

國文自學輔導叢書

蔣伯潛著
蔣祖怡著

小說與戲劇

世界書局印行

國 文 自 學 輔 導 叢 書

第 二 輯 之 二

小 說 與 戲 劇

蔣 祖 怡
蔣 伯 潛
合 著

世 界 書 局 印 行

版權所有
翻印必究

中華民國卅六年二月再版

小說與戲劇

實價國幣

外加運費匯費

編著者	發行所	出版者
蔣伯潛	上海及各埠	世界書局
蔣祖怡	世界書局	世界書局
李煜瀛	世界書局	世界書局

自序

學習國文底目的有二：一是「能」的方面，一是「知」的方面。能的方面，第一，須能運用本國文字，以表達自己底情意；第二，須能了解本國文字，以接受他人底情意；第三，須能欣賞本國文學；第四，更進一步，能以本國文字寫成足供他人欣賞的文學。第四項，固然不能，而且不必人人都做到，前三項，卻是一般大中學所應達到的。知的方面，第一，須知道本國文學底作法，流變底大概；第二，須知道本國學術思想底派別，變遷底大概，因為這二者是我國固有文化底結晶。所謂文化，範圍本極廣泛，原不能盡納之於國文一科之內；但文學與學術，則為其中最重要的部份，一般大中學生都得有一簡明的概念。一方面，國文是明瞭我國文學和學術的鑰匙；另一方面，明瞭我國底文學和學術，也可幫助國文底進步。所以現行中學課程標準也規定以此二者為國文教學底目的。

伯潛在浙江省中等學校教授國文已二十年，主持中學畢業生國文科底會考先後四次，近來避地滬上，任教大夏大學及無錫國學專修學校，行復三年，深覺一般大學生及高中畢業生底國文程度，並沒有達到相當的水準；「能」既拙劣，「知」更貧薄。此為教育界同人所公認的事實，無可諱掩，且亦不應諱疚忘

醫者。竊思一般中等學校，教學國文，但重課內講授，不能兼顧課外閱讀，既缺指導，又乏適當的讀物；且課內所講授者，又以選文為主，即有加授文法、修辭學、文學史、國學概論等選科者，亦多病其圖圖枯燥。此實一般中學國文教學之通病。伯潛任教二十餘年，每自追念，輒增愧悔。爲補救計，乃與兒子祖怡爲世界書局合編國文自學輔導叢書。第一輯分三組，曰字與詞，章與句，體裁與風格，以故事體寫述詞句之組織，文體作風之大概；冀讀者於文法、修辭學、文體論等，獲得實際應用之知識，以促進其運用、了解、欣賞的能力。第二輯分六冊，曰駢文與散文，小說與戲劇，詩詞曲，經與經學，諸子與理學，以文學與學術爲經，文學史與學術史爲緯，而文學概論、文學批評、羣經諸子及理學之內容流變，皆融會於其中；冀讀者於我國固有文化之最重要的部分，獲得確實明白的概念，以增長其應具之常識。第一輯發行已年餘，雖或病其於初中低年級生程度略嫌過高；而一般讀者，尙感興趣，且受實益。第二輯今亦印成，竊望發行以後，教育界同人能予以善意的教正！竊思本叢書旨在輔導自學，與教科書性質不同，本不限定讀者程度；一般大中學生及有志進修國文者，都可採用。祇須循序閱讀，即使程度略嫌過高，想亦不至有大窒礙吧！

中華民國三十年十二月伯潛序於滬西寄廬。

編輯例言

一、本叢書供初高級中學學生國文課外閱讀及一般程度相當之青年自修國文之用；定名為國文自學輔導叢書。

二、本叢書分一二兩輯：第一輯六冊，供初中三學年用；第二輯六冊，供高中三學年用。各按學生程度，由淺入深，循序漸進。

三、本叢書第一輯共分三組，各自成一圓周：第一二兩冊為一組，以字與詞為中心；第三四兩冊為一組，以章句構造為中心；第五六兩冊為一組，以文體及作風為中心。舉文法、修辭、文體論，及初中學生學習國文之方法，對於國文應具之常識，冶於一爐，並顧到青年學習心理，以增進閱讀興趣為宗旨。

四、本叢書第二輯，每冊自成起訖，第一冊為「駢文與散文」，第二冊為「小說與戲劇」，第三冊為「詩」，第四冊為「詞曲」，第五冊為「諸子」，第六冊為「經」。以文學、子學、經學為經，以文學史學術史為緯，而文學概論、古書校讀、文藝批評等，均融會於其中。但仍顧到讀者的興趣。

五、本叢書可分可合，如按程度，自始至終，閱完一二兩輯，固可窺其全豹，得中學國文全部知識之概要；即選

讀第一輯之任何一組，或第二輯之任何一冊，亦能各有所得，恰如其分。

六、編者本二十餘年教授中學國文之實際經驗，著述此書，深望各中學教師暨社會人士於試用之後，予以指正，不勝企盼！

小說與戲劇 目錄

第一章	緒說·····	一
第二章	小說與戲劇的分野·····	九
第三章	歐美小說發達略史·····	一五
第四章	近代文藝思潮·····	二五
第五章	中國小說底原始形態·····	三五
第六章	魏晉六朝小說·····	四三
第七章	隋唐之際的傳奇·····	五一
第八章	語體章回小說的發軔時代——宋元·····	六一
第九章	明清小說的趨向·····	六九
第十章	新文藝的起來·····	八一
第十一章	中國隋唐以前的戲劇·····	八八

第十二章	宋代戲劇·····	九七
第十三章	南戲和北曲·····	一〇五
第十四章	崑腔與南戲之寢盛·····	一一七
第十五章	「雅部」的沒落與皮簧的代興·····	一二五
第十六章	歐洲戲劇的策源·····	一三二
第十七章	歐洲近代劇與中國話劇·····	一三九
第十八章	從變文到大鼓寶卷與彈詞·····	一四六
第十九章	電影與文藝·····	一五四
第二十章	文藝創作的三大要素·····	一六〇
第二十一章	寫作前的準備·····	一七〇
第二十二章	小說與戲劇的環境·····	一七八
第二十三章	人物與個性的典型·····	一八六
第二十四章	小說的結構·····	一九六

第二十五章	短篇小說·····	二〇六
第二十六章	戲劇與獨幕劇·····	二一四
第二十七章	對話獨白與動作·····	二二四
第二十八章	作品和作風·····	二三二
第二十九章	導演演員及其他·····	二四〇
第三十章	後記·····	二四八

第一章 緒說

小說(Novel)和戲劇(Drama)是文學(Literature)中的兩個重要的因子，在現代中國也漸漸地發達了，開端，我想略述一些藝術底起源說與文藝底本質及和他有關係的各方面。

文學是藝術的一種，所以論及文學底起源，不得不先論藝術底起源，關於藝術底起源，康德（Kant）和雪勒萊爾（Schiller）、斯賓塞（Spencer）等主張遊戲是藝術底起因；而格羅斯（Grosse）、蒲息爾（Bücher）、蒲力汗諾夫（Plekhanov）和波格達諾夫（Bogdanov）等却主張勞動為藝術之起源的。雪勒萊爾說：

我們在實際生活裏，受物質和精神兩方面的束縛，常置身於這雙方的爭鬭之中。但如果我們有生命力的餘裕時，由這力量，想求得更完全的調和的自由天地，——即尋求官能的理性義務與適當調和着的別一天地，這便是遊戲了。從這遊戲衝動而起的藝術，遊戲即是超越生活的假象之世界了。

而格羅斯却反對他說：

以遊戲為過剩之力的發現一見解未必能由事實證明。小狗互相遊戲直到完全疲勞而並非是力的過剩，不過恢

復了略足再來遊戲的；力的分量之最短休息以後，便又遊戲起來。我們孩子們也是一樣，即使他們譬如因長時間的散步而非常疲乏了，但遊戲一開始，他們便立刻忘了疲勞。他們並不以長時間的休息和過剩的力的蓄積為必要。

蒲力汗諾夫以為藝術起源於勞動的話，實在是唯物史觀的文學論，他側重於人生，側重於社會，比較格羅斯等以藝術派的眼光來觀察自然是不同的。他以為人們在勞動的時候，便哼出了歌唱，蒲息爾在 *Zeit und Rhythmus* 一書中說：

在那發達的最初階段上勞動音樂和詩歌，是最緊密地相結合着的，然而這三位一體之基礎的要素是勞動，其餘兩要素，僅有從屬的意義而已。

他後來受了格羅斯的影響，承認遊戲先於勞動，並且以為原始民族是個人主義的，只知道個人的利益，不顧念族人和家人；原始民族是現實主義的，他們不知道將來，也不會追憶過去。但是蒲力汗諾夫却大為反對，他以為原始民族是社會主義的，決不是個人主義的。也會顧到將來，最重要的一點說是勞動的發生先於遊戲，並且舉了許多實例。波格達諾夫以為文學的起源，除勞動以外，還有神話。「祈禱和勞動」到「食慾的要求，和生殖器的崇拜」是文學發生的原因。廚川白村在遊戲論裏解釋了遊戲勞動兩者發生的先後之爭論：

勞動與遊戲之間，自身本質上的差別是沒有的。……汗流浹背地在栽種花木，在種花者說來是勞動，是工作；但在有錢的隱居者說，是很好的遊戲。

這是關於藝術起源說中最有權力的幾派說法，此外，又有藝術的起源和功用的起源說，有人以爲人類有愛美的本能，所以在各種物件上自然而然地加上彫刻和繪畫。同樣，詩歌也被人們所熱愛了。另一說以爲藝術並不是完全爲了愛好，是爲功用之外的附屬品；譬如野蠻人底手劍，並不是爲愛好藝術而設的，在功用——殺野獸，爭鬪——之外，隨便加上了藝術的裝飾。

文學的起源說大抵如此，詩歌是最早產生的文學形式，以後便是小說和戲劇了，戲劇是最近五六十一年內才產生的小弟弟，但是却已和詩歌小說鼎足而立。

文學的定義，以Long底英國文學裏的定義最爲周密而賅博，他說：

Literature is the expression of life in words of truth and beauty; it is the written record of man's spirit, of his thoughts, emotions, aspirations; it is the history, and the only history, of the human soul. It is characterized by its artistic, its suggestive, its permanent qualities. Its two tests are its universal interest and its personal style, its object, aside from the delight

it gives us, is to know man, that is, the soul of man rather than his actions; and since it pre-serves of the race the ideals upon which all our civilization is founded, it is one of the most important and delightful subject that can occupy the human mind. (文學是用真實美妙的話來表現人生的,它記載人們底精神,思想情緒和熱望;是歷史,是人底靈魂的唯一歷史;它底特質在它底「藝術的」「暗示的」「永久的」等性質上,它底要素有二點,「普遍的興味」與「個人的風格」它底目的除給我們喜悅以外,更使我們知道人——不要知道他底行動而要知道他底靈魂。在這文字裏,保存着種族的理想,便是爲我們文明基礎的種種理想,所以它是人們心中最重要而有趣的題目之一——依朱自清氏譯文。)

杜德萊(Louis Tadley)底文學研究一書中提出文學的兩個特性:一是「普遍性」;二是「永久性」。他以為凡作品普遍而又永久的可以說是好作品,他說:

文學的喜愛,是人類最老最永久的特性,在有讀者社會以前,行吟詩人就歌唱着英雄的行蹟,人們都圍着聽他們底歌詩。他們底孩子在未知永久的紀錄以前即已把故事保存在伊利奧特奧特賽俾奧胡爾夫以及伊達裏面了。種族漸老,對於故事與歌詩的愛好也增加起來。甚至現代的美國,可說是實驗的而不浪漫的,故事的愛好還是最顯著的特色,在火車上,在火車站,在地道中,在街頭,在藥房裏,說故事常成爲香煙糖果販吸引顧客的手段,實也是適應普遍的要求。有許多文學雜誌,每一種銷行好幾千,通俗小說則賣到好幾萬本,有幾種專刊側重於書報評論的,甚至工藝的報章

雜誌都有一篇小說或一首詩插在農業裝飾或是機械的論文中因爲個個人都愛讀書個個人都愛小說小孩子年紀太小，要大人講給他聽；老年人連書都拿不動，叫別人念給他聽……不管他的社會地位怎樣，不管他的職業怎樣，個個人都需要一種文學形式的。

他又討論永久性說：

我們讀 Oedipus 底“King of Thebes”或是“King Lear”的時候，說：「性格是人性的，他們像我們一樣。」喜觀現代小說的人覺得這些作品中的人物是人性的，但從現在再兩百年或兩千年的人是否還是感到這些人與他們自己一樣呢？現在讀“The Forsyte Saga”只爲了此書描寫他們自己，他們的時代以及風俗而欣悅，那末高爾斯華綏是否普遍的描寫了人類的關係呢？有一種雜誌刊印各批評家的意見，推舉在幾百年後仍爲人喜讀的著作，有人推舉羅曼羅蘭底“Jean Christophe”，有人推舉高爾斯華綏底“The Forsyte Saga”，又有人推舉般乃脫底五鎮故事，每個批評家都推舉在他以爲是可以訴諸普遍感情的書。但批評家有時也有錯誤……我們不能決定一本書是否普遍，必須經過時間的試驗。

雖然如此，文學也並不是因普遍而缺少它底作者的個性之存在；也不因爲求永久而忘了作者當時所處的時代背境與環境；研究文學與他所表現的種種活動的全體關係，不但不能毀滅它底興趣，而能還會使這種興趣更爲深刻而廣大；文學經過這樣研究，一面仍不失它個人的色彩，顯出是人的生活紀錄。除了個

性的發現以外作品與時代保持着密切的關係，而且文學者一定是時代的前鋒。平林初之輔說：「古典文學是以廟堂生活做中心的貴族意識形態的表白；浪漫主義却與之相反，是新興資產階級意識形態的表白。」文學是時代的反映，我們決不因求其永久而將時代表現曖昧了的。克魯泡特金(Kropotkin)以爲屠格涅夫底六大著作是反映十九世紀後半期俄國의思想和文明的。羅亭代表俄國的四十年代，此時俄國尼古拉第一專政，人們在這制度之下，只是能說不能行了。貴族之家以倡導斯拉夫主義(Slavophilism)的時代爲背景，前夜有更積極的斯拉夫主義的傾向。父與子以虛無主義爲背景。又如歐戰期內法朗士辛克萊等主張戰爭；巴比塞蕭伯訥等反對戰爭，不談戰爭的只有德國的 Stefan George 和法國的 Tristan Tzara 這也時代影響及於作品的。伊科維茲(Marc Ickowicz)的唯物史觀文學論中以爲魯濱孫飄流記由於十八世紀初英國美國的殖民地的發展；弗洛貝爾(Flaubert)的作品中所表現的是一八四〇年至一八五〇年資產階級的卑劣與可笑；左拉的盧貢馬加爾叢書“Les Rougon Macquart”是十九世紀後半期資產階級生活的寫影。易卜生的戲劇是資產階級動搖的心理的寫實。所以有爲的作家，他底作品裏一定是反映着當時的時代社會背景，同時也作了後來社會的先驅的。

文學與國屬及其所有的語言也是有着很密切的關係的從俄國小說裏可以看到俄國國民性的全

部，費爾普斯（W. L. Phelps）的俄國小說內所見到之俄國國民性（Russian Character in Fiction）裏他舉出語言深刻，眼界廣大，頭大手小，陰森憂鬱的幾點特性。戈果理說：「譬如大海，在沒有風浪的日子裏，比晴朗普照的太陽還寧靜；但狂飈一到，便見狂瀾轟天地怒吼了。」這句話是俄國國民性很好的寫照。Ludwig Lewisohn 底 “The Spirit of Tohern German Literature” 中說：

最好的近代德國抒情詩選，選擇的標準極嚴，剛正不阿，八年以內可以賣十二萬五千本，同一作者的第二選集，在三年以內，也賣了四萬五千本。班士曼（Hans Benzmann）的現代抒情詩選在九年內竟銷了七十五版；德曼爾（Richare Demel）的百首詩選在五年內也銷了二十版，像喬治（George）和列爾克（Rilke）那般晦澀的詩也銷了五六版，並且從不曾絕版過。

可見德人讀書的厲害了。潘光旦有德日民族相肖說，稱他們有服從心理，悲觀哲學，自殺傾向。這三者非常明顯在他們底小說戲劇中也可以看到的。因國民性的關係文學與語言也發生了聯繫。克魯泡特金的俄國文學的理想與現實：Ideals and Realities in Russian Literature”他在開端說：

屠格涅夫在他的死牀上給俄國作家們的一篇遺言裏，哀請着他們保持那珍貴的遺產——俄羅斯語言——的純粹。

克羅采 (Croce) 的美學 "Asthetik" 裏說：

一座山，一首詩，一隻歌，對於人是美麗的，當然他底感覺是表現在裏面的時候；至於我們說牠將那些表現給他，或牠在牠裏面表現了些，這是沒有什麼分別的，嚴格的說來，所表現的不是語言，而是應用語言或是懂得語言的人。

此外，另有一個問題，便是文學與道德的關係，托爾斯泰以爲作品的好壞，要看其中是否與道德有關，道德性的文學是有價值的。而山泰耶那 (Santayana) 的美感論 "The Sense of Beauty" 中將美和道德分開，廚川白村在苦悶的象徵裏也以爲文學不是 Moral 而是 Nonmoral 的。居友 (Guyau) 以爲藝術的德性是應該看它是否能使現實社會進步與否而決定它底價值的。

第二章 小說與戲劇的分野

小說戲劇與詩歌是文學上的三大主流，雖然小說戲劇的發端，其歷史的悠久遠不及詩歌，但是它們到了現代，却操縱着文學的全體。那麼這兩者既然都是文學的形式，它們的不同在那裏？讓我們選擇戲劇與小說的比較妥當的定義來加以研究吧。美國現代批評家哈密爾頓（Clayton Hamilton）說：

戲劇是由演員在舞臺上，藉客觀的動作，用情感而非理智的力量，當着觀眾，表現一段人與人間意志的衝突。

斐而庭（Fielding）以為是放大的喜劇，用以描寫現實人生的。所以我們可以知道戲劇和小說，是相同的，但是它們表現的方法各不相同。最明顯的，小說是利用文字的表現來刺激官感，而戲劇却用動作直接地表現於觀眾之前的。

我們更仔細地分別一下，小說的作者儘可以想像一個合理而有趣的環境，甚至在浪漫主義者的筆端下，可以寫出人間所從不曾見到過的妖異鬼怪的變形，或者也可以任意加上小說中人物的一種特奇的外形，但是這種情形，在舞台上演出的時候，便會遭逢不現實的困難。次之，小說的讀者雖然衆多，但是却是個別欣賞，無論在公園裏書齋裏，他們可以賞鑑你底文句，研究你的思想，即使你所寫述的是一件極平

凡極通常的故事。但是戲劇却不能如此，它可分作兩部工作。即是寫劇與上演。劇作者不能像寫小說一樣只憑自己底天才和理想經驗去創造，他要了解表演者的種種動作和表情，所以除了想像一件事實的輪廓以外，更得爲上演而計劃它底對白的經過，獨白的姿態和省略在幕後的許多事實，因爲舞台劇需要時間的經濟，決不能如小說一樣細膩曲折地將整個故事的演變抒寫出來的。

所以小說只是用文字來刺激讀者的，而戲劇却具體地用動作表現的。柴霍夫的海鷗中寫一隻海鷗的屍體，L'annunzio底死城裏，用死的雲雀和一束花來襯托，所以要如此者，因爲他要直接使觀衆的情緒凝固起來的緣故。雖則劇本之中，也有所謂「書齋劇」只是和小說一樣給人閱讀而不能上演的，但它已失了戲劇的特質了。

還有一點，戲劇並非是單純的表演與劇本而已，他更需要光、音樂等等的輔助，所以戲劇被稱爲綜合的藝術。

For ill can poetry express,

Full many' a tone of thought sublime,

And painting, mute and motionless,

Steals but a glance of time.

