜得有。』

『牛肉與馬鈴薯的主人公岡本誠夫的性格，是我任性寫的。但是他的演說却是我的演說。並且北海道熱乃是我的實歷；空知川的岸邊便是這實歷的實證。還有這篇東西裏所寫的四五個紳士，都是借自實在人物：「竹內」是竹越三叉君，「綿貫」是渡邊勘十郎君，「井出」是井上敬二郎君，「松本」是松本君平君。這幾位，實際也常在櫻田本町河岸的俱樂部中吐着氣談的。至于「上村」和「近藤」，則是表現我的趣味的想像人物。』

還有些時候，故事的發展上發生了困難，非用一些偶然的事件不可。所謂偶然的事件，就好比一個強盜正要拔出手鎗打一個商人的時候，警察趕到將他抱住了之

類。在實人生上，這種偶然的事件雖也不是絕無，却是不多的。時間的與空間的一致，事實上是很少很少的。我們平常坐扁船，是很少很少恰巧從那裏面發見了離散多年的髮妻，而終于夫妻團圓的。所以即使把偶然當作人生的一個例外，都不要緊。所以在故事中，偶然事件雖也未始不可用，却務以不用爲是。這樣，才可求逼真。舉個極端的例講，比方說寫一個人自殺未遂，與其「他正在上吊，對門有人擦鎗走了火，鎗彈飛來，打斷了他所用的繩」般地寫，遠不如寫他對子生之執着，死之畏懼，而終于中止了的來得近乎人情。這種寫法雖然平淡無奇，却是真實的。必然性我們不求，蓋然性却非有不可。不然讀者是要感着被哄騙的侮辱，而全盤拒絕你所要說的東西的。

所以，在初寫小說的人，寫自身的經歷，也許是最適當不過了吧？因爲首先使用空想和偶然事件的困難，就可以避免了。（不過在這時候，剪裁應當特別謹慎。）并且據人家研究，一些偉大的傑作是很少不包含着自傳的要素的。

結構，大體分起類來，可以有兩種：一種是解剖的結構；一種是綜合的結構。

解剖的結構是由結果溯向原因的結構；綜合的結構是由原因進向結果的結構。前者逆時之流而上；後者順時之流而下。若看一看俄國二大作家柴霍夫和索思尼耶夫斯基，那末柴霍夫多取前者的樣式，索思尼耶夫斯基多取後者的樣式。在這裏我們可以把前者的無聊的話和後者的罪與罰作個比較。

無聊的話我認爲是最足以代表柴霍夫的一篇傑作。這是他從第一期轉至第二期的作品，像是還沒有被譯成中文，就在趙景深老兄的柴霍甫短篇傑作集裏也不能看見。本來我們這位老兄讀柴霍夫讀得很少，根本就不知道那一篇是重要的作品，那一篇是不重要的作品。關於這一點我不想加以深責；因爲以老兄的自欺欺人的譯筆，即使將這篇譯出，也徒然多損害柴霍夫先生一分名譽而已。

這篇東西寫的是一個老教授的晚年的寂寞，其中有些地方不禁令人失笑；但是剛剛笑得一半，你便會覺得笑是錯了，反而應當爲之洒一把同情淚；而在洒淚的時

候，你仍舊不禁要笑起來。這是柴霍夫的真本領；以小說而論，這篇東西確實可以算是極品的。這是它的一個開頭：

「俄國有一個名叫尼哥來·斯台帕諾維奇的名譽教授；他是一個受勳者，樞密顧問官。有時候他把所有的勳章都掛在胸上，一些學生就此把他喚做了「勳章架」；他從俄國和外國得來的勳章之多，也可想而見了。他的知己和朋友，盡是些體面紳士；最近二十五年或三十年間俄國有名的學者，沒有一個沒有做過他的要好朋友。到現在，雖然已經沒有想同他共知己了，但是回顧過去，却可以數出波洛果夫，卡維林，詩人涅克拉諾夫之類無數有名的名字來。這些人，從前都曾對他表示過溫和而真實的好意。他不但是俄國各大學以及外國三個大學的評議員，而且還有許多諸如此類的頭銜。他所以「有名」，便是因為有這樣多頭銜的緣故。

「（第二段略去）」

「這樣有名的他，不是別人，就是我——今年已有五十二歲，頭禿齒落，並且害着不治的面部神經痛的我了。我雖如剛才所說地大名鼎鼎，本人的樣子却已變得很醜，精神已非常衰弱。我的頭和手已經一點力氣也沒有，只是索索抖着；我的頸，便像屠格涅夫的小說裏的一個主人公一樣，形狀完全和管樂器的柄兒一般；我的胸膛着，我的肩是狹的。說話的時候，或是講書的時候，我的嘴歪向一邊；微笑的時候，我的全面部便被沒有血氣的乾涸的皺紋所掩。可憐我的容貌風采裏，是一點動人的地方都沒有。只有一點，在我的面部神經痛發作的時候，我的臉上會露出一種特異的表情，使任何人見了都要皺眉，並且給他們以「這個人不久就要死了」的印象。」