But by the mighty actor brought,

Illusion's perfect triumphs come

Verse ceases to airy thought,

And sculpture to be dumb. (引自戲劇論)

而小說只是單純的文學表現，這是兩者最大的區別。此外就時間與空間來說，三一律上規定一劇的故事，應起迄於二十四小時之內，雖則三一律現在已不必遵守了，但現代劇作者仍注意於時間的節省，而小說，如莫泊桑的項鍊却寫了路娃夫人數十年的生活情形，而易卜生寫歐斯華夫人數十年的生活，在劇本上只拿一天的經過來表示。雖則小說也有省略幾年的生活情形的，但是總沒有像劇本一樣節縮得厲害，有時劇本中往往將與本事距離過長的事實寫到「序幕」或「尾聲」裏，如逃亡、浮士德、雷雨等。這也是不得已的辦法。因為要節省演出的時間，便不能如小說那末鋪擺了。但是劇本中的對話却往往繞圈子，求其自然於合理；一段劇本的對話，如果用小說來概括地寫，往往幾句話可以包括的。隨便舉一個例子吧，如丁西林壓迫中的一節：

女客 房子倒不錯，房價也不貴。（想了一想）這房子真的可以讓給我嗎？

男客 自然是真的，爲甚麼要騙你？

女客 不過今晚就來住，總不行吧？

男客 行行。（好像想起一件事來）不過——你結了婚沒有？

女客 （跳了起來，挺了胸脯，豎起眉毛）甚麼？

男客 （補一句）你結了婚沒有？

女客 （怒了）你這話問的太無道理！

男客 太無道理？

女客 簡直是一種侮辱！

男客 （高興起來）侮辱？對了，一點都不錯，我也是這樣說。但是現在有房子出租的人，似乎最重要的是先要知道你結婚沒有。

女客 我結婚沒有，干你什麼事？

男客 是的，一點都不錯，我結婚沒有干她們什麼事？可是你說奇怪不奇怪？

女客 我完全不懂你的意思。

男客 誰說你懂？你自然不懂我的意思，不過你別性急，讓我告訴你，你就會懂——剛才你說，你是這邊大成公司來做事的，是不是？

男客……——昨天下午，我到這裏來的時候，她們老太太告訴我說如果我没有家眷來同住，她這房子不能租

給我。她明明知道我沒有家眷，她把這話來要挾我，你說可惡不可惡？

如果單是紀錄的話，可以說「女客接着也來找房子了，男的將這困難告訴了她。」但是這對話中却含有自然而另有一種風趣的，將兩個人的個性都表現了出來了。雖則不會如小說一樣地描寫他們底心理變動，却可以從對白上從動作上察覺出他們的性情來。這也是二者不同的地方。

就空間來說，小說的空間是絕對自由的，也可以倒敘，插敘，以及分開幾個人，幾個地方來敘述，像托爾斯泰的復活、戈果理的死靈魂等等，它們有各種奇特而自由的變化，也任意可以改變時間的順序，但是劇本却不允許你如此，這因為是舞台固定的緣故，它不能與小說一樣在你腦子裏浮現出種種想像的環境的。這數丈方寸的地盤，一切活動也受到了限制，而同時又不能任題外加以任何的說明，所以它底演變的程序，大都是順着時間的先後來排列的。劇作者創造一個結構環境與人物以後，他本人便是一個旁觀者了，絕不容許你在演出時參加任何的意見。中國舊劇的自白式的台辭，說出自己是如何樣的一個人或者申述以前的遭遇，以及演唱時台上有送茶打扇等現象，這是很不合理的。所以同時寫遺傳問題，左拉的羅

貢馬加爾叢書以數十大本，以一千二百多人物，以幾代的時間來討論它，而易卜生的羣鬼却只寫五個人一夜間的故事。這顯然是舞台限制了它而使它不能如小說那樣儘量地發揮的緣故。

因此，我們會感到戲劇的力量沒有小說那麼偉大，但是嚴格地說來，戲劇是普遍的，大眾化的，它深入民間的力量比小說更偉大。普通將看小說當作一種研究，而戲劇是供給人們消遣娛樂的，所以它能更有力量地激動每個人們的心。就他們的藝術性來觀察，它們底地位是同樣重要的。

第二章 歐美小說發達略史

提起歐美小說，便會聯想到小說的名詞“Novel”或“Nouvelle”和“Romance or Romans”，其實“Novel”和“Romance”是有區別的。“Novel”的來源，是源於意大利稱短篇小說爲“Novella”而“Romance”却是冒險神怪而用歌謠體的文章。坪內逍遙在近世文學思潮源流中說：

所謂“Romance”，大概指十二世紀至十三十四兩世紀間的武俠冒險談，其間也略有荒唐無稽的神怪之談與結果不圓滿的戀愛。又如後來的俚歌童謠，也可將它當做浪漫斯中部的一部分。總之，但凡和但丁文學完全分離而由於高斯民族的天性、本能、嗜好、習慣、傳說、需要等自然成功的作品，都可以稱它爲“Romance”。

講歐美小說從那裏開始呢？有的說Richardson底“Pamela”1740，是第一部小說；有的則以Defoe底魯濱孫漂流記“Robinson Crusoe—1719”爲開始的，也有以Prevost 1697—1793與Marivaux 1688—1763的作品爲開始的，華倫（F. M. Warren）則以一四七〇年的“Amadis of Gaul”爲小說的先驅。既然如此多歧的主見，那我不妨從古埃及的故事來說起。

古埃及及小說傳於現在的，是古埃及及帝皇坟墓中發掘出來的蘆紙“Papyrus”的寫本，其中最著名

的是一「威司忒卡盧紙寫本」因為當初這是威司忒卡女士 (Mrs. of Westcar of Whitechurch) 一八三九年贈給德國埃及學者 R. Lepsius 的。這故事中說埃及皇帝 Khufu' Chiops 的兒子，講了許多故事給他爸爸聽的，和天方夜譚的體製相仿。人物的描寫可以說沒有，故事的構造也很粗陋。其中所說大概是神異的故事。此外，現存的埃及小說中技巧最進步的一種是「巴泰的故事。」一八五七年收藏於不列顛博物院。寫農人巴泰的牲口常常告訴他什麼地方有好牧場，所以巴泰的牲口都很肥大，他底嫂嫂要和他私通，但他不肯，嫂嫂在哥哥前搬弄是非，哥哥便躲在牛棚後要殺掉他，牲口告訴了巴泰這秘密，他便逃跑了，哥哥趕了出去，忽然一條河橫在他哥哥的面前，巴泰得以將實情申訴，哥哥回家殺了嫂嫂。巴泰人山隱居，神賜他一個妻子，但他底妻子却殺了巴泰去做國王的妃子，巴泰託夢給哥哥，哥哥設法使他復活，於是變了種種形相想殺他底妻子，但又被他妻子所殺。妻懷了孕，生出一子，來繼承王位，原來就是巴泰轉世的情節很拖沓，描寫的技巧也是很粗陋的。但是從幻異而變成人事的抒述，這是值得注意的一點。

古希臘的 Romance 比古埃及的故事有了顯著的進步，但就整個小說史看看，它還是失敗的，希臘的第一篇羅曼斯，是 Nionius Diogenes Circa 的 "Dinia and Dercyllis"，寫一對男女戀愛冒險的故事，文筆和結構，正如埃及小說那樣幼稚。希臘小說中最出名的一部是 Heliodorus 的 "Thea-

genes Candchariclea.”寫主角台烏格乃斯受了重創，和他底戀人却利克萊亞逢遇了沈船的慘劇，荒島的四周盡是強盜的屍首，他們爲了克萊亞而自相殘殺，終於最後的一個也被格乃斯打死了。但是這時候另一隊強人將他們兩個擄了去，他們底同伴卡拉雪列司又從盜手裏溜出來，將這事縷縷地說給人們聽，這故事便是從他口裏帶來的。又講述他們幼年的故事。他用戀愛的愛憫來打動讀者，比以神怪引人更進步得多，但是人物描寫依舊沒有，心理描寫更談不到了。以後作家有 *Achilles Tatius* 與 *Longus* 所寫的故事也全以戀愛爲題材的。比埃及故事進步的地方，是題材漸趨現實，結構也嚴密了些。

中世紀的 Romance 的來源是條頓民族的戰士所謂「騎士文學」，那時開這風氣之先的是史詩 “*Beowulf*”，是半神話半歷史性的作品，後人以爲最初是四篇敘事詩各自獨立，後來有人把它合成一篇，所以技巧上也沒有成熟，只是對於環境的寫述，戰爭和餐宴的一部份，却是比以前的小說有更多的收穫。北歐的敘事詩中，有尼白龍琴歌 “*Nibelungenlied*” 寫親王 *Prince Siegfried* 和公主 *Princess Kriemhild* 戀愛而結婚，親王又被公主的兄弟們所殺以及公主爲丈夫復仇的故事。卡萊爾 (*Corlyle*) 在 “*Westminster Review*” 一書中說：

論到 “*Nibelungenlied*” 的故事或題材方面，我們應該說是有高妙的，幾乎最高妙的優點，這樣地巧妙的但

又堅實地結構在一處，又是這樣的適當地選擇了凡是優美的和精采的，並且同樣適當地屏斥了凡是不美的和瑣細平凡的作品。

緊張的情緒，是它底優點，然而它免不了有主觀的肯定的見解，將整個故事的發展束縛了。在騎士文學中比較可算近代小說的先驅的，還有西班牙 *Seneca de Montalvo* 的高爾之阿瑪笛斯短篇小說作者 *Boccaccio* 的“*Anastasio*”“*Nathan and Miteidanes*”這短篇小說的結構，很值得注意。Howells 在文學與人生裏論到 *Boccaccio* 說：「它們（作者的作品）是在扮演人生，可是牠們不能抓住了核心而印上一個大而深入的印象。」這話是對的。十日談“*Decameron*”也是這時代的作品。

當文藝復興時代，英國的莎士比亞（*Shakespeare*）西班牙的塞文提斯（*Miguel Cervantes*）的作品，有很精美的結構，和近代小說已很形似了。而塞文提斯的名著吉訶德先生“*Don Quichotte*”是反對武勇小說的。一六七八年，倍揚（*John Bunyan*）的天路歷程“*Pilgrim's Progress*”它底描寫技巧非常精練，但宗教色彩太濃厚了。它底着重結構，中心，却影響於後來的很大。法國普爾紋 *Prevost* 的“*Manon Lescaut*”和魯濱孫漂流記的作者狄福（*Daniel Defoe*）都是使小說更精妙更趨於技巧方面的作家，雖然他們故事的結構還帶着神怪的色彩。至於一七四〇年 *Richardson* 的“*Pamela*”他

重視了結構的一貫，所以有人將近代小說的宗師的名稱加在它底身上。廚川白村氏說：

在十八世紀以前，所謂文學，實以詩歌戲曲爲主，小說反在附屬地位，其發達很是幼稚。原來近世小說，乃由理卻孫（Richardson）斐爾庭（Fielding, 1707—1754）開始，到了十九世紀浪漫派大人物司高脫（Walter Scott 1771—1832）和雨果（Victo Hugo, 1802—1885）纔大得勢。

自此以後，近代小說便蓬勃起來，十九世紀初的浪漫主義運動也跟着興盛了。法國現代批評家莫里哀（Frédéric Lollée）在比較文學史裏說：

司高脫乃是拜倫（Byron）同時代的作家，很有些聲望，他底長處乃是善於描寫過去的風俗。司高脫所著的“Waverly”可以說是英法兩國近代小說的基礎，也是一種革新歷史小說的著作。司高脫以前的歷史小說，都缺少戲曲的繪畫的要素。他對於法國的托底利（Augustin Thierry）和巴倫德（Branta）有極大的影響。此外對於意大利的馬蘇尼（Marzoni）德國的福克（Fouque）法國的雨果等，都有影響。

浪漫主義最先的倡導者是盧梭（Jean Jacque Rousseau, 1712—1778）此後有聖比爾（Jacque Henri Bernardin de Saint Pierre, 1737—1814）的名作“Paulet Virginie”和卡多白里安（Franscois Renéle Chateaubriand, 1768—1848）底名作“Atala”和斯塔厄爾夫人（Mine de

Steal, 1766—1817) 底“Delphine”他們都是盧梭的信徒，所以丹麥批評家 Brands 說斯塔厄爾夫人是使移民文學開始的一人。他和國家的專制主義及社會的偽善者挑戰，和國家的自尊，宗教的偏執挑戰，他勸國人賞鑑鄰近邦國的文藝。雨果是浪漫主義派的中堅，他承繼了司高脫的文學影響。他底作品“Note Dame de Paris” “Les Miserable” “Les travailleurs de la mer” 都是一時名作，他說：“我所要辦的，是對於組織，法典，規則等壓迫的藝術上自由。”德國本來是哥德（Goethe）的時代，但他的作品也很有浪漫主義的色彩的，這時候和斯塔厄爾夫人有友情的 Friedrich Schlegel, 1772—1828 和她合辦文學雜誌，他以為「重視理性的法則和通行，這於空想的桃源，人性的原始，乃是詩歌的根源。」浪漫主義的風氣傳到俄國以後，大作家普希金（Alexander Pushkin, 1799—1837）他兼有浪漫派和寫實派的特色，他描寫當時貴族的情形，也有武俠的意味，但他的詩歌產量却超過了小說。此後有萊蒙托夫（Mikhail Lermontov, 1804—1841）他底主題乃是屬於戰鬥的。司坎的那維亞的安特生（Hans Christian Andersen）的童話集，也含有很多浪漫派的意味的。

寫實主義前期，法國的巴爾札克（Honoré de Balzac, 1799—1850）依照實際情形去寫小說，所以有人稱他是「寫實主義的司高脫」也有人說他的描寫力在左拉以上。梅里曼（Prosper Mérimée, 1803

—1870) 的作風也由浪漫的轉向爲寫實的英國的大小說家狄更斯 (Charles Dickens, 1812—1870) 底名著 “Pickwick Papers” “David Copperfield” 他寫實人物都有極精細的場面。反之，不單寫貧民生活的名作家薩克萊 (William Makepeace Thackeray, 1811—1863) 在這時候也很出名，他有名作 “Vanity Fair” “Pendennis” “Henry Esmond” “The Newcomes” 等。這時出色的女作家是伊利脫 (George Eliot, 1819—1880) 她底本名是 Mary Ann Evans, 她底小說有 “Adam Bede” “Romola” “Felix Holt” 莫利哀 評她說「她底著作，無論關於記述或是對話，都要描寫人們的行動作精細的心理觀察，甚至用此等描寫和記述爲良心的研究，所以他底描寫反而失却現實方面的活氣。」俄羅斯的寫實派作家有戈果理 (Nikolay Gogol, 1809—1852) 他創造了俄國文學中寫實和諷刺的作風。他有優秀的藝術手法和深刻的心理描寫，他底作品如 “Taras Bulba” “Myortwiga” 給後來蘇俄文壇上一個巨大的影響。這時候，美國的小說在搖籃裏長成起來，佛蘭克林 (Benjamin Franklin, 1706—1790) 底 “Autobiography” 與 “Poor Richard’s Almanac” 是美國小說的先河。寫實主義前期的作者有歐文 (Washington Irving, 1783—1859) 庫拍 (James Fenimore Cooper, 1789—1852) 阿倫坡 (Edgar Allan Poe, 1809—1849) 及斯陀夫人 (Harriet Beecher Stowe, 1812—

1896) 等等。

寫實主義的後半期，有人稱它爲自然主義，其實不過是寫實的手法更積極罷了。法國的弗羅貝爾 (Gustave Flaubert, 1821—1880) 完全以科學家一般冷靜的客觀態度去描寫研究生活現象。他底名作有波華利夫人 “*Mme Bovary*” “*Salambo*” “*L'Education Sentimentale*” “*Bouvard et Pecuchet*” 自波華利夫人出版以後，龔古爾 (Edmond de Goncourt, 1822—1889) 泰因 (Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893) 左拉 屠格涅夫 (Ivan Turgenev, 1818—1883) 莫泊桑 (Henri René Albert Guy de Maupassant, 1850—1893) 都和他來討論文藝上的種種。第一個受他影響的便是龔古爾弟兄，他們的代表作 “*Germnie Lacerteun*” 名爲「印象的自然主義」，自然主義的宣傳者和主張是左拉，他效法巴爾扎克，他底論文實驗小說 “*La Roman experimental*” 乃是倡導極對的寫實的，此外繼承寫實的作家都德 (Alphonse Daudet, 1840—1897) 的作品，有些傾向於人道主義的，時，短篇小說之王莫泊桑、Henri René Albert Guy de Maupassant, 1850—1893) 也親炙於弗羅貝爾，他信表現一事一物一活動一狀態一心理只有一句適當的話可以來描寫，因此他對於一字一詞，大費苦心，他底作品有 “*Une vie*” “*Pierret Jean*” “*Tort Comme la Mерт*” 等均是用盡心血的，所以

於一八九三年在巴沙瘋狂病院中逝世。自然主義在俄國也得到了豐收。屠格涅夫底獵人日記“Zapiski obetnika”寫農奴悲慘的情形，羅亭“Rudin”和貴族之家“Dveryanskoe Gvezdo”寫俄羅斯這時的貴族的典型，此外尚有父與子“Otnei deti”等。杜夫退益夫斯基（Feodor Michailovitch Dos-toevski, 1821—1881）的描西伯利亞牢獄生活的死人之家“Zapiskriz Myertwago demo”和殺人小說罪與罰；“Pretprenie i nakazanie”虛無主義者托爾斯泰（Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828—1910）有巨作戰爭與和平“Weina i Mir”“Anna Karenine”等。以短篇出名柴霍甫（Antor Chekhov, 1860—1904）也是有很濃厚的自然主義的色彩的。莫利愛論俄國的自然主義說：

杜斯退益夫斯基和托爾斯泰的寫實主義，乃精寫事物又於其間加以判斷的寫實主義，讀者可由此得到教訓，由來所謂寫實，只知注重於事物，而忽略於人物，就是說，他們直接注意於現實的事情，對於他物毫不注意，所以無論是莫爾是左拉或是莫泊桑，除和都德等寫實派有別外，其實，真正的現實寫實者還沒有，至於法國內外的寫實主義摹仿者，當然也是如此，因為他們所謂寫實，只是眼前的現實吧了。

他底批評雖然太偏於流俗，但他指出法國和俄國作者寫實的手法之不同點是準確的。

自然主義以後，法國的作者有法朗士（Jacque Anatol Thibault France, 1844—1924）他作三

裏很有諷刺的意味，如紅百合“*Le Lys Rouge*”“*Le Crime de Silvestre Bonnard*”“*Le Rotisserie de La Reine Pedauque*”等。巴拉斯（Mauris Barrés, 1862—1923）波柔爾（Bourget）非常推重他，作有“*Un homme libre*”，“*Le Jardin de Bérénice*”此外又有法國國民新理想的作家 Edouard Rod, Marcel Prevost, Paul et Victor Marguerite, 及 Romain Roland 等。

這時候俄國的新寫實主義勃興起來，這裏的作家是非常值得贊揚的，如高爾基（Maksim Gorki, 1868）有“*Foma Gordiev*”“*Troe*”安特列夫（Leonid Andreff, 1871—1919）的“*Vtumanine*”“*Bezdra*”“*Krasnyi Smikh*”“*Bazskaz O semi povishennykh*”阿志巴綏夫（Artsybashert, 1878—1927）的沙寧“*Sanin*”庫普林（Kuprin, 1870）有決鬪生命之河等。

英國這時還是有浪漫色彩的王爾德（Wilde）吉卜林（R. Kipling）斯蒂文孫（R. L. Stevenson）意大利這時期的作家，也以鄧乃脫（Gabriel D'Annunzio）為最著名。這裏也得附帶說及的。

第四章 近代文藝思潮

我們講近代文藝思潮，便從「文藝復興」以後說起吧，比特（Walter Pater）他是研究文藝復興頗有心得的人，他解釋這名詞的意義道：

「文藝復興」這名詞，不僅含有和現在所說的一般起於十五世紀的「古代的復活」的意味，而且含有非常複雜的全體運動的意思。古代的復活，不過是這個運動中的一種要素或者一種徵候而已。在我們看來，文藝復興，是多方面的而且統一着的一種運動的名稱。在這種運動之中，我們可以自然地感覺到愛好知道的和想像的事實底本質，及在考察人生上求找更自由更適當的方法的慾望；一方面，使經驗這種慾望的人們，逐漸的探索知識的及想像的享樂，不僅引導他們到享樂的，古代的，已經被遺忘了的各種泉源，並且要指示他們更新的泉源——各種新的經驗，種種新的詩材，及新的藝術形式。

因此知識階級在意大利的新的社會中佔着一個位置，便形成了「人文主義者」（Humanist）的稱號，他們的任務便是復興古代的一切。同時，這時候，法國西班牙英國也產生了商業資本主義的文藝思想，例如拉勃雷（Rabelais, 1490—1551）西萬提司（Cervantes, 1547—1616）和莎士比亞的作品裏，都很

顯明地表示出這種成份來。

文藝復興以後，文藝思潮是非常蓬勃的，我們所要知道的是它演變的系統——由古典主義變成爲浪漫主義，從浪漫主義再演變爲寫實主義，再變成爲新寫實主義。

什麼叫古典主義？波羅（Nicolas Boileau）在一六七四年所著的詩學（L'art Poétique）後來有人稱它作「古典主義的大教科書」，我們可以從它內容知道古典主義的要點：是理性的崇拜；自然的崇拜；古典的崇拜；藝術的完成之崇拜。這很可以代表當時古典主義者的中心思想了。他說：

真實之外沒有美，只有真實是可愛的。

他對於形式風格韻律一一加以嚴格的注意，在他們的作品裏常常缺乏個性化的，超過了時空間的人物來下一種自己底理論與判斷。法國的古典主義在戲曲中最爲明顯，尤其是摩利爾（Molière）底性格喜劇（Comedie de Caracteres）他諷刺布爾喬亞階級，希望他們改過爲善；又更厲害地鄙視社會的下層階級。自己當作自己階級的教育者。其後服爾泰（Voltaire）古典主義中的合理主義仍被保存，但已開始傾向與舊秩序的鬥爭了。古典主義的盛行，自然是法國，紀德（Andre Gide）說：

實在說來，從古至今，除掉法國的古典主義作家之外，我不承認有旁的古典主義作家，（只有歌德除外，——但他

也還只是因爲摹仿古人才成爲古典主義者的。關於這點，我覺得古典主義是一種法蘭西的發明物，如果“Classique”一字能够說是消磨盡了法蘭西的天才，如果浪漫主義沒有同樣知道使自己成爲法國的東西時，那我幾乎要把“Classique”和“Francais”兩字看作同義字了；至少法國的天才是在古典主義的藝術中儘量實現了的。

他又論古典主義道：

個人主義的勝利和古典主義的勝利是混在一起的，而個人主義的勝利須拋棄個性才能得到。沒有一種古典主義作風的長處不是化了一番苦心換來的，我們現在所最激賞的畫家和文人，都有一種格調，古典主義的大藝術家卻盡力使自己沒有格調；盡力傾向平凡。如果他毫不費力地達到了這平凡，那便因爲他不是一個大藝術家。古典主義作品之是否強而且美，全看那作品裏的浪漫主義被制壓的程度如何而定的。

大家都認爲浪漫主義是古典主義的否定，但是它促使文學進化的最大動力，是對人生的新的觀察，思想感覺方法的創造。將它們來比較一下：古典主義超越了國的界限，而以人類爲着眼點；而浪漫主義是有國民主義性的，它以民族作人類的對稱。古典主義是一切因循着仰慕着古典的古代的作品，而浪漫主義對於古代的文化藝術感不到興味，它渴望着中世紀時代的一切典型。古典主義因爲愛戴貴族而愛及都市的人們；浪漫主義則熱愛着自然，謳歌着天然的美景。古典主義者放棄自己底感情與個性，來描寫一般

所承認的爲全社會階級共通的心境思想，而浪漫主義却個性非常濃厚，使自己與社會對立，所以常常將自己作爲小說中的 Hero。古典主義者愛發議論，使自己作品中的主角成爲一個雄辯家或論理學者，忘了事實，而偏就着理論。因此，「理論」在它每一作品中都可以見到；但是浪漫主義者恰與它相反，它們生存在想像上，雖然也忘了現實，但它們並不主觀地對一切自然來發什麼宏論，只以過分的想像來造成一篇奇異驚人可歌可泣的作品。因此古典主義是重理智的冷靜，而浪漫主義者却愛好神祕或恐怖的境界。此外，浪漫主義擊碎了古典主義底因襲舊制度的心理，文體上作風上又有了很顯著的差異。Hector 曾說：

古典的文體是中庸的，是作家自己的抑制；而浪漫的主體，卻是自己反映。明快、沈着、公平地表現題材，這是古典文體的最大特點，而浪漫派的文體，卻充滿了感傷、熱情及主觀的色彩。

浪漫主義運動初盛於英國德國，但到了法國，却更有組織，旗幟也更明顯了。雨果首先推翻了古典主義向來所守奉的寫劇原則三一律。他在史劇“Cromwell”的序文上說：

時間的一致和地點的一致同樣是沒有意味的；將行動硬塞進二十四小時之中，是和將他硬塞到門房裏去一樣的一種矛盾。和一切行動需要特殊的地方同樣，適當的時間，也是必要。那麼，將同一的時間使用分量，加之於各種不

同的事件上，及在一切之上加以同一的限制，這是怎麼一回事？不論對誰的腳，都用同一大小的靴子去套的鞋匠，不是可笑的麼？和鳥籠的鐵格子一樣的將時間的一致和地點的一致配合起來，再依着亞理斯多德的遺規，將上帝在現實展開的一切事實，一切國民，一切人類，玄學的地硬塞進去，這不是將人類和事物打碎是什麼呢？這不是使歷史的容貌改變嗎？

於是古典主義者和浪漫主義便起了鬥爭，雖然如 Delesoluzé 等咒罵浪漫主義是野蠻的意味，但這是時代的驅使，古典主義終於在浪漫主義的滋長中沒落了。

寫實主義是以描寫現代為任務的，暴露現代的現實，他們認為藝術的創造是與科學的創造極接近的。左拉 (Zola) 曾說：

我們自然主義者們，是將各個事實付於觀察和觀察的，但反之，觀念論的作家們，則容許那不依據分析的神祕影響，而站在那不會見過事物的世界，站在自然的法則之外的。

又說：

科學的研究和經驗的判斷，是廢棄觀念論者們的一切的假說，而將觀察和實驗的小說放在純粹虛構和想像的小說的地位上。

寫實主義是要文學成為生活的主人，將自己和生活成為密切的聯繫而處處加以切實的描寫。浪漫主義

的沒落和寫實主義的起來，其中的界限不很明顯，但是這兩種却有顯著的差異：浪漫主義是幻想的，而寫實主義却將它底神祕和恐怖的色彩消除了。浪漫主義謳歌自然，寫實主義却將它變成都市文化的產物。浪漫主義寫貴族階級與農民階級的連繫，而寫實主義更把握住一部份無產階級；浪漫主義是觀念的，寫實主義是證實的，前者將創作的內容建築在想像上，而後者却以觀察研究來與想像對置，生活及心理描寫的精確，是寫實主義特有的色彩。雷卜林斯基說：

左拉是不知道舊文化的巴黎的；這已是資本主義以破壞的力量侵入進來而含有數百萬人口的都市了。新的階級和新的大衆勃興起來了。這種新階級和新大衆，對於路易十四的時代自不用說，關於盧梭的優雅也是毫無所知，就是拿破崙時代，也過勉強是喪失了生活內容的哀切的傳統吧了。沈重的粗暴的大胆的爲生存的鬪士們，埋葬了舊都市的舊街道，因之，假如在這一點上，巴爾扎克不曾超過了左拉，那麼他們就要把左拉當作自己的有資格的詩人的吧。然左拉不僅是一個征服者而且也是一個革新者，他不僅是強力的賤性格，而且也是技術家，是技師的兒子。惟其如此，他才把生活的新內容當作現實的現象而不潦草地把它處理；他纔研究湧擾於他周圍的現代生活的原因和組織的基礎而投入了技術和自然科學的擁抱中去。

十九世紀後期的作家實在已有「世紀末」“Fin de Siecle”的傾向了，所謂「世紀末」的思潮，是資

本社會的破綻的發現。因此，就有所謂「頹廢主義」「象徵主義」和「唯美主義」的發生。他們有着改造生活的意識，在資本社會組織之內加以改造。所以他們是超現實的，他們反對科學，以爲藝術應該從人生游離，因爲崇奉於藝術至上主義，而自己並不將感覺申訴出來。又因爲時代的黑暗而作品上往往有「惡」的傾向。這完全是寫實主義的反動，所以唯美派巨子，批評左拉說：

從藝術的見地看來，左拉的作品，差不多全無價值，只是零分。他的作品中的人物，都是頹廢而可憐的人們，罪惡之結晶的人們。這些人物的生涯，是毫無興味的紀錄。誰能對這些人去注意呢？我們對於藝術的要求，是珍奇、魅力和想像，簡單地說，只是美吧了。所謂真實存在的人，就是這個現實世界上從現實世界上借用人物時，最少限度，也該不用實世界人物的寫生，而須改造這些人物。但是左拉的人物，卻全是寫生。他的作品之所以毫無價值，也即在此。

在二十世紀中，社會主義的思想，成爲這時代文藝的主流，因爲二十世紀是一個非常複雜的時代，因此文藝思潮也漸趨複雜。這時期中「未來主義」(Futurism)是值得注意的。意大利的未來主義者 Marinetti 說：

我們要謳歌那浴於強烈的電光中的兵工廠和船埠的夜的波動，謳歌那饕餮的車站，一氣吞進噴濃煙的長蛇，謳歌那由濃煙的巨鍊，掛向雲端的工廠，謳歌那由長煙囪如捉住了韁索之馬一般的，奔騰於鐵軌之上的機車，謳歌飛機

之滑溜的飛翔。

在文學中，「自我」即一切心理，是應該滅絕的，在現代，人類是絕對的沒有興味的；所以在文學上，應該滅絕人類。最後應該物質代替人類，這物質的本質，必須作直觀的理解。在今日，一片樹木或鋼鐵的熱氣，在我們之中，可以引起比女人的微笑和淚更強烈的熱情，因為我們是在文學之中，描寫動力者的生命。

在意大利，未來主義已變成法西斯蒂主義的助手，但在俄羅斯，未來主義却加入了革命。一九一七年，俄羅斯革命成功了以後，摧毀了布爾喬亞和資本主義的系統，而開一個新社會的局面，因此普羅文學也跟着普洛列推利亞擡起了頭。這種文學的傾向，叫做「新寫實主義」社會主義的藝術家，一面描寫人類意識變革中的行動之心理，一面還描寫着從這些人們的行動及相互關係所產生的社會之諸關係的變化。新寫實主義，描寫社會的東西與個人的東西之統一，但不能忘掉社會的現實。高爾基在論蘇聯文學中說：

社會主義的寫實主義，認為存在是一種動作，是一種創作，其目的是在爲了人類的、征服自然力、爲了人類的健康和長壽，爲了住在地球上的最大幸福，而去不斷地發展人類的最有價值的個體能力。人類依照自己的需要的不斷增長，從事耕作地球，全體人類聯合起來好似一個家庭，使地球變成他們優良的住所。

這是新寫實主義者最高的理想。至於新寫實主義的特質伊里奇曾說這樣底話：

我們社會主義者要揭破這偽善，撕破這偽善的招牌，但並不是爲了獲得超級的文學藝術。這是要把那真正地自由的，公然和普羅列塔利亞結合的文學，去和那偽善地自由的，實際上是和布爾喬亞有關係的文學相對抗的。這是自由的文學，因爲它沒有利慾和榮達，而有社會主義的觀念和對於勞動者的同情，用新的力參加進那戰列中的緣故。這是自由的文學，因爲它不是服務於飽滿的女主人，和那因脂肪過多而煩惱無聊的「數萬上層者」，而是服務於造成國家之力，國家之精華和未來的數百數十萬的勞動者的原故。這是用社會主義的普羅列塔利亞之活的勞動和經驗，去豐富人類的革命思想的，最後的言語的自由的文學；這是創造過去經驗和現在經驗之間的不斷的相互作用的自由的文學。

新寫實主義的出現在蘇聯，決不是偶然的事，他們作品裏的主題大都是以勞動者爲中心的，這波動不單在蘇聯活躍，並且已深入於全世界每個角落裏，以後文藝思潮的趨勢將漸漸演變成爲普羅的社會主義的新寫實主義文學，而更進一步來完成發揚它，這是毫無疑義的。

至於促使思潮轉變的主因，廚川白村以爲希伯來主義（Hebrewism）和希臘主義（Hellenism）的交替。他以爲人文發達的動，是兩種力的鬥爭所產生的。宮島新三郎解釋這兩主義的特色，以爲希臘主義是如實地觀察現實，尊重自然美，尊重肉體美，是肉的，自由的，個人主義的，知識的。而希伯來主義和希臘

主義相反，排去現實，着重來世，尊重神明而鄙棄人類，所以是傾向於靈的，宗教的，重信仰的。他們以爲各種思潮的起伏都不外乎這兩種主義的交流。這是一種有權威的論調。但是我們從另一方面看也可以說它是新興階級對於舊權威階級的鬥爭所致。每一時代的權威思潮，正是這時代權威階級的反映。

第五章 中國小說底原始形態

中國古代對於小說不很重視，這很可以從「小說」兩個字的本義裏看出來。原來所謂「小說」本來是「大道」的對稱，「大道」既是治國平天下的要道，那麼「小說」當然是無足重輕的東西了。

因此，中國古代的所謂「小說」和現代「小說」這名詞的意念是完全不同的。當時並不會將「小說」下過一個準確的定義，不過是泛指一切不登大雅之堂的論調或文字而已。莊子外物篇中說：「飾小說以干縣令，其於大道遠矣。」荀子正名篇中也說：「故智者論道而已，小家珍說之所願皆衰矣。」「小家珍說」卽是「小說」，這明指當時一般人對於小說的歧視，其實當時所謂「小說」也不是一個公認可以代表文藝作品的一種的一個名詞。論語子張裏的：「雖小道，必有可觀者焉，」其實也是當時小說的代稱。何晏解釋這話道：「小道爲異端，」鄭康成說是「小道，如今諸子書。」足見這時候凡是和自己學說不同的一概斥之爲「小道」「小說」「小家珍說。」並非替小說之文做了「小說」的一個名詞。這正如中國文體中的「詞」的名稱一樣，「詞」的本義是「言詞」「文詞」而後人將它當作「詩」「曲」「詞」的一種專門名詞了。

班固的漢書藝文志裏，論到了小說一類，這可算是中國最早論及小說的文章了。班固將「小說」列入十家之中，他說：

小說家者流，蓋出於稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也。孔子曰：「雖小道，必有可觀者焉。致遠恐泥，是以君子弗爲也。」然亦弗滅也，閭里小智者之所及，亦使綴而不忘，如或一言可採，此亦芻蕘狂夫之議也。

班固將子夏底話當作孔丘的話了。他雖則將小說列爲一類，但他鄙視小說的態度是很明顯的。所以他下文又說，

諸子十家，其可觀者，九家而已。

所謂「稗官」古代亦無專有此官的設置。「稗官」就是「小官」，這也是班氏輕視小說的一個證據。

此後，桓譚的新論中也有論到小說的地方。他底解釋比班固明白一點，他以爲「小說家合殘叢小語，近取譬喻，以作短書，治身理家，有可觀之辭。」這明明是指那些瑣屑的筆記而言的，同時他也斥它爲小道。宋胡應麟底少室山房筆叢將小說分了一次類：

小說繁夥，派別滋多，綜核大凡，分爲六類：一志怪，搜神述異，宣室酉陽之類是也；二傳奇，飛燕太真，霍王翟玉之類是也；三雜錄，世說語林，瑣言因話之類是也；四叢談，容齋夢溪，東谷道山之類是也；五辯訂，鼠璞鷄肋，資暇辨疑之類是也；六

箴規，家訓，世範，勸善，省心之類是也。

可見宋代對於「小說」的涵義還非常廣大，連顏之推的家訓，這部論理的文章也算作小說了。

到清代紀昀編四庫全書總目提要，他又將小說分成三派，他說：一、敘述異事，如西京雜記，世說新語等書是；一、記錄異聞，如山海經，穆天子傳，搜神記等書是；一、綴輯瑣語，如博物志，述異記，酉陽雜俎等書是。

總看上述各家的分類，他們都是以內容題材來分類的，以技巧形式來研究小說的，却不曾有過。

我們敘述中國的小說應該從那裏開始呢？據漢書藝文志所載的小說類的目錄，有伊尹說，鬻子說，師曠，這三部是後人假造的，同時，也是別史之類。又青史子務成子，宋子，黃帝說，天乙等，照理也應分別列入諸子一類。又有封禪方說，待詔饒心術等，這也是歷史性的記載，和小說相差很遠的。大概班固因為這書中所說的與正史所記載大有出入，所以另立小說一家。這幾部書裏面的神話和瑣屑的記載，也許正是使他認為是小說的地方。此外尚有一部虞初周說九百四十三篇，注云武帝時方士，而張衡西京賦裏也說：

小說九百，本自虞初。

足見虞初周說是當時公認的一部小說，但此書現在已經不傳了，無從知道它說的是什麼？

神話，實在是初民時代小說中很好的題材，所以原始的小說實在是神話故事居多。這正和希臘神話

的變成詩篇的題材一樣，因為初民對於自然的驚奇，沒有法子來解釋這自然的謎，於是便依仗了人們的想像來創造許多美麗迷離的故實；所謂「街談巷語」者，乃是民衆間已非常流行這故事了。列子湯問篇裏有一段記載天和地底來源的：

天地，亦物也；物有不足，故昔者女媧氏練五色石以補其闕，斷鼇之足以立四極。其後共工氏與顓頊爭爲帝，怒而觸不周之山，折天柱，絕地維，故天傾西北，日月星辰就焉；地不滿東南，故百川水源歸焉。

原來中國的地勢，本是西北高而東南低的，這神話的起來，也有它底根據。

中國古代關於神話的記錄，有幾部可以注意的巨作，山海經本來是地理書，它不但寫出各地的奇異的產物，而且并有附圖。——地理沒有地圖，總是不容易說明白的。——史記裏說：「禹本紀山海經所有怪物，余不敢言。」可見這裏面難免有言過其實的情形。陶淵明談山海經詩「汎覽周王傳，流觀山海圖」可見到魏晉時代，地圖還存在着，但是到現在已不能見到了。它寫崑崙山道：

海內崑崙之墟，在西北帝之下都。崑崙之墟，方八百里，高萬仞，上有木禾，長五尋，大五圍，面有九井，以玉爲檻；面有九門，門有開明獸守之。百神之所在，在八隅之岩，赤水之際，非仁羿莫能上岡之岩。

它又描寫西王母：

西海之南，流沙之濱，赤水之後，黑水之前，有大山名崑崙之丘，有神，人面虎身，有文有尾……其下有弱水之淵，以環之，其外有炎火之山，投物輒然。有人戴勝，虎齒，有豹尾，穴處，名曰西王母。此山萬物盡有。

其次便是穆天子傳，今存六卷，記周穆王駕八駿西征，及盛姬反葬的故事。它寫西王母已由野人而進爲仙人了。其中一段說：

吉日甲子，天子賓於西王母，乃執白圭玄璽以見西王母。獻好錦組百純，口組三百純。西王母再拜受之。口乙丑，天子觴西王母於瑤池之上，西王母爲天子謠曰：「白雲在天，山際自出，道里悠遠，山川間之，將子無死，尙能復來。」天子答之曰：「予歸東土，和治諸憂，萬民平均，吾顧見汝，比及三年，將復而野。」天子遂騎升於奔山，乃紀可跡於奔山之石，而樹之槐，眉曰西王母之山。

它底一切描寫已比山海經現實得多，合理得多了，這不能不說是一種進步。後來詩人們將西王母寫成一個白髮慈祥的老婦，或者竟說她是一個漂亮的少女，好在事無對證，儘可以由作者自己想像的。

南方文藝楚辭，是一代傑作。因爲楚民族的信鬼，便應時產生了光怪陸離的作品。其中天問一篇，所包含的神話更多，而九歌裏神話據玄珠的研究，可與希臘北歐的神話作一對照。

希臘神話	Apollo	Atrops	Clotho	Nympho	
北歐神話	Baldur	Vrdur	Shuld		Valkyro

屈原是南方文學的倡導者，他不但有濃厚的想像並且有豐富的感情，他底作品裏雖然有許多非人間的事實，但並不像前面兩部書中一樣地從頭至尾捏造一個故事，無疑這又是一種進步，他能糅合許多神話的材料，來做恂恍迷離的寫述。楚辭是一部文學巨著，它在中國文學史上佔有很重要的地位，在下兩冊裏當有更詳細的敘述的。

漢代的小說由神話而演變成人事的描摹，但其中也糅合了不少神話的成分。張衡以虞初周說為中國小說的開端，足見他承認小說的全盛時代是在漢朝。據魯迅氏所說被稱為漢人的小說大都為偽作如託名劉韻的西京雜記，伶玄的飛燕外傳，無名氏的雜事秘辛，漢武故事等。它們完全是筆記的格式，一條一條的記錄，或者一本書裏所記甚雜，或者單記一人的事，而是瑣屑的記載。中國古代文人，好弄狡獪，託名著書，或者想行其說，或者用以炫惑世人，以漢代渺遠，遂加偽造。但是其中故事，却非常有趣。

西京雜記本分二卷，今本分為六卷，卷末有晉朝葛洪底跋。隋書藝文志不著作者，唐書藝文志題為葛洪所作。葛洪為道家，其中多道家的論調，唐書較為可靠。現錄其神仙怪誕的一則：

廣川王去疾聚無賴發樂書冢，棺柩明器朽爛無餘。有一白狐，見人驚走，左右擊之，不能得，傷其左脚。其夕，王夢一丈大鬚眉盡白，來謂王曰：「何故傷吾左脚？」乃以杖叩王左脚。王覺，脚腫生瘡，至死不瘥。

飛燕外傳凡一卷，記漢成帝與趙飛燕的故事，文筆纖弱，恐非伶元原作。所記事亦多穢淫之處，大約係當時宮闈中傳出來的故事，流傳於民間，後人記而成書的。漢武故事現亦存一卷，記武帝降生一直到葬於茂陵的事，篇末「每見羣臣，自嘆愚惑，天下豈有仙人，盡妖妄耳。節食服藥，差可少病」等話，司馬光據以入通鑑。但武帝是一個非常迷信方士的人，豈肯說這種話？大概後人故意奉揚。故作者是否漢人，尙屬疑問。漢武內傳所記，全是方士之說，此書在宋代尙不註明作者，至明代乃將此兩書託爲班固所作，恐不盡然。漢武故事中有金屋藏嬌的一節：

帝以乙酉年七月七日旦生於猗蘭殿，年四歲，立爲膠東王……膠東王數歲，長公主抱置膝上，問曰：「兒欲得婦否？」長主指左右長御百餘人，皆曰：「不用。」指其女：「阿嬌好否？」笑對曰：「好。若得阿嬌作婦，當作金屋貯之。」長主大悅，遂成婚焉。

漢武故事與漢武內傳裏都寫到漢武帝與西王母會晤的事，內傳更事鋪張，類道家方士之言，文長不具錄。漢武洞冥記，原題爲郭憲所作，憲後漢宋人，有道術，光武卽位，仕至光祿勳。從駕南郊，憲忽而東北，含酒

三潁，詔問其故，對曰：「齊國失火，以此厭之。」後齊果生火災，與郊同日。因此可知憲亦方士之流。洞冥記所記大都是神異的故事，和六朝人的神異錄很相像，所以疑是六朝人假託的。所以叫洞冥記的原因，大概是在洞冥草的故事裏：

漢文二年，帝昇蒼龍閣，思仙術，召諸方士言遠國遐方之士，唯東方朔下席，操筆跪而進。帝曰：「大夫爲朕言乎？」朔曰：「臣遊北極，至種火之山，日月所不照，有青龍銜燭火，以照山之四極，亦有園圃池苑，皆植異木異花，有明莖草，夜如金燈，折枝爲炬，照見鬼物之形。仙人寧封，常服此草於夜暝時，轉見腹光通外，亦名洞冥草。帝命剉此草爲泥，以塗雲明之館，夜坐此館，不加燈燭，亦名照魅草，以藉足履水不沈。」

從古代一直到記述漢代故事的小說爲止，從神話一直進化到人事化的神話，寫作的技巧也逐漸進步了。但是當時却依舊認爲是不登大雅之堂的「小道」。其原因一則因爲儒家的勢力籠罩這時代，摒棄了它，二則方士藉小說來做幌子，被那些大人先生們所不齒。然而自然的進化力是不能因此抑止的，它在時代的波動中，已由萌芽而逐漸進爲獨立的一種東西了。

第六章 魏晉六朝小說

魏晉六朝一承漢代的遺風，神怪小說變本加厲地更盛起來，並且說得頭頭是道，它底理論根據和事實的穿插，也比前期作品更周密而逼真。這一則因為流風未滅，方士的氣焰到魏晉還留存着；二則又以佛教的寢盛，更可以拿因果虛無之說來做小說的題材。一直到現在，在鄉間婦孺的閒談裏，還可以聽到這種故事的遺影。

同時又因為清談派的起來，神怪小說又起了極端的反動，大概所謂清談，以士的階級為最盛，與民間的神怪小說成為當時小說界的兩條主流。清談派以鬼神為荒誕，但亦不加反對，不過他們是幽默式的清談而已。於是當時便有所謂「笑話」的產生；這一方面是由於時代思潮的驅使。但是這轉變，在小說史上很值得注意的，這是一個由記錄的小說，而轉變為描寫的小說的時期，也是由被摒棄的小說而轉變為使人贊揚的小說的關鍵。因為這時期，神怪小說已由臆造而轉趨於現實了，即使這故事是虛構的，也得舉出故事中主人底姓名和地址來，箭垛式也好，真有其事而放大也好。我相信漢代的小說有不少是這時期的代作的，如果嚴格地講，也可以說漢代以前無小說，而到魏晉六朝的時期纔具備了小說的雛形而產生

出唐代傳奇底燦爛奇葩來。

六朝的神怪小說，也是載道之文，並不是爲小說而小說的，仍是用記敘的筆調來寫述一件奇聞異事，但其中有的却加上了許多的描寫。同時，所言的神怪，也是以鬼神居多，這和古代的人獸合形的想像不同，與漢代的寫怪窟天宮又不同了。當時傳神怪的作品，著名的，有列異傳博物志搜神記述異記拾遺記搜神後記異苑幽明記續齊諧記志怪靈鬼志等。

列異傳隋書經籍志題爲魏文帝曹丕所作。稱「以序鬼物奇怪之事。」唐志稱張華所撰。今已亡佚，太平御覽法苑珠林中尙可看到它底一鱗半爪。其中有一段有趣的記鬼的故事。

南陽宗定伯年少時，夜行逢鬼，問曰：「誰？」鬼曰：「卿復誰？」定伯欺之，言「我亦鬼也。」鬼問：「欲至何所？」答曰：「欲至宛市。」鬼言：「步行大亟，可共迭相擔也。」定伯曰：「大善。」鬼便先擔定伯數里，鬼言：「卿太重，將非鬼也？」定伯言：「我新死，故重耳。」定伯復擔鬼，鬼略無量。定伯復言：「我新死，不知鬼悉何所畏忌？」鬼曰：「唯不喜人唾。」……行欲至宛市，定伯便戴鬼至頭上，急持之，鬼大呼聲咋咋索索，不復聽之，徑至宛市中，著地化爲一羊，便賣之，恐其便化，乃唾之，得錢千五百。

他寫神奇的故事，完全以現實人事作背景的。起先的互相問答，便有描寫的意味了。

博物志張華所作，史稱華通圖讖，多覽方技書，能識災祥異物，嘗類記異境奇物及古代瑣聞雜事，著博物志四百卷，進於武帝，帝刪其蕪雜，析爲十卷。但現今所通行的，怕不是他底原本了。

搜神記是一部出名的神怪小說，東晉干寶所作。據說因他父親的婢女死而復生，他底哥哥死過復活，於是他也迷信起來，就做搜神記二十卷。

阮瞻字千里，素執無鬼論，物莫能難，每自謂此理正足以辨幽明。忽有客通名詣瞻，寒溫畢，聊談名理，客甚有才辯，瞻與之言良久，及鬼神之事，反復良苦，客遂屈。乃作色曰：「鬼神古今聖賢所共傳，君何得獨言無？即僕便是鬼！」於是變爲異形，須臾消滅。瞻默然，意色大惡，歲餘而卒。

述異記梁任昉作，拾遺記王嘉作，本名拾遺錄，前面有蕭綺的序，所言與序文不合。胡應麟以爲即是蕭綺所作而託名王嘉的。搜神後記俗傳陶潛所作，魯迅以爲陶潛曠達，未必潛作。所見甚確。同時續記又與干寶搜神記多重出的地方，例如郭璞爲趙固救馬的事，既見於搜神記，又見於續書。大概是僞託者隨便收集，用以託名陶潛的。幽明記爲劉義慶所作，他曾作宣驗記，其中多佛家思想，例如：

車母者，遭宋廬陵王青泥之難，爲虜所得，在賊營中。其母先必奉佛，即燃七燈於佛前，夜精心念「觀世音」，願子得脫。如是經年，其子忽叛還。七日七夜獨行自南走，常值天陰，不知東西，遙見有七段火光，望火光而走，似村欲投，終不可至。如是七夕，不覺到家，見其母猶在佛前伏地，又見七燈。因乃發悟，母子共談，知是佛力。自後懇禱，專行慈悲。

幽明錄裏有楊林的故事，爲唐代枕中記黃粱夢等所本。原書亦已亡佚。劉氏還有世說新語是清談行事的事實錄，下面再來講它。續齊諧記吳均所作，續東陽無疑的齊諧記（現已亡佚）而作，其中有一段鵝籠的故事，事實與佛經上的農志吐女的故事相同，當時佛教的故事已流行於民間，亦未可知：

陽羨許彥於綏安山行，遇一書生，年十七八，臥路側，云脚痛，求寄鵝籠中。彥以爲戲言，書生便入籠，籠亦不更廣，書生亦不更小。宛然與雙鵝並坐，鵝亦不驚。彥籠而去，都不覺重，前行息樹下，書生乃出籠，謂彥曰：「欲爲君薄設。」彥曰：「善。」乃口中吐出一銅匱子，匱子中具諸般饌……酒數行，謂彥曰：「向將一婦人自隨，今欲暫邀之。」彥曰：「善。」又於口中吐一女子，年可十五六，衣服綺麗，容貌殊絕，共坐宴，俄而書生醉臥，此女謂彥曰：「雖與書生結妻，而實懷怨，向亦竊得一男子同行，書生既眠，暫喚之，君幸勿言。」彥曰：「善。」女子於口中吐出一男子，年可二十三四，亦穎悟可愛，乃與彥敘寒溫。書生臥欲覺，女子吐一錦行幃遮書生，書生乃留女子共臥。男子謂彥曰：「此女雖有情，心亦不盡，向復竊得一女人同行，今欲暫見之，願君勿洩。」彥曰：「善。」男子又於口中吐一婦人，年可二十許，共酌戲談甚久，聞書生動聲，男子曰：「二人眠已覺。」因取所吐女人還納口中。須臾，書生處女乃出，謂彥曰：「書生欲起，」乃吞向男子，獨對彥坐。然後書生起，謂彥曰：「暫眠遂久，君獨坐，當悒悒耶？」日又晚，當與君別。」遂吞其女子，諸器皿悉納口中，留大銅盤可二尺廣，與彥別曰：「無以藉君，與君相憶也。」……

志怪，孔約作；與靈鬼志鬼神列傳俱已亡佚，今尙見其片段於太平廣記中。

受佛教影響的小說除幽明記宣驗記之外尚有冥祥記集靈記旌異記冤魂志等書。其中到現在尚存的只有冤魂志一卷，這書一名北齊還冤志，顏之推作，他是一個佛教徒，顏氏家訓中的那一篇歸心篇裏便大說因果報應之理。這書中以古今史實來證明佛教的因果，其弊在於淺薄。顏之推又有集靈記十卷，今已亡佚。

旌異記，侯白所作，現在也已亡佚了。王琰的冥祥記今尚可在法苑珠林和太平廣記中見到一二。例如法苑珠林中所載的：

晉謝敷字愛緒，會稽山陰人也。……少有高操，隱於東山，篤信大法，精勤不倦，手寫楞岩經，當在都白馬寺中，寺爲火災所延，什物餘經，並成煨燼，而此經止燒紙頭界外而已。文字悉存，無所毀失。……

幽默小說之與清談是有很密切的關係的，正因為魏晉間人的不拘小節，於是談吐中便有很多的幽默分子，也很有小品文的風趣。最早的笑話集，要算東漢末的邯鄲淳底笑林，現在在太平廣記中有二十則存在着，猜想起來，大都是當時流行的笑話，他不過輯集一下而已。其實寓言式的故事，春秋戰國在民間已流行，諸子書裏常常可以見到，例如刻舟求劍，守株待兔等等故事，而韓非子內儲說裏的：

衛人有夫婦禱者，而祝之曰：「使我無故得百束布。」其夫曰：「何少也？」對曰：「益是，子將買妾。」

也是笑話的好資料，足見民間這一類笑話的流傳一定很廣而且爲數也很多的。笑林便是最早笑話的總集了。

僮人欲相共弔喪，各不知儀，一人言粗習同伴曰：「汝隨我舉止。」既至喪所，舊習者在，伏席上，餘者一一相髡於背。而爲首者，以足觸冢曰：「癡物！」諸人亦爲儀當爾，各以足相踏曰：「癡物！」最後者近孝子，亦踏孝子而曰：「癡物！」這和現在浙江紹興一帶通行的傻女婿的故事差不多。笑林之後，隋書經籍志中載有楊松玢底解頤二卷，現在已不能見到了。此後，侯白又有啓顏錄二卷，亦可以見其片段於太平廣記中。白爲人通脫，不持威儀，好爲俳諧雜說，據太平廣記：「開皇中，有人姓出名六斤，欲謁素（楊素）齋，名紙至省門，遇白，請爲題其姓，乃書曰『六斤半』。名既入，素召其人問曰：『卿姓六斤半』。答曰：『是出六斤。』」曰：『何爲六斤半？』曰：『一向請侯秀才題之，當是錯矣。』即召白至，謂：『卿何爲錯題人姓名？』對云：『不錯。』素曰：『若不錯，何因姓出名六斤？』請卿題之，乃言六斤半。』對曰：『白在省門，倉卒無處覓秤，既道是出六斤，斟酌只應是六斤半。』素大笑之。」可見他爲人的滑稽了。他底啓顏錄裏有一則說：

山東人娶蒲州女，多患癭，其妻母項癭甚大。成婚數月，婦家疑婿不慧，婦翁置酒盛會親戚，欲以試之。問曰：「某郎在山東讀書，應識道理。」鴻鶴能鳴，何意？曰：「天使其然。」又曰：「松柏冬青，何意？」曰：「天使其然。」又曰：「道邊樹有骨點，何意？」曰：「天使其然。」婦

翁曰：某郎全不識道理，何因浪住山東？因戲之曰：鴻鶴能鳴者頸項長，秋柏冬青者心中強，道邊樹有骨鯁者車撥傷，豈是天使其然？壻曰：請以所見奉酬，不知許否？曰：可言之。壻曰：蝦蟆能鳴，豈是頸項長？竹亦冬青，豈是心中強？夫人項下癭如許大，豈是車撥傷？婦翁羞愧，無以對之。

這完全是民間的故事了。一直到現在一切笑話，都以徐文長作箭垛，其中也有和啓顏錄所載很相像的事。

除了記錄笑話的幽默故事集以外當時最佔有勢力的是記述當時清談家底言行的書了。其實這裏面大半是實錄，和神怪小說的完全出於臆造者不同。這時期中有裴啓的語林，郭澄之的郭子，劉義慶的世說新語，三書中以世說爲最出名。語林和郭子均已亡佚，太平御覽中所錄有許多和世說是相同的，例如御覽載語林中的一則。

王武子葬夕，孫子荆哭之甚悲，賓客莫不爲垂淚。哭畢，向靈座曰：「卿常好驢鳴，今爲君作驢鳴。」既作，聲似真，賓客皆笑。孫曰：「諸君不死而令武子死乎？」賓客皆怒。須臾之間，或悲或哭。

世說新語中也有同樣的記載。

世說新語本名世說，宋晏殊刪併之，今本凡三十八篇，所記軼事自東漢一直到東晉。梁劉孝標註得很

詳細，於此可以見到魏晉間人底風度。

阮仲容步兵居道南，諸阮居道北。北阮皆富，南阮貧。七月七日，北阮盛曬衣，皆紗縠錦綺。仲容以竿挂大布犢鼻褌於中庭。人或怪之。答曰：「未能免俗，聊復爾耳。」

裏面所記載的，如果能於暇時仔細披閱一過，確是很有趣味的。此後沈約有俗說三卷，殷芸有小說三十卷，今均已不能見。觀其遺文，與世說同出一流。現在引俗說一段作例：

荀介子爲荊州刺史，荀婦大妬，恆在介子齋中，客來便閉屏風。有桓客者時在中兵參軍，來詣荀諮事，論事已訖，爲復作餘語。桓時年少，殊有姿容，荀婦在屏風裏便語桓云：「桓參軍，君知作人否？論事已訖，何以不去？」桓狼狽便走。

第七章 隋唐之際的傳奇

隋唐之際可以稱它爲小說的發揚時期，隋朝國祚很短促，所以小說的發達不及唐代。唐代小說有一個專稱，叫做「傳奇」，所謂傳奇者無非是將劍俠戀愛神怪等可以稱奇之事，當作小說的題材而已。但是「傳奇」又是明朝戲曲的總稱，王國維宋元戲曲考裏說：

傳奇之名，實始於唐，唐裴鉞作傳奇六卷，本小說家言，至宋則以諸宮調爲奇傳；元人則以元雜劇爲傳奇；至明則以戲曲之長者爲傳奇，以與北劇相別。乾隆間黃文暘編曲海總目，遂分雜劇與傳奇二種，蓋傳奇之名，至明凡四變矣。

但是傳奇應該是唐人小說的名稱，不過這名稱也是當時對小說歧視的表現。曲苑叢談裏說：

陶宗儀輟耕錄曰：「唐曰傳奇，宋曰戲傳，元曰雜劇院本，今名曲曰傳奇。」蓋元末已有此言。然傳奇故非戲曲，唐書藝文志有裴鉞傳奇一卷，在小說家，其書不傳，太平廣記法苑珠林諸書頗引其佚文，特齊諧志怪之流。裴晚唐人，爲高駢客，以駢好神仙，故譏此書以惑之。文體雖近俳，非樂府歌曲也。范文正爲岳陽樓記，宋人譏爲傳奇體，則傳奇又文體卑靡之稱。或後有取裴鉞記中事跡爲戲劇張本者，因有是名耳。

其實所謂「傳奇」正當於英文小說中的一種「Romance」，是指故事的內容而言的，並不泥定該是屬

於那一種形式後來元明戲曲的本事大都取材於此。所以名稱也借用了。唐代的傳奇小說，在取材上實有驚人的發展，前期專事記錄式的小說，不能望其項背。洪邁在容齋隨筆裏說：

唐人小說不可不熟，小小事情，悽惋欲絕，洵有神遇，而不自知。與律詩可稱一代之奇。

這批評是不錯的，唐代小說以一事自成起訖，長至數萬字，它底內容不外乎戀愛劍俠與神話三種。這因為當時時代背景是佛教的盛行，藩鎮的強大，女權的發達，同時，又因為儒家排斥異端的力量也比從前削弱了。因此，文人學士，可以任意大談風月，侈言劍俠與神怪了。

還有，唐人小說比以前的作品更進步了，以前的小說，是為記事而作小說的，文章的表面，很少去講究，故事也很少有鋪張的，而唐人作品中却有更逼真的想像，更精密的詞藻。所以胡應麟在筆談裏說：

變異之談，盛於六朝，然多是傳錄舛訛，未必盡幻設語，至唐人乃作意好奇，假小說以寄筆端。

「假小說以寄筆端」和為記事而作小說，便是以前的小說和唐人小說不同之點。幻設為文，晉代阮籍的大人先生傳，陶潛的桃花源記都是，但只是以寓言為本，故事沒有曲折的結構，人物上也沒有細膩的描寫。

唐人小說中關於志怪的一種產生得最早，無疑這是受了古代神怪小說的影響。古鏡記是王度的作品，補江總白猿傳已佚作者的姓名，僅知它是初唐時期的作品。內容是說梁將歐陽紇的妻子很美，被白猿

搶去，生一子，面貌和猿猴一樣。紇後爲陳武帝所殺，其子歐陽詢由江總收養成人。這大概是歐陽詢的仇家誣造的。柳毅傳，李朝威作，寫柳毅下第，過江濱，有婦人牧羊於道，甚美，自言洞庭龍君少女得罪夫君，乞爲傳書洞庭，毅遂入龍宮，女乃得復聚，後生娶金陵盧氏，殊類龍女。生竟仙去。元人尚仲賢以之作柳毅傳書雜劇，清李漁又作蜃中樓。枕中記沈既濟作，或稱李泌作，非是。寫盧生遇呂翁，得一枕，夢中遍歷顯達，死後而醒，黃粱猶未熟也。太平御覽巫部引幽明錄：

宋世焦湖廟，有一柏枕，或云玉枕，枕有小坑，時單父縣人楊林爲賈客，至廟祈求，廟巫謂曰：君欲好昏否？林曰：幸甚。巫卽遣林近枕旁，因入坑中，遂見朱樓瓊室，有趙太尉在其中，卽嫁女與林，生六子，皆爲祕書郎，歷數十年，忽如夢覺，猶在枕旁，林愴然久之。

沈氏所作，恐卽本此。其後元人馬致遠有黃粱夢明湯顯祖有邯鄲記，清宋琬爲邯鄲記題滿江紅道：

古陌邯鄲輪蹄路，紅塵飛漲恰半晌。盧生醒矣，龜茲無恙，三島神仙游戲外，百年卿相還廬上。嘆人間難熟是黃粱，誰能餉。滄海曲，桃花漾，蒹葭內，黃鸝唱。閱今來古往，一盃新釀，蒲類海邊征伐碣，雲陽市上修羅杖。笑吾儕，半本未收場，如斯狀。

足見這故事的感人是很有深的。李章武傳，李景亮作。寫章武旅中與主人媳通，武歸長安，八年後復往，主人媳

爲鬼復與往來，贈以簪，非人間物也。人鬼婚姻之傳說，六朝已有，李氏此文，當有所本。三夢記與李娃傳皆白行簡所作，白是白居易的弟弟，文名甚盛。三夢記記述三種奇異的夢境。「彼有所往而此遇之者，或此有所爲而彼夢之者，或兩相通夢者。」李娃傳寫巨族子溺於長安倡女李娃，以致流而爲丐，終爲娃所拯，官參軍。南柯太守傳，李公佐作，述淳于棼居廣陵，有大槐一株，他夢入大槐之國，爲蟻國之婿，治南柯郡。湯顯祖本之作南柯夢。異夢錄，沈亞之作，敘邢鳳夢見美女之事；秦夢記自述爲弄玉之婿。這類小說，皆在結構上竭盡想像之能事。篇幅都很長，茲舉三夢記的第一夢作例：

天后時，劉幽求爲朝邑丞，嘗奉使夜歸，未及家十里，適有佛堂寺，路出其側，聞寺中歌笑歡洽，寺垣短缺，盡得覩其中。劉俯身窺之，見十數人兒女雜坐，羅列盤饌，環繞之而共食。見其妻在坐中語笑。劉初愕然，不測其故。久思之，且思其不當至此，復不能捨之；又熟視其容止言笑無異。將就察之，寺門閉不入。劉擲瓦擊之，中其疊洗，破迸走散，因忽不見。劉踰垣直入，與從者同視殿廡皆無人。寺局如故。劉訝益甚，遂馳歸，比至其家，妻方寢。聞劉至，乃敍寒暄訖，妻笑曰：「向夢與數十人同遊一寺，皆不相識，會食於殿庭。有人自外以瓦礫投之，杯盤狼藉，因而遂覺。」劉亦具陳其見。蓋所謂彼夢有所往而此遇之也。

唐代以前，中國很少有寫述戀愛的小說，卽有之，也不過寫故事中的一個小小節目而已。到了唐代男女之愛，有了曲折細膩的描寫，這不能不說是小說技巧上的進步。同時，戀愛故事裏也有不少悲劇在，大

約悲劇容易賺人眼淚的緣故吧！

戀愛小說最早的，要算近代從日本傳來的張鷟底遊仙窟了。這裏面自敘奉使河源道中夜入一大宅，遇着二女曰十娘五娘招待甚周，止宿而去。離魂記陳玄祐作，述張鑑幼女倩娘甚端麗，與其甥王宙相愛，後鑑將女別字，倩娘之魂乃遂王宙去，後得團聚。章台柳又名柳氏傳，敘韓翃戀人柳氏爲沙吒利所掠，俠士許俊爲劫回。大概是當時實事。當時韓念柳氏有詩：

章台柳，章台柳，昔昔青青今在否？縱使長條皆依舊，也應攀折他人手！

柳氏答道：

楊柳枝，芳菲節，苦恨年年泣離別。一葉隨風忽報秋，縱使君來豈堪折？

按唐代有兩個韓翃，一個是以作那一首「春城無處不飛花，寒食東風御柳斜，日暮漢宮傳蠟燭，輕烟散入五侯家。」出名的。另一個便是詠那章台柳的韓翃了。霍小玉傳，將防作，言霍小玉爲霍王寵婢所生，易姓鄭，與進士李益相愛。但益已訂婚盧氏，不敢拒，遂與小玉斷絕往來。小玉病而賈紫玉釵，一夕，遇李益，小玉數其薄倖而絕。其後李家果破散。湯顯祖爲作紫釵記。按李益唐代詩人，事迹與此不同，大概也是附會其名的。東城老父傳長恨歌傳，皆陳鴻所作。東城老父傳記玄宗時鬥雞的情形，賈昌，善解鳥語，以鬥雞受寵於玄宗，稱

爲「雞神童」。長恨歌傳是爲白居易長恨歌而作，記明皇和楊貴妃戀愛的故事。元人白樸爲作梧桐雨，清洪昇本此作長生殿。非煙傳皇甫枚作，述武公業妾步非煙與趙子象戀愛，事洩象遁而非煙竟被鞭死。揚州夢于鄴作，述杜牧治遊揚州及在湖州戀一幼妓，十年再往，女已嫁人生三子矣。故杜詩中有「綠葉成陰葉滿枝」的話。這也許是實事。

此外唐人傳奇中最負盛名的作品，是元稹的鶯鶯傳了。鶯鶯傳又名會真記。敘述張生年二十三遊於蒲之普救寺，遇崔氏孀婦之女鶯鶯。適軍人渾瑊死，六軍騷擾，民皆不安，張生設法護崔氏，得無恙。張乃因女婢紅娘之介而與鶯鶯相熱戀，張生赴京就試，至長安落第，遂絕鶯鶯。鶯鶯亦已適人，以詩謝絕之。據元稹長慶集有會真詩三十韻，宋王銍則謂稹所作姨母鄭氏墓誌銘中也說「喪夫遭軍亂，稹爲保護其家備至。」大概是他底自寫了。宋朝趙德麟取其本事作商蝶戀蝶花十闋，董解元本而作西廂記，此後續書很多很多。

節錄原文一段：

……俄而紅娘捧崔氏而至。至則嬌羞融洽，力不能運支體，囊時端莊，不復同矣。是夕，旬有八日也。斜月晶瑩，幽輝半床，張生飄飄然，且疑神仙之徒，不謂從人間至矣。有頃，寺鐘鳴，天將曉，紅娘促去，崔氏嬌啼宛轉，紅娘又捧之而去，終夕無一言。張生辨色而興曰：「豈其夢耶？」及明，靚粧在臂，香在衣，淚光熒熒然，猶瑩於席而已。是後十餘日，杳不復知。張生賦

會真詩三十韻，未畢，而紅娘適至，因授之以貽崔氏。自是復容之，朝隱而出，暮隱而入，同安於曩所謂西廂者，幾一月矣。張生常詰鄭氏之情，則曰：「知不可奈何矣。」因欲就成之，亡何，張生將至長安，先以情諭之，崔氏宛無難詞。然而怨之容動人矣。將行行之夕，再不復可見，而張生遂西下……

豪俠的小說，往往和戀愛小說混合起來，例如章台柳便兼寫愛情與武俠的。唐代傳奇中的豪俠故事名作，如上清傳，柳珵作，寫相國寶公青衣上青爲主公雪冤的故事。謝小娥傳，李公佐作，寫謝小娥之父及夫爲海盜所殺，小娥喬裝男子，爲人傭保，終殺仇人與潯陽。此事亦見於唐書列女傳，續玄怪錄與地紀勝亦載此事。明人拍案驚奇中之一篇亦本於此。紅線傳或稱袁郊作，亦稱楊巨源作。寫潞州節度使薛嵩的青衣紅線善彈阮咸。田承嗣欲併吞潞州，紅線乃飛行至田宅，盜其床頭的金匣。田懼而修好。後數年，紅線入山去，嵩請名士冷朝陽作詩送之曰：

採菱歌怨木蘭舟，送客魂消百尺樓；還似洛妃乘霧去，碧天無際水空流。

崑崙奴，聶隱娘均是裴鏘的作品，均歸入於他底傳奇中。述崔生奉父病往視「一品」病。一品命紅綃妓以甘酪緋桃進。生羞不能食。生去，妓送之，出三指，反掌三度，又指胸前一鏡爲記。生思妓而又不解其意。家有崑崙奴名磨勒知之，乃負生飛入一品家，與妓相見。後一品知之，捕其人，磨勒乃飛去。明馮伯然有紅綃雜劇梅

禹金亦有崑崙奴。聶隱娘寫聶鋒女隱娘十歲隨尼人山，嫁給磨鏡少年的故事。清尤侗有黑白衛傳奇。無雙傳薛調作，寫劉無雙許配於王仙客，後失散，無雙入宮，俠士古押衙爲之送藥至無雙，詐死，又購得其屍，令復活，古乃自殺以示滅口。明陸采有明珠記。又有虬髯客傳，杜光庭作，或題爲張悅所作。述李清謁楊素，素妓亡奔之。又途中遇虬髯客，妓知之其爲奇人，認爲兄妹。虬髯客後至扶餘國，爲扶餘王。據云李世民亦虬髯，杜詩有一虬髯似太宗，或卽指世民，而作者故弄狡獪。節錄無雙傳一節：

……半歲無消息，一日，扣門，乃古生送書云：「茅山使者回，且來此。」後累日，忽傳說曰：「有高品過，處置園陵宮人。」仙甚異之。令塞鴻探所殺者，乃無雙也。仙客號哭，乃嘆曰：「本望古生，今死矣，爲之奈何？」流涕歎歎，不能自己。是夕更深，聞叩門甚急，及開門，乃古生也。領一壘子，入謂仙客曰：「此無雙也，今死矣，心頭微暖，後日當活。微灌湯藥，切須靜密。」言訖，仙客抱入閣子中，獨守之，至明，遍體有暖氣。見仙客，哭一聲遂絕。治療至夜方愈……

當然純粹寫述武俠故事，難免流於粗俗，所以不能不用戀愛故事來經緯它。因此，可以知道唐代的小說實在已將及成熟時期了。但是這時候的傳奇是貴族的而非大衆化的。它底題材對於後世的創作影響尤大。

唐人傳奇，實正和唐代的詩一樣，是一代文學的特色，它繼承了六朝的志怪小說而來，到此時便蔚然

大觀。宋代雖有傳奇，却不如唐代的藻繪了。胡應麟筆叢說：

小說，唐人以前，紀述多虛，而藻繪可觀，宋人以後，論次多實，而彩豔殊乏。

又說：

宋人所記乃多有近實者，而文彩無足觀，本朝新餘等話，本出名流，以皆幻設，而益以俚俗，又在數種下。這幾段話，可以見到胡氏的唐人小說之推源，與他對於唐人傳奇的估價了。

但是唐代所以盛作傳奇，却有一個背景的，原來當時的士大夫，用傳奇小說的體裁當作練習文章的東西。宋趙彥衛的雲麓漫稿上說：

唐世舉人，先籍當世顯人以姓名達諸主司，然後投獻所業，踰數日又投，謂之溫卷。如幽怪錄傳奇等皆是。蓋此等文備衆體，可見史才詩筆議論。

因此唐代一般人並未曾將小說當作「大道」；一方面，原是爲個人仕進的工具，一方面也如詩一樣，可以給當時文人們所傳誦而博得文名的。例如裴鏘的傳奇，也是用作投身的工具的。少寶山房筆叢中說：

裴晚唐人，高駢幕客，以駢好神仙，故撰此以惑之。

寫傳奇的動機爲了升官發財，這是很可鄙棄的，但是以文論文，它却比六朝小說已進了一步，這不能不說

是中國小說史上的一頁光榮史。

此後，傳奇小說的體製一直到清代仍是繼續着，宋人也有傳奇，明代文人更對於這種傳奇小說加以搜集和研究，如陶宗儀底說郛，陸楫底古今說海和清代的虞初新志等等。創作如諧鐸，遜窟，闢言，昔柳，撫談等等，其中的聊齋志異是最有名的一部佳作。

第八章 語體章回小說的發軔時代——宋元

陶宗儀底輟耕錄上說：「宋代有戲曲唱，諢詞說。」所謂「諢詞說」者，是以俗語所寫成的通俗小說。可見唐代士大夫階級的傳奇，到宋代已流爲民間的故事了。郎瑛七修類稿裏說：

小說起於宋仁宗，蓋時太平盛久，國家閑暇，日欲進一奇怪之事以娛之，故小說得勝迴頭之後，卽云：「話說趙宋某年。」

諢詞說不但脚本可以給人閱讀，而同時，也有現在「說書」的用處。王國維宋元戲曲史云：

宋之小說，不以著述爲事，而以講演爲事。灌園耐得翁都城記勝，謂說話有四種：一小說，一說經，一說參請，一說史書。夢梁錄所紀同。武林舊事所載諸色伎藝人中，有書會，有演史，有說經，諢經，有小說。而都城記勝夢梁錄均謂小說人能以一朝一代故事，頃刻提破，則演史與小說，自爲一類。此三書所紀，皆南渡以後之事，而其源則發於宋初。高承事物紀原：「仁宗時市人能談三國事者，或採其說，加緣飾，作影人。」東坡志林：「王彭嘗云：塗巷中小兒薄劣，爲其家所厭苦，輒與錢令聚坐，聽說古話，至說三國事云云。」東京夢華錄所載京瓦伎藝，有霍四究說三分，尹常賣五史。至南渡以後，有敷衍復華篇，及中興名將傳者，見於夢梁錄，此皆演史之類也。其無關史事者，則謂之小說。夢梁錄云：「小說一名銀字兒，如烟粉，靈怪，傳奇，公案，朴刀，桿棒，發發踪參等事。」一則其體例，亦當與演史大略相同。今日所傳之五代平話，實演史之遺，宣和

遺事殆小說之遺也。此種說話，以敘事爲主，與滑稽劇之但託故事者迥異。

宋代譚詞說有宣和遺事至今尙存，專述徽欽二帝的，談到秦檜的和議，他非常傷心。序文裏說：「中原之境土未復，君父之大仇未報，國家之大恥不能雪；此忠臣義士之所以扼腕，恨不食賊臣之肉而寢其皮也歟。」其中宋江等三十六人的幾節，爲後來水滸傳所本。

宋代的話本，可以分作兩大類：一類是「講史」，完全是說史的；一類是「平話」，是和史沒有關係的故事之講述。前者著名的除了宣和遺事之外，尙有武王伐紂七國春秋後集，秦併六國平話，前漢書續集，三國志平話，梁公九諫，五代史平話等；後者有京本通俗小說，明清平山堂所刻話本與馮夢然編的古今小說，警世通言，醒世恆言及大唐三藏取經詩話等。

京本通俗小說現在僅存碾玉觀音，菩薩蠻，西山一窟鬼，志誠張主管，拗相公，錯斬崔寧，馮玉梅團圓，金瓶梅，王荒淫等。每篇開端總說許多空話，然後再入正文。古今小說僅日本有藏本，不易見到。但知張古老，種瓜娶艾女，簡帖僧巧騙皇甫妻，新橋市韓五賣春情，開雲庵阮三償冤債，史弘肇龍虎君臣會，楊謙之客舫遇俠僧，陳從善梅嶺失渾家，楊思溫燕山逢故人，沈小官一鳥害七命，宋四公大鬧禁魂張，任孝子烈性爲神，汪信之一死救全家等均是宋人的作品。警世通言，醒世恆言是現代流傳的今古奇觀的藍本，當中故事，也

大半爲宋人原作。大唐三藏取經記是宋人長篇的話本，凡三卷，分爲十七章，章回小說以此書爲最早，每章末了以詩作結，所以稱它作詩話。寫猴行者助玄奘取經的故事，但路中經歷與現今的西遊記不同，大概現今的西遊記，取材於此。它第二章是：

師行前邁，忽見一處，有牌額云：「沉香國。」只見沉香樹木列占萬里，大小數圍，老株高侵雲漢。想吾唐土，必無此林。乃留詩曰：「國號沉香不養人，高低聳翠列千尋。前行又到波羅國，專往西天取佛經。」

講史書，雖然以歷史來做背景，但也常常糅合許多神話和傳說。梁公九諫記、唐武則天廢太子爲廬陵王、狄仁傑諫他九次的事、武王伐紂書是後來封神榜的藍本；七國春秋後集、秦併六國平話和前漢書續集也是依正史而演繹其故事的，三國志平話是後來三國演義的變體。五代史平話中梁史平話始於開天關地，其中頗多因果報應之說。文字都用文言，不過沒有唐人傳奇那末深奧，開端結尾又往往是詩句，這大概是演述時使聽者動聽的原故吧！

平話講史，是宋代小說的主流，但是它承唐代之後，傳奇的風氣，還不曾完全絕跡，所以宋代的傳奇仍舊還有，不過沒有唐代那麼盛行吧了。宋代傳奇的名作，有樂史的太真外傳和綠珠傳。綠珠是石崇的名妓，樂史此文兼敘他人之事，傳後又多議論。趙飛燕外傳、秦醇所作、青瑣高議收他底傳奇四篇。飛燕外傳即四

篇中之一。敘飛燕入宮至自縊，又化爲大黿。其他三篇，一爲驪山記，一爲溫泉記，一爲譚意歌傳，文殊粗劣，不及唐人遠甚。大業拾遺記，亦名隋遺錄，題顏師古作，未必是。開河記，敘述煬帝開河之事。山海記上卷說煬帝宮中花木；下卷說煬帝後苑鳥獸。今本題韓偓撰，亦係僞托。又有迷樓記，亦記煬帝事。梅妃傳今題唐曹鄴作，或疑爲葉夢得手筆。述唐明皇愛妃江采蘋事，李師師傳一卷，不詳作者，末述師師爲金人所擄，吞簪而死。其事與宣和遺事所載不同。

宋代佛道兩教的勢力，依然很盛，因此，像六朝志怪的小說，爲數亦不少。魯迅評爲「其文平實簡率，既失六朝志怪之古質，復無唐人傳奇之纏綿，當宋之初，志怪又欲以可信見長，而此道於是不復振也。」稽神錄六卷，徐鉉作；江淮異人錄祕閣閒談說文五義均吳淑作。其最著名的是洪邁的夷堅志。郭象的睽車志。此外尚有陳彭年之志異，無名氏之窮神記，說異，說鬼等等。錄稽神錄一則：

廣陵有王姥，病數日，忽謂其長子曰：「我死，必生西溪，浩氏爲牛，子當贖之，而我腹下有「王」字是也。頃之遂卒。其西溪者，海陵之西地名也；其民浩氏，生牛，腹有白毛成「王」字。其子尋而得之，以束帛贖之以歸。

宋代因皇帝的愛好小說而產生了一部偉大的巨著——太平廣記，計五百卷。監修人爲李昉，同修者十二人，他們將漢代一直到宋初的各體小說都搜集起來，扎錄成書。原書有許多已亡佚了，我們全靠這書

來看到已亡佚的書的一部份，這不能不說是它底成績。

宋代小說，已由貴族文藝而走上了通俗大衆化的文藝之路，已由傳奇漸漸蛻變而爲口頭文藝了。這是一個奇蹟，這一半是小說演變自然的途徑，同時也因爲這時戲劇發達的原故；平話講史，實在是戲劇小說漸漸合成一條路的表現，也是使文藝大衆化的方法。

元代是雜劇的時代，但是諢詞說的暗流却在澎湃着，這時候有兩部以語體文寫作的章回小說出現，這便是水滸傳與三國志演義了。這種變化，並不是突如其來，它們底文字語體化，受了宋人話本的影響。如京本通俗小說便是以語體寫的。它們底題材，也接受了宣和遺事三國志平話而加以放大。它們底體製也是由宋人長篇話本而來的。所以元代實在是章回小說的發軔時代，雖然當時盛行的是雜劇。

三國志演義的作者，據郎瑛的七修類稿說：「三國宋江兩書，乃杭人羅本貫中所編云云。」他當時除了上述一書之外，尚有隋唐志傳殘唐五代史演義三遂平妖傳等書。關於演述三國故事，唐宋時已有這種風氣了。李商隱驕兒詩有「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」的話。東坡志林裏也說：

王彭嘗云：塗巷中小兒薄劣，其家所厭苦，輒與錢，令聚坐聽說古話。至說三國事，聞劉玄德敗，頻蹙眉，有出涕者；聞曹操敗，即喜唱快。

宋代「說話」中，以「說三分」作獨立一科，可見這時候，三國的故事已通行。當然這些故事是從陳壽的三國志和裴松之的註裏演繹出來的。所以雜劇中也有很多的三國時代的故事。如王暉的臥龍岡，朱凱的黃鶴樓，王實甫的陸績懷橘，曹子建的七步成章，關漢卿的管寧割席，單刀會，高文秀的周瑜謁魯肅，鄭德輝的王粲登樓，三戰呂布，王仲文的諸葛祭風，五丈原，于伯淵的斬呂布，石君寶的哭周瑜，趙文寶的燒樊城，靡竺的收費，無名氏的連環計，博望燒屯，隔江門，智等等。但事實未必全如正史，所以陸游有一身後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎的話了。歸田錄中說：

關西故事，載關公本不姓關，少時力最猛，不可檢束，父母怒而閉之，後園空室。一夕，啓窗越出，聞牆東有女子啼哭甚悲，有老人相向而哭，怪而排牆詢之，老者訴云：我女已受聘，而本縣舅爺聞女有色，欲娶爲妾，我訴之伊，反受叱罵，以此相泣。公聞大怒，仗劍徑往縣署殺尹並其舅而逃。至渾關，聞關門圖形捕之甚亟，伏於水旁，掬水洗面，自照其形，顏色變蒼赤，不復認識，挺身至關，關主詰問，隨口指關爲姓，後不復易。

足見當時民間的傳說是很多的。自羅氏三國演義之後，明末有李卓吾評本，今不可見。清朝初年有毛宗崗大加刪改，這便成現今通行的三國演義了。這完全是民俗文藝，但是它底短處也正是粗俗。

可是同時題名爲羅貫中作的忠義水滸全書，文筆却比三國志演義高明得多了。關於水滸傳的作者

有四種說法：

1. 胡應麟 莊獄委談以爲是元人施耐庵所作。
2. 郎瑛 七修類稿 王圻 續文獻通考以爲是羅貫中所作。
3. 李卓吾 水滸傳題爲施耐庵集撰羅貫中纂修。
4. 金聖嘆以爲施耐庵只做到七十回，羅貫中續成之。

但從這兩書的風格看來，可以決定不是出於一個人的手筆的。水滸傳裏面寫出當時官吏土豪的作惡，又寫出那一批和社會反抗的民衆。此書不同的版本很多，有百回本，從開始一直到征遼征方臘爲止。百十回本、百十五回本、百二十四回本，百二十四回本皆增加了征田虎征王慶的故事。現今通行的本子，是金聖嘆批的七十回本。卷首有「楔子」，止於盧俊義的驚夢。金氏所取之本，大概是百二十回本。百二十回本，又稱作新鐫李氏藏本忠義水滸全書有楊定見的序。他與舊本征四寇或百十五回本大不相同。例如改王慶八十萬禁軍教頭爲副排軍，將秦王改成楚王。其中都比舊本來得緊湊而精緻，有人疑人刪改者便是楊定見自己。但是仔細看來，七十回以後，仍沒有比以前更有趣，更生動，所以金聖嘆的刪改是不無理由的，讀者看到盧俊義驚夢爲止，覺得繞繚而富有餘味。可見水滸在當時不但是民間文藝，同時也爲一般士大夫們所

欣賞的。

後來的水滸傳雖是宣和遺事的放大，而其中人物的姓名也往往與本來不同。七修類稿中又說：

史稱宋江三十六人橫行齊魏，官軍莫抗。而侯蒙舉對方臘周公謹密載其名贊於癸辛雜志，羅貫中衍爲小說，有「替天行道」之言。今揚子濟寧之地，皆爲立廟。據是逆料當日非禮之禮，非義之義，江必有之，自亦異於它賊也。但貫中欲成其書，以三十六人爲天罡，添地煞七十二人之名，又易尺八腿爲赤髮鬼，一直撞爲雙鎗將，以致淫詞詭行，飾詐眩巧，聳動人之耳目，是雖足以溺人，而傳久失其實也多矣。今特書其當時之名三十六於左：

宋江	晁蓋	吳用	盧俊義	關勝	史進	柴進	阮小二	阮小七
劉唐	張青	燕青	孫立	張順	張橫	呼延綽	李俊	花榮
秦明	李逵	雷橫	戴宗	索超	楊志	楊雄	董平	解珍
解寶	朱仝	穆橫	石秀	徐寧	李英	花和尚	武松	

第九章 明清小說的趨向

明清是章回小說發達的時代，但是宋代「話本」在明朝依舊很通行，清代又有志怪小說及傳奇的復活。雖然清代末季新文藝運動的潮流已掩沒了一切，但這兩代的小說在中國小說史上依舊佔着非常重要的位置。

明代話本中講史的巨著有五代殘唐隋唐兩志傳說唐全傳封神演義等。五代殘唐是殘唐五代史演傳的簡稱。共六十則有人疑它是元人所作，爲元人雜劇所本，但是沒有確實的證據，也許他本於雜劇也才可知開端寫黃巢起兵，前五卷寫到梁，第六卷一卷中，便匆匆地將唐晉漢周一齊寫完，鄭振鐸認爲此書作者是想學三國演義而未能者，這觀察很有理由，可見這決非元人的手筆了。隋唐兩朝志傳一百二十回，稱正德時林瀚重編，孫楷第以爲是改編嘉靖時熊大本的唐代志傳通俗演義而成的，以前本有託名施耐庵或羅貫中作的隋唐志傳，但今已亡佚，這書是否是兩朝志傳的前身，不得而知。兩朝志傳所述自太宗得國以至於僖宗。後來清代褚人穫合兩朝志傳與隋煬艷史及隋史遺文而成爲隋唐演義。說唐全傳亦托名羅貫中所編，今本分爲兩部，前半曰說唐全傳述隋文帝以及唐代統一；後半曰說唐後傳又分爲羅通掃北及

征東全傳二部，封神演義一百回，題許仲琳作，蓋據武王伐紂而加以演繹的。此外，又有盤古至唐虞傳，有夏誌傳，有商誌傳，大隋志傳，皆作鍾惺編；開闢衍繹通俗志傳，題周游編；列國志傳，題余邵魚作；全漢志傳，唐書志通俗演義，宋傳，宋傳續集，大宋中興通俗演義，皆熊大本作。西漢通俗演義，題甄偉作；東漢十二帝通俗演義，題謝詔編……足見當時將歷史編爲小說，是非常盛行的事。

除講史以外，明人尙有神魔小說西洋記，三遂平妖傳，西遊記等著作，及穢褻小說金瓶梅，而明末的才子佳人小說也非常盛行。三遂平妖傳即現在通行平妖傳的前身。三遂平妖傳題羅貫中編，不知是否。寫宋代王則娶胡浩的女兒永兒，永兒曾得仙狐的妖法，能以紙人爲兵，於是王則便同彈子和尙張鸞作亂。文彥博討之，彈子和尙又化身爲諸葛遂智以攻則，又馬遂降文以擊則，李遂掘地入城以擒則，故名「三遂平妖」。今本平妖傳，爲馮夢龍所補，開始有民間燈花婆婆的故事。

西遊記一直到現在還流行着，在民間佔有極大的勢力。今本題吳承恩作。承恩字汝忠，山陽人。別號射陽山人。焦循劇說引阮葵生茶餘客話：「舊志稱吳射陽……著雜記幾種名震一時。今不知『雜記』爲何書。惟淮賢文月載先生撰西遊通俗演義，是書明季大行，里巷細人皆樂道之。」但是吳承恩他是有藍本的，這便是西遊記傳後的元初道士邱處機底百回本西遊記了。魯迅又以爲楊致和編的新刻唐三藏西遊全傳

爲吳氏書的祖本。此書收於永樂大典中。但是古來對於玄奘的取經故事，民間早已流行，同時正史也有記載。唐人獨異志裏有這樣的故事：

沙門玄奘，唐武德時往西域取經，行至罽賓國，道險虎豹，不可過。奘不知爲計，乃鎖門而坐。至夕開門，見一異僧，頭面瘡痍，身體膿血，牀上獨坐，莫知來由。奘乃禮拜，勤求僧口授多心經一卷，令奘誦之，遂得山川平易，道路開闢，虎豹藏形，魔鬼潛跡。至佛國取經六百餘部而歸。

按舊唐書記載，玄奘取經的事是真的，它說：

僧玄奘，陳氏，洛州偃師人。大業末出家。博涉經論，嘗謂翻譯者多有訛謬，故就西域廣求異本以參驗之。貞觀初，隨商人往遊西域。玄奘既辨博出羣，所在必爲講釋論難，蕃人遠近咸服之。在西域十七年，經百餘國，悉解其國之語，仍采其山川謠俗，土地所有，撰西域記十二卷。貞觀十九年，歸至京師，太宗見之，與之談論大悅。於是詔將梵文六百五十七部於宏福寺翻譯。

吳承恩氏作西遊記的用意，可以在陳元之的序文裏瞧到：

其序以爲孫，孫也，以爲心之神。馬，馬也，以爲意之馳。八戒其所以戒八也；以爲其肝氣之木，沙，流沙，以爲腎氣之水。三藏，藏神，藏聲，藏氣之三藏，以爲郭郭之主；魔，魔，以爲口耳鼻舌身意恐怖顛倒幻想之障。故魔以心生，亦以心攝。是故攝心以攝魔；攝魔以還理；還理以歸之太初。卽心無可攝，此其以爲道之成耳。

除西遊記以外明代的神魔小說尚有四遊記。四遊記包含上洞八仙傳（八仙出處東遊記傳）吳元泰著；述八仙得道之由，及呂洞賓助遼蕭后與宋楊家將作戰事。南遊記（五顯靈光大帝華光天王傳）余象斗編，述華光出世，地獄尋母而皈佛道之事。北遊記（北方真武玄天上帝出身志傳）亦余象斗編，述玉帝下凡爲劉氏之子，歷盡劫數復爲天帝。西遊記，楊志和編，爲吳氏的節縮本。

此外明代尙有一神魔巨著，就是羅懋登的三寶太監下西洋記。全書二十卷，一百回。述三寶太監鄭和下西洋，征服三十九國事。係根據馬歡的瀛涯勝覽，費信的星槎勝覽而成的。但文字却非常散漫，沒有西遊記那末好。

金瓶梅詞話，一向列入禁書，以爲它是淫穢的小說。但是如果刪去淫穢的一部份，其描寫的曲折細膩情節之現實化，實超過諸小說之上，可與水滸傳媲美。這裏面的故事是從水滸傳武松的那一節裏割裂出來的。說武松爲兄報仇，誤殺他人，西門慶仍和潘金蓮、李瓶兒、春梅等在淫樂。這書的得名，也是從上面三人的姓名中各取一字而成的。一直寫到西門慶家的沒落。西門慶的兒子孝哥出家爲和尚。它底作者，有很多的異說，世因沈德符獲野篇有一聞此爲嘉靖間大名士手筆，一疑心它是王世貞作的。據寒花盦隨筆缺名筆記銷夏閑記都說王忬家藏清明河上圖，世蕃欲奪之而致忬於死地。忬子鳳洲（王世貞）乃作金瓶梅一

書以毒藥置書角而進於世蕃。世蕃居西門，小名爲慶，書中的西門慶，是暗斥他底穢淫的。近來萬曆丁巳有欣欣子序文的金瓶梅詞話出現，序文中說：「蘭陵笑笑生作金瓶梅傳，寄意於時俗，蓋有謂也。」足證此爲萬曆間之作品，但笑笑生是何人，不能查考了。相傳作者尚有玉嬌李，今已亡佚。丁耀亢有續金瓶梅亦列爲禁書。又有隔簾花影，亦是擬金瓶梅的作品。

才子佳人小說，到明末清初而大盛，有吳江雪二十回，顧石城作，寫江潮吳媛的戀愛的故事。又有玉嬌梨二十回，又名雙美奇緣，敘蘇友白與白紅玉及盧夢梨的故事。平山冷燕寫燕白領與山黛冷絳雪的離合。……今日尙得見到的，總在一百部以上。它故事的中心不外是才女才子，互相愛慕，經許多困難，方才團圓。這方式，與彈詞小說的結構是相同的。

明代擬宋人的小說，有三言。三言是喻世明言，驚世通言，醒世恆言三書。一部分是收編宋人小說的，題爲馮夢龍編。其中宋元小說以外，明人的話本也不少。現今的今古奇觀中的篇目有的是從三言中出來的。此外，尙有拍案驚奇初刻與二刻兩集。編者凌濛初，取古今可資聽談之事編爲小說，完全出於創造，與三言的翻刻舊本者不同。三言兩拍之後，抱甕老人選刻四十種名爲今古奇觀，取警世通言十篇，醒世恆言十一篇，初刻拍案驚奇七篇，二刻三篇，餘一篇不知出於何書。又有西湖二集亦記古代與西湖有關之事。今古奇

聞二十二卷，其中四篇是醒世恆言中的文章，另一篇是西湖佳話的梅嶼恨蹟。續今古奇觀三十卷，收今古奇觀選剩的拍案驚奇二十九篇，再加今古奇聞中的一篇。又有醉醒石十五回，題東魯古狂生編輯。亦不知何人。這一類擬話本的書，沒有什麼多大價值，不過他們的輾轉編次，可以供給我們考尋，這一點功績是不可滅的。有明一代，小說的精粹在西遊記，金瓶梅兩巨作，在故事的結構上技巧上有了很豐富的收穫。

清代的章回小說較明代更發達，同時，小說的內容也逸出了神魔淫穢而有譴責，諷刺，言情，武俠……等創作，其寫作力量，遠超於前代。同時魏晉、唐代之小說，至清代又行復活並且只有比以前更精采了。

清代的章回諷刺小說是儒林外史，他在諷刺上成就了很高的造詣，純用冷默的態度客觀的寫述來表現清代「士」的一階級中種種可笑的情形。但是總還嫌太露骨而流於過分的挖苦。他描寫人物底心理是成功的。全書凡五十五回，安徽吳敬梓作。程晉芳替他作傳，說他愛士汲引如不及；獨嫉時文士如仇，其工者，則尤嫉之。他寫這書，以牧童王冕開始，以裁縫荆元作結，便可表現他這種作書的本旨。所謂「仗義皆從屠狗輩，負心盡是讀書人」了。至於整篇的結構，並不如西遊記的以幾個主角為全篇的線索，也不如水滸傳的初起散敘許多角色，而後來歸聚到一起。他不過敘述每個人的行蹤，由甲轉到乙的身上，使再不敘甲的事同連瑣一樣。故魯迅云「雖云長篇，頗同短製。」其中所寫人物，大都實其人，不過隱其姓名而已。清

末的官場現形記二十年目觀之怪現狀則由諷刺而流爲譴謫官場現形記是李伯元所撰名寶嘉所著當有庚子國變彈詞文明小史等。此書寫的都是官場迎合鑽營等事。然而往往失却現實，不及儒林外史二十年目觀之怪現狀。廣東吳沃堯研人所作，此書係投稿於梁啟超主編的新小說，光緒三十三年始有單行本。兩書之外，更有盛名，爲世所傳誦的是劉鶚的老殘遊記。老殘與洪都百鍊生都是劉氏的別號，他曾搜集甲骨爲中國甲骨最早的搜藏家。全書記遊，攻擊官吏，皆能自抒性靈，別成一體。現今人間世曾載老殘遊記二集序，謂二集係他兒子收藏而未曾刊行者，不知是否。此後又有初載於小說林的孽海花，係常熟會樸署東亞病夫者所作。述清季三十年來的軼事，謂洪昀納名妓傅采雲，述賽金花事，共六十回。

清代尙有一千古巨作，就是盡人皆知的紅樓夢，紅樓夢一名石頭記，又名金玉緣，第一回寫通靈寶石與絳珠草的因緣，實在是一個楔子。他第一回中說：

……其中大旨雖是談情，但其事卻是實錄，絕無假擬，妄稱私約，偷盟之淫穢，原是君臣、父子、夫婦、兄弟、倫常攸關之所，爲詩人忠厚之至……後曹雪芹於悼紅軒中，披閱十載，增刪五度，纂成目錄，分出章回，又題曰金釵十二釵，並題一絕云：

滿紙荒唐言，一把辛酸淚。都云作者癡，誰解其中味。

它的結尾，也有一首詩：

說到辛酸處，荒唐愈可悲；
由來同一夢，休笑世人癡。

全書實在寫一個大家庭的漸趨沒落，也是解說人世虛無的道理。此書作者，據袁牧隨園詩話：

康熙間，曹棟亭爲江寧織造，其子雪芹撰紅樓夢一部，備記風月繁華之盛。

本書有八十回本，與百二十回本，後四十回，有人說是高鶚所續。愈曲園頗信此說，但總觀全篇，似出一人的手筆。書中故事，全寫清代貴族家庭的種種。因此與主人賈寶玉有三種推測：

(一) 曲園雜纂以爲賈寶玉是寫納蘭成德的。

(二) 王夢阮沈瓶庵的紅樓夢索隱以爲即是清順治帝與董小宛。

(三) 蔡元培以爲此書弔明之亡，揭清之失，「紅」影射「朱」字；「賈」指清朝。男子是滿人，女子指漢人。十二

釵指清初江南十二文人。此說本於郎潛紀聞徐柳泉說。

但是據我的見解，還是指曹雪芹自敘家世來得妥當。以上三說難免太晦。不過故事當中，也曾加上許多穿插。所以原文中也說「將真事隱去。」研究紅樓夢的書很多很多，因爲這書的故事與技巧太動人了，引起了大家研究的心。於是後世有「紅學」之稱。同時，也因爲原書動人的緣故，便出了種種續書，有歸鋤子的

紅樓夢補，托名曹子片的後紅樓夢，秦子忱的續紅樓夢，蘭皋主人的綺樓重夢……等。狗尾續貂，始終不及原作。

紅樓夢出而清代的小說變成了兩派：一派是專研究文學，以逞作者的才具的，另一派則流為狹邪小說。亦清代風氣使然。借小說以逞作者之才的，有夏敬渠的野叟曝言；夏敬渠於功名頗不得意，但很自負，於是將小說中的主人文素臣寫成爲一個萬能之人。相傳夏敬渠作成此書欲獻之於清聖祖，裝潢了它，預備進呈，他底女兒以爲聖祖性疑，恐有禍害，於是連夜假造一本，將原書換去。次日敬渠翻書一看，盡成白紙，以爲奇書被天帝所收去，大哭不止。又有陳球的燕山外史以駢體文作小說，專主詞華。寫永樂時寶繩祖與李愛姑戀愛曲折的故事。光緒初永嘉傅聲谷爲之作註。但以駢文作小說，非注不懂，也是大煞風景的事。鏡花緣一百回，李汝珍作，寫武則天時諸女才子的事情，他對於音韻經學都有研究，所以書中常常發揮他底才學。但是他對於社會的針砭，對於女權的提倡，對於人事的探討，也是獨抒卓見的。總之，借小說以自逞其才，往往不易討好，此三書之中，唯有鏡花緣一書較爲可讀，而可讀之處，却並不在於其逞才的地方。

狹邪小說，蓋應環境而產生，以狹狎的方式來寫男女之愛。如陳森的品花寶鑑六十回，係以田春航候石翁屈道翁來影射畢秋帆袁子才張船山諸人的，也寫到男人的同性愛，非常猥褻，所以清代列爲禁書。花

月痕又名花月姻緣，魏子安所作。寫韋癡珠秋痕韓荷生采秋之愛，亦涉及妓女。又有海上花列傳六十回，韓邦慶作。全以蘇州語出之，述及趙樸齋的狹邪，至於拉洋車，書至二十八回忽而中輟。

此外清代武俠小說也很盛行，如文康的兒女英雄傳又名金玉緣又名日下新書又名正眼法藏十三參。寫安驥旅店之情形太失自然，寫熱中於科舉的議論，又令人可厭。三俠五義原名忠烈俠義傳石玉崐作。俞樾加以修改題爲七俠五義，道光時俞萬春又作續水滸寫李俊爲暹羅國王事。此外又有施公案九十七回，彭公案一百回，在民間很流行。

末了，應該說到清代的魏晉小說了。清代這類小說很盛，其著名的可以分作三派。以文辭見長的，如聊齋志異；以敘事見長的，如新齋諧；以說理見長的，如閱微草堂筆記。但其中以聊齋志異爲最出色。聊齋志異，蒲松齡作，凡四百三十一篇，所記皆神仙狐鬼之事，然不出於人情。相傳書成之後，王漁洋願出重金收買，而爲蒲氏所拒絕，足見其書之價值。但四庫書目不收此書，傳有譏諷胡人之語，恐屬不確。又有拾遺二七篇，與原文不類，恐係後人所附會。錄田七郎刺武承休一節：

……一日，某弟方在內廨，與宰關說。值晨進薪水，忽一樵夫至前，釋擔，抽利刃，直奔之。某惶急，以手格刃，刃落，斷腕。又一刀始決其首。宰大驚竄去。樵人猶張皇四顧。諸役吏急闔署門，操杖疾呼。樵人乃自剄死。紛紛集認，識者知爲田七郎也。

宰定驚，始出覆驗，見七郎僵臥血泊中，手猶握办。方審視，尸忽惻然躍起，竟決宰首已而復踣，衙官捕其母，則亡去數日矣。
新齊諧二十四卷初名子不語，袁枚作。其文據事直書有六朝之風。

俗傳凶人之終，必有惡鬼，以其力能相助也。揚州唐氏妻某，素悍妬，妾婢死其手者無數。亡何暴病，口喃喃罵如平日撒潑狀。鄰有徐元，膂力絕人。先一日昏暈，呼呼叫罵如與人角鬪者，逾日始蘇。或問故，曰：「吾爲羣鬼所借用耳。鬼馮閻羅命拘唐妻，而唐妻力強，羣鬼不能制，故來假吾力縛之。吾與鬪三日，昨被吾拉倒，其足縛交羣鬼，吾纔歸耳。」往視唐妻，果氣絕，而左足有青傷。

閱微草堂筆記紀昀作。徧於議論，多所拘迂。其中包括灤陽消夏錄如是我聞槐西雜誌姑妄聽之及灤陽消夏續錄五種爲其門人盛時彥所合刻。

李義山詩「一聞子夜鬼悲歌」用晉時鬼歌子夜事也。李昌谷詩「秋墳鬼唱鮑家詩」則以鮑參軍有蒿里行幻實其詞耳。然世間固往往有是事。田香沁言：「嘗讀書別業，一夕風靜月明，聞有度崑曲者，亮析清圓，悽心動魄，諦審之，乃牡丹亭叫畫一齣也。忘其所以，傾聽至終，忽省牆外皆斷港荒陂，人迹罕至，此曲自何而來？開戶視之，惟蘆荻琴瑟而已。」其他如沈起鳳之諧鐸，浩歌子之螢窗異草，屠紳之瓊姑雜記，樂鈞之耳食錄，許秋垞之聞見異辭，俞樾之石台仙館筆記金棒閻之客窗偶筆，皆不能出前三者之矩矱。

此外，清代又有兩部續水滸傳的書，至今還很通行。一是陳忱的後水滸傳四十四，續百回本的水滸的。

又題作混江龍開國傳，寫宋江死了之後，餘人勤王救國，混江龍李俊率衆到暹羅國做了國王，是同情於宋江的行爲的；一是俞萬春的續水滸傳，又名蕩寇志，係續七十回而作，立意和前書相反，寫宋江的不歸順皇室而被殲滅。

有清一代的小說，因承前代的淵源，無論講史話本，章回筆記，均極發達。同時又因爲政治的壓迫，人民不走上研究經學詩詞的路，便寄其感慨於小說。這也是時代的關係。但是道曇花的一現，舊小說便在這時期告一結束了。民國以後新文藝的興起，清代小說的發達，也是不無關係的。

第十章 新文藝的起來

民國成立以後，中國文藝界起了一個大革命，新文藝的火花照耀了中國。這裏所要講述的，是民國初年一直到抗戰的發生，這一個時期裏新文藝進展的階段。在這時代裏文藝的形式當然是由因襲的而逐漸變成爲創造的，同時文藝的思潮，也受了歐洲文藝的影響，由資本主義典型的文藝而走上了無產階層的文藝，由布爾喬亞的文藝而走上了普羅文藝的路。

清代用語體寫述的章回小說的發達，不能不說是新文藝運動的遠因；但是最近的最大的兩個原因，却不外乎下列三大主因：

- (一) 林紓西洋小說的翻譯；
- (二) 白話文的提倡；
- (三) 社會思想的發達。

將外國語言翻譯作本國的文字後漢桓靈時代已開始了。其中雖然如維摩詰經很有小說的意味，但是總偏於宗教的，而不是純文藝的譯述。其後太平天國的王韜，也曾譯述過幾部，但爲數很少。清代林紓等

南他翻譯了歐美小說數百種，如茶花女遺事、十字軍英雄記、魯濱遜飄流記等都是有名的傑作。據說，他本人是不懂得原文的，由懂原文的人口述給他聽，再由他用古文筆法寫述出來。所以故事的本身，有很多的錯誤。也許現在還有人在批評他，但是從文藝的演變上講來，他却是一個重要的功臣。在舊小說蛻變為新小說的時候，新興文藝的受西洋文藝的影響，當然與林氏的譯文是不無關係的。此後，中國譯述西洋文藝的各種文學團體，也競先翻譯，周作人與魯迅也曾用文言譯過域外小說集，他們覺得文言翻譯的不大適宜，於是便用語體來譯一個青年的夢、工人綏惠略夫、現代小說譯叢等等。此後，中國翻譯的工作，便突飛猛進，屠格涅夫、柴霍甫、高爾斯華綏、辛克萊、普式金、雨果……等名著均被譯成中文。近代的譯文社，也曾產出不少名著的譯作，譯文雜誌上也研究着作者的身世社會環境和他著作的評價。

白話文的興起，當然是自然的趨勢，但其最大的近因，却是注音字母的創製，在語言上有了標準和注重。跟着使人們知道口頭文學應該和文字一致，於是便對古文發生了動搖。加以梁啟超氏在日本辦新民叢報竭力主張文體的解放，王國維的重視戲曲和小說，都是足以使新文藝滋長的主因。胡適在文學改良芻議裏說：

文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學……因時進化，不能自止，唐人不當作商周之詩，宋人不當作

相如子雲之賦……即令作之，亦必不工，逆天背時，違進化之跡，故不能工也……以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之爲中國文學之正宗，又爲將來文學必用之利器，可斷言也。

當時他只企圖用語體代替文言，此後陳獨秀主張建設通俗的社會文學，此後又經過幾次激烈的辯論，新文藝才在荒蕪的園地裏開出了纖弱的花朵。五四運動以後，文學研究會、創造社、未名社、中國文藝社等研究文學的團體如雨後春筍，出版刊物也不可以數量計，創作小說的產量也增多了，技巧逐漸精湛了，思想也更進步了。

民國以後，中國政治上起了一個極大的變化，幾千年的專制政體崩潰了，人民在自由的空氣中回復他們本有的感情來，像怒濤一樣，不能遏止。因此思想上也隨之而有重大的改變，平素被大眾認爲當然的廟堂文學也跟着漸趨於沒落。同時，向來閉關自守的中國，自清季以後，與世界文化漸漸接觸了，這時候，各種主義都流行到中國來，思想界也有了更大的進展。又因中國是以農業爲本位的國家，小資產階級與無產階級佔着很多的勢力，而近代是無產階級覺悟的時代，小資產階級沒落的時代，這種苦惱是大眾所同的，於是文藝界的思潮也跟社會情形而轉變，由古典主義的文學漸趨於新寫實主義，由廟堂文學而走上了大眾文藝的路途。

再就五四以後一直到現在來說，中國的創作小說可以分爲三期，我們仔細去觀察，可以知道這是進化的，是前進的。第一期是對於一切舊的建設反動的時期。如魯迅的狂人日記，他便反對一切舊禮教阿Q，正傳指出了沒有定見的怯弱的過去時代的典型人物。第二期是暴露現實，和着重技巧的時期，這時期小說的產量爲最多，像茅盾、朱自清、陳西滢、謝冰心、王統照、郭沫若等，在寫作上有了很多的收穫。茅盾說：

不要感傷於既往，也不要空誇着未來，應該凝視現實，分析現實，揭破現實，不能明確地認識現實的人，還是很多着。第三期是以思想爲主題的革命小說時期，這一時期的翻譯小說大都也帶着各種社會主義的濃厚的色彩。這時期中重要的作者有丁玲、巴金、沈從文、張天翼、蔣光赤等，無產階級的文學在他們底作品裏更容易看到。

一九三〇年左翼作家聯盟成立以後，中國文壇上起了更激烈論戰，他們開會重要的議案，有「馬克思主義文藝研究會」、「國際文化研究會」、「文藝大衆化研究會」的成立。於是有世界文化、萌芽、拓荒者、大衆文藝、文學日報、新文藝講座等雜誌的發行。對於外國的普羅文藝作品也有很多的介紹。李初梨在怎樣地建設革命文學中有過這樣的話：

革命文學，不是誰的主張，更不是誰的獨斷，由歷史的內在的發展連絡，他應當而且必然地是無產階級文學……

它乃是在宣傳組織它的主體底階級鬭爭的意識——自然對現實而言——而它的立足點全然同從來的文學反對，以新世界觀，無產的世界觀，戰鬭的唯物論為背景，新美學的法則，表現無產階級的現實生活意識，心理和感情。如此說來，革命文學換句話說就是無產階級文學或普羅文學，就是站在無產階級的立場而寫的文學。

反對這一派的團體，是民族主義作家的團體，他們底宣言說：

文藝的最高的使命，是發揮他所屬的民族精神和意識。

又說：

我們很明瞭……藝術作品所顯示的不僅是那藝術家的才能技術、風格和形式，同時在藝術作品內顯示的也正是那藝術所屬的民族底產物。

民國二十一年，中國著作者協會成立了，此後，作家月刊提倡「民族革命戰爭的大眾文學」，但不久便有「國防文學」的口號來反對它了。於是文藝論戰又激烈起來。其實這兩者是並不矛盾的，但是「國防文學」的口號似乎在限止「民族革命戰爭的大眾文藝」的擴大的。最近幾年，在中國內地討論民族形式非常熱烈，使文藝大眾化，報告文學與詩歌是必需的形式，因此報告文學，現在已抬了頭，詩歌也有了更顯明的進展了。雖然，這幾年來中國的物質上蒙受了損害，而文學上卻因此有了更多的進步，這是可以

斷言的。

「國防文學」的出現，當然是由於時代環境的驅使，這裏面也含包了各種的文藝作品，而「革命主義文學」的口號也依然存在着的，即是社會主義的文學，在這大時代中也並不因環境而改變或沒落，而且仍是處於中心的地位。魯迅曾說：

新口號的提出，不能看作革命文學運動的停止，或說「此路不通了。」所以決非停止了歷來的反對法西斯主義，反對一切反動者的血肉爭鬥，而是將這鬥爭更深入，更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化……將一切鬥爭聯合到……總流裏去。決非革命文學要放棄它的階級的領導的責任，而是將他的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派……這個民族立場，纔真是階級的立場。

郭沫若也說：

讓我們推開窗子說亮話吧，在目前的中國，只有進步的現實主義者纔是真正的愛國主義者。而真正地有愛國情熱的人他所走的路也就是進步的現實主義的路，雖然他沒有明確的意識。

分明中國近代的文藝思潮，已走入了新寫實主義文學，社會主義文學的路，就是新寫實主義為本質的文藝而塗上了和時代有關係的現實的國防文學的色彩。

此後，大衆化的文藝一定是逐漸變成被學者所討論的主題，民族意識也一定會加強起來。使文藝大衆化的具體手段，一方面是過去文學題材與技巧的改造；一方面是暴露農民們底苦與樂而啓示他們以光明的途徑。當然新寫實主義的法則是我們所樂予採納的。因此我們可以斷言，未來的文藝小說是更現實的，普羅化的，啓示的作品，它將帶給大衆以自衛和自勵的努力。

從民國初造一直到現在，文藝理論創作翻譯與批評都已經慢慢地成熟了，但是在這時期中，尙有不少公式主義的批評者宗派主義的理論者和因襲無聊的作品，中國新小說還不曾到極頂的成功，這當然有待於後來者的努力了。

第十一章 中國隋唐以前的戲劇

「歌舞之興，其始於古之巫乎？巫之興也，蓋在上古之世。楚語：古者民神不雜，民之精爽不攜貳者，而又齊肅中正，……如此，則神明降之。在男曰覡，在女曰巫。……及少皞之衰，九黎亂德，民神雜糅，不可方物，夫人作享，家爲巫史。然則巫覡之興，在少皞以前，蓋此事與文化俱古矣。巫之事神，必用歌舞。說文解字：巫，祝也。女能事無形以舞降神者也。象人兩褒舞形，與工同意。故商書言：恆舞於宮，酣歌於室，時謂巫鳳。」——王國維宋元戲曲史。

初民時代往往以歌舞作爲人神交接時的一種儀式，呂氏春秋「葛天氏之樂，三人操牛尾，投足而歌，八闋」又「陰康氏作爲樂舞，以宣導其民」這都可以證明古代舞樂的寢盛，而舞樂之應用，都是用來作崇祀神祇的。所以鄭應詩譜中說：「巫以歌舞爲職，以樂神人者也。」

尚書中說：「蕭韶九成，鳳皇來儀。」王守仁傳習錄以爲韶之九成，便是舜的一本戲子。東坡志林也說八臘，三代之戲禮。他們所稱的戲，是嬉戲的意思，後代「戲劇」的沿稱爲「戲」，顧名思義，也可以知道它底來源了。

既然中國最早的戲劇是源於樂舞，舞的時候一定要用歌唱，而歌唱的材料大半是祈禱的話。其後慢

慢地形成爲對話動作與表情。但是史記樂書所載孔子的話，似乎那時的「象」「武」舞動作之中，已有講究了。

賓牟賈侍坐於孔子；孔子與之言及樂。……子曰：「居，吾語汝。夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也。發揚蹈厲，太公之志也。武亂皆坐，周召之治也。且夫武，始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分陝。周公左，召公右，六復綴以崇天子，夾振之而四伐，盛威於中國也。分夾而進，事蚤濟也。久立於綴，以待諸侯之至也。」

舞之後，有所謂「俳優」亦作「倡優」。說文：「優，饒也；一曰倡也；又曰倡樂也。」又說：「俳優，戲也。」又說：「倡樂也。」「倡」古通「唱」，足見古代俳優是唱做兼重的。段玉裁說文注中說：

以其戲言之，謂之俳優；以其音樂言之，謂之倡，亦謂之優，其實一物也。

他底見解是對的。古代的優俳是一種專職，所以有「優孟」「優旃」「優施」等等的稱呼。穀梁傳：「顓谷之會，齊人使優施舞於魯君之幕下。」史記滑稽列傳又記載優孟諷諫莊王葬馬和替孫叔敖的兒子設法的故事。又記述優旃說：「優旃者，秦倡俳儒也。」足見春秋、戰國時代優俳已很通行了。而優俳所做的大概是調笑諷刺的話與舉動。王國維云：

左傳：宋華弱與樂轡少相狎，長相優。杜注：優，調戲也。故優人之言，無不以調戲爲主。……厥後秦之優旃，漢之幸倡郭舍人，其言無不以調戲爲事。要之，巫與優之別，巫以樂神，而優以樂人，巫以歌舞爲主，而優以調笑爲主；巫以女爲之，而優

以男爲之……於言語之外，其調戲亦以動作行之，與後世之優頗復相類。

據他的考證，以爲古代優伶以侏儒充任。但是「侏儒」兩字的本義是指身材矮小的人而言的。以矮人充優伶更容易惹人發笑了。可是優孟，史記上說他身長八尺，可見侏儒未必都是優伶，伶優也未必都以侏儒來充任的。史記李斯傳裏的「侏儒倡優之好不列於前」以「侏儒」「倡優」並提，可見這兩種並不是同體而異名的。

漢代是確定戲劇的一個時期，它已從樂人的俳優而成立廟堂的樂舞了。據郭茂倩樂府詩集，說漢明帝時樂曲有四種：「一曰大予樂，郊廟上陵用之；二曰雅頌樂，辟雍享射用之；三曰黃門鼓吹樂，天子宴羣臣用之；四曰短簫鐃歌，軍中用之。」足見這時樂曲之盛了。漢書禮樂志載：郊祭樂人員初無優人，惟以朝賀置酒陳前殿房中，有常從倡三十人，常從象人四人，詔隨常從倡十六人，秦倡員二十九人，秦倡家人員三人，詔隨秦倡一人。所謂「象人」者，據孟康註：「象人若今戲魚蝦獅子者也。」韋昭注：「著假面者也。」這已有現今平劇的意味。不過在這時候是正式的郊祭罷了。漢武帝元封三年，有「角觝」之戲。史記大宛傳：

安息以黎軒善眩人獻於漢，是時上方巡狩海上，乃悉從外國客，大觝抵，出奇戲諸怪物，及加其眩者之工，而觝抵奇戲歲增變甚，益興自此始。

「角抵」到底是怎樣一件事呢？應劭就字面解釋道：「角者，角技也；抵者，相抵觸也。」文穎云：「名此樂爲角抵者，兩兩相當，角力技藝射御，故名角抵，蓋雜技樂也。」角抵，卽後世所稱的「百戲」。張衡西京賦中寫着：

烏獲扛鼎，都盧尋撞，衝狹燕濯，胸突鉅鋒，跳丸劍之揮霍，走索上而相逢……巨獸之爲曼延，舍利之化仙車，吞刀吐火，雲霧杳冥，所謂加眩者之工而增變者也。總會仙唱，戲豹舞黿，白虎鼓瑟，蒼龍吹篴。

其中扛鼎、尋撞、衝狹、燕濯、跳丸、走索、仙車、吞刀、吐火，以及獸戲都在百戲之中的，其最有關於戲劇的，藝文類聚引李尤平樂觀賦中說：

有仙駕雀，其形蚺虬，騎驢馳射，狐兔驚走，侏儒巨人，戲謔爲偶。

這是當時戲劇的情形。此時戲劇的特色，便是在舞蹈中加入故事，西京賦中的「女娥坐而長歌，聲清暢而蜷蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。」女娥、洪涯是三皇時人，也許是張衡用爲比喻的，也許當時戲文中已有他們故事的扮演。西京賦又說：「東海黃公赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救。」原來東海黃公是有一個故事的。西京雜記中說得很明白：

有東海人黃公，少時爲術，能制蛇虎，佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河，及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不復能

行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之，術既不行，乃爲虎所殺。俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角觝之戲焉。

元帝初元五年，罷角觝戲，但它已流行於民間了。到魏明帝時，樂曲既盛，優俳之戲更盛行了。魏書中載司馬師廢帝奏中說：

使小優郭懷哀信，於廣望觀下作遼東妖婦，嬉褻過度，道路行人掩目。

還有魏志齊王紀注引世語中這樣一段故事：

司馬文王鎮許昌，徵返擊姜維，至京師，帝於平樂觀以臨軍，過中領軍許允，與左右小臣謀，因文王辭，殺之，勒其衆以退大將軍，已書詔於前。文王入，帝方食栗，優人雲午等唱曰：「青頭雞，青頭雞。」青頭雞者鴨也。（與「押」同音）帝懼不敢發。

足見漢末戲劇不但演故事，而且已如宋代的可以諷諫政事了。梁時的上雲樂，亦爲戲劇之一種。清納蘭容若說是大雲樂，恐未必是。李白有上雲樂詩，胡震享注道：

梁武帝製上雲樂，設西方老胡文康，生自上古者，青眼、高鼻、白髮，導弄孔雀、鳳凰、白鹿。慕梁朝來遊，伏拜祝千歲壽，周捨爲之詞。

周捨所作的詞今尙存，是協韻之文。同時，我們可以料想當時扮演的人，一定經過初步的化裝的。及至北齊，現在平戲中的「大面」便出現了。崔令欽教坊記：

大而出北齊，蘭陵王長恭，性膽勇而貌婦人，自嫌不足以威敵，乃刻爲假面，臨陣著之。因爲此戲亦入歌曲。

樂府雜錄與舊唐書音樂志也有同樣的記載。又有「撥頭」，不知起於什麼時代，據舊唐書音樂志上說，是出於西域的。樂府雜錄中也說：

鉢頭昔有人父爲虎所傷，遂上山尋其父屍，山有八折，故曲有八疊，戲者披髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。

「鉢頭」卽是「撥頭」，和東海黃公的故事演爲戲劇是同樣的。又有所謂「踏搖娘」，教坊記：

踏搖娘，北齊有人姓蘇，顴鼻，實不仕，而自號爲郎中，嗜飲酗酒，每醉輒毆其妻，妻銜悲訴於鄰里，時人弄之。丈夫着婦人衣，徐步入場行歌，每一疊，旁人齊聲和之云：「踏搖和來，踏搖娘苦和來。」以其且步且歌，故謂之踏搖。以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作毆鬪之狀，以爲笑樂。

樂府雜錄又說：「今爲戲者，着緋帶帽，面正赤，蓋狀其醉也。」又稱其人爲北周人，大概相沿成習而忘掉他真正的時代了。大概這時的戲劇已知道化裝，動作上也有相當的研究，但都是帶唱帶做的，還脫不了原始歌舞的形態。隋朝的曲子，新創的很多，但戲劇却沒有什麼大變化。不過傀儡戲，似乎這時候已經有了。顏師古大業拾遺記：

隋煬帝於三月上巳，會羣臣於曲水觀水飾，作歷代故事七十二勢，皆刻木爲之，木人長二尺許，衣以綺羅，裝以金碧，皆能運動如生。又作航船，用木人奏音樂，擊磬撞鐘，彈箏鼓瑟，皆得成曲。

唐代因記載較詳，我們知道的戲劇形態也得以更加明白，唐與五代之間，戲劇名目很多，有所謂參軍戲，樂府雜錄以爲起於石勒參軍周延的故事（見太平御覽卷五百六十九）但姚寬的西溪叢語引吳史却說：

徐知訓怙威驕淫，調諧王，無敬長之心，嘗登樓狎戲，荷衣木簡，自稱參軍。令王髻髻鶉衣爲蒼頭以從。

李義山驕兒詩：「忽復學參軍，按聲嗅蒼鶉。」按五代史吳世家記上述一條事將「蒼頭」作「蒼鶉」，那麼大概參軍是主角蒼鶉是配角了。書中記載只提主角的名稱作爲戲劇的名詞。趙疇因話錄：「肅宗宴於宮中，女優有弄假官戲，其綠衣秉簡者，謂之參軍椿。」可見當時已有演參軍的女優了。唐代又有樊噲排君難，陳陽樂書以爲是昭宗光化中劉季述所編。一作樊噲排闥這是以歷史故事來作題材的戲劇了。而當時的木偶戲，也有演這事的。封氏聞見記中說：

大歷中，太原節度辛景雲葬日，諸道節度使使人修祭，范陽祭盤最高，刻木爲尉遲鄭公突厥圖將之象，機關動作，不異於生。祭訖，靈車欲過，使者請曰：「對數未盡。」又停車，設項羽與漢高祖會鴻門之象，良久乃畢。

除此以外，尚有鹹淡、弄假婦人、弄婆羅等名目。王國維古劇腳色考說它就是弄假婦人。婆羅門卽楊大年傀儡詩「鮑老當筵笑郭郎」的「鮑老」。

唐代歌舞，以大曲爲最繁。一套之中，有散序、鞞、排遍、擷、正擷、八破、虛催、袞、遍、歇拍、煞袞等等，郭茂倩樂府詩集又說諸調曲皆有辭有聲，而大曲又有豔有趨有亂。辭者，其歌詞也；聲者，若羊、吾、夷、伊、那何之類。豔在曲之前，趨與亂在曲之後。實開宋代樂曲的先聲。與後世歌舞劇及元曲皆很有關係的。唐五代的優伶並沒有一定的脚本，在演出的時候，可以由演員自己穿插，而穿插的語言大都有諷諫滑稽之意，或新穎成趣，討觀者的喜歡。茲舉二例如下：

咸通中，優人李可及者，滑稽諧戲，獨出輩流，雖不能託諷匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。嘗因延慶節，緇黃講論畢，次及倡優爲戲，可及乃儒服儒巾，褒衣博帶，攝齊以升，講座自稱三教論衡。其隅坐者問曰：「旣言博通三教，釋迦如來是何人？」對曰：「是婦人。」問者驚曰：「何也？」對曰：「金剛經云：敷座而坐，或非婦人，何煩夫坐，然後兒坐也。」上爲之啓齒。又問曰：「太上老君何人也？」對曰：「亦婦人也。」問者益所不喻。乃曰：「道德經云：吾有大患，是吾有身，及吾無身，吾復何患？倘非婦人，何患乎有娠乎？」上大悅。又問文宣王何人也。對曰：「婦人也。」問者曰：「何以知之？」對曰：「論語云：沽之哉！沽之哉！吾待賈者也。向非婦人待嫁奚爲？」上意極歡，寵賜甚厚。翌日，授環衛之員外職。——高彥休唐闕史。

劉仁恭之軍，爲汴帥敗於內黃。爾後汴帥攻燕，亦敗於唐河。他日命聘汴，汴帥開宴，俳優戲醫病人以譏之，且問病狀。內黃以何藥可瘥？其聘使謂汴帥曰：「內黃可以唐河水浸之，必愈。」賓主大笑。——北夢瑣言。

崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工集其家僮，教以諸戲。一日其樂工告以成就，且請試焉。鉉命閱於堂下，與妻李坐觀之。僮

以李氏妬忌，卽以數僮衣婦人衣，曰妻曰妾，列於傍側。一傍則執簡束帶，旋羣唯諾其間。張樂命酒，不能無屬意者，李氏未之悟也。久之戲愈甚，悉類李氏平昔所嘗爲；李氏雖少悟，以其戲偶合，私謂不敢，而然且觀之。僮志在發悟，愈益戲之。李果怒，詈之曰：「奴敢無禮，吾何嘗如此。」僮指之，且出，曰：「咄咄！赤眼而作白眼，諱乎？」鉉大笑，幾至絕倒。——玉泉子真錄。

第十二章 宋代戲劇

宋代戲劇，較唐代更爲進步，不但演出時由獨唱而變成合演，由唱而變爲對話，而且戲劇的名目也更複雜，樂曲的編制也更發達了。

一種仍是和唐代一樣的帶有諷刺性的戲劇，它間或也可以諷刺國政，演出時又得假設一故事，不但主角、副角的地位很明顯而且數量也增加了不少。這種，宋人稱作「雜劇」，也稱「雜戲」。呂本中童蒙訓：「作雜劇者，打猛譚入，卻打猛譚出。一足見這種戲的表演很含着滑稽的意味的。」吳自牧底夢梁錄也說：「雜劇全用故事，務在滑稽。」所謂滑稽者，其實是諷諫的意思。洪邁夷堅志岳柯程史等書記載宋代雜劇之善於談諧的很多，茲舉其兩例如下：

俳優侏儒，周技之下且賤者，然亦能因戲語而箴諷時政有合於古矇誦工諫之義，世目爲雜劇者是已。崇寧初，斥遠元佑忠賢，禁錮學術，凡偶涉其時所爲所行，無論大小，一切不得志。伶者對御爲戲，推一參軍作宰相，據坐，宣揚朝政之美；一僧乞給公據游方，視其戒牒，則元祐三年者，立塗毀之，而加以冠巾；道士失亡度牒，聞被戕時，亦元祐也，剝其衣服，使爲民；一士以元祐五年獲薦，當免舉，禮部不爲引用，來自言，即押送所屬屏斥，已而主管宅庫者附耳語曰：「今日在左藏庫

請相公料錢一千貫，盡是元佑錢，合取鈞旨。」其人俯首久之，曰：「從後門搬入去。」副者舉所挺杖其背曰：「你做到宰