如此，在這開頭的地方就提出了結論，點出了老教授的晚年的寂寞；而下文的

四萬字，則對這結論加以分析，予以證明。

至于采思托耶夫斯基的罪與罰，却不然了。罪與罰寫的是一個富于同情心的青年，殺死了一個放債的老婆婆，準備拿她的錢來救自己救世人，但是非但這件事沒有辦到，并且精神上受了最大的懲罰，終爲他所愛着的一個娼婦感化，而向官廳自首了。

我們看采思托耶夫斯基這本東西的寫法，它并不是先寫出主人公精神上的痛苦，此後再加以引證解說的；而是原原本本，將一件故事從開頭說起，而最後達到一個結論。所以在寫法上面，無聊的話和罪與罰是顯著地不同。前者是屬於解剖的結構；而後者是屬於綜合的結構。

一般地講來，短篇多用解剖的結構，而長篇多用綜合的結構。（當然也有例外：如托爾斯泰的復活，雖是一個長篇，却用的是解剖的結構。）這完全是篇幅關係：短篇倘若用綜合的結構，結果會弄得非常模糊吧？

複雜一點的小說，有時裏面不單包含着兩系事件，甚至組織着三個四個以上的因果的系列，終使在高潮點（Climax）相合。這種結構，我們可以假定把它喚做網狀的結構。我們可以把迪更斯（Charles Dickens）的雙城記舉為這個底最顯明的例。

在這種複雜的小說裏，常包含着許多枝葉的小結，和一個大線的大結。這枝葉的小結我們平常將它喚做小契點；大線的大結則喚做大契點。小說的主要職務，便是要告訴讀者這大契點是如何結成。不過遇到複雜一點長一點的小說，則讀者自然而然想要知道這結了的契點是如何解開。因此大抵的作品，大契點總不放在故事的結末，而總是放在全體四分之三的地方；而其餘的四分之一的篇幅，則用以說明那契點的解開（也便是那故事的結果）。所以概觀地說來，小說的結構是以契點為中心，始於把所有的線集合而使它們交錯（Complication），而終於解開（Explanation）。

從上面的說明，我們可以知道結構有三個特相：一，交錯（The complication）；二，大契點（The major knot）；三，解明（The explication）。這三個特相，用亞里斯多德（Aristotle）的話說來，也便是起首（Beginning），中樞（Middle），和結束（End）了。從前節的說明，我們可以明白這三句話并不是量上的劃分——并不是把一本小說從頁數上分做三部，第一部叫起首，第二部叫中樞，第三部叫做結束。中樞有時只用一頁就可以完結了它，并且如前面所說，平常都不在中央，而在近末尾的地方。至于接在中樞之後的，無論怎樣長，都叫做結束，并且應當是由前述的原因生出的結果；在中樞之前的，無論怎樣長，都叫做起首，并且應當直接間接地做着後面的結果底原因。要具備這個條件，方是亞里斯多德的所謂Organic whole。結構構設上的根本條件，便應當是這個Organic whole。如此，方能合于結構統一的原理。而統一，乃是所有藝術的努力底第一原則。（這當然也只是講的大概的情形，例外也一樣有的。如偵探小說之類，常把大契點放在最

前面，而此後完全是解明。比方說：開頭的地方寫出一個人被暗殺的事，而此後完全是那人被暗殺的經過及原因底敘述。）

有很多小說，在正結構之外，還包含着一個副結構。這副結構（Subplot）在小說裏面，是用以聯絡因果的主系底小契點（Minor knots）。倘若沒有這樣的作
用，那末不如省些事爲妙。記牢着，結構的真諦在於剪裁！

最後我們要說一說敘述上的時間順序問題，以結束此章。作家是表現事件底論理的發展的，所以毫無追逐時間的順序底必要。故事可以是前進的，也可以是回顧的。舉個最明顯的例，比方就說剛才講過的偵探小說。偵探小說常先寫出一個案件的结果，而後再敘述那案件發生的經過。這雖逆着時間的順序，却也是成立的。尤其是採用織合數系事件的結構的時候，沒有中斷地追逐時間的順序去表現，事實上很難辦到。倘若把一個事件寫到某個程度而另寫別一事件時，這裏面已經包含着時間的週行了。所以時間的週行在小說中不但應當容許，而且是必然的。說雖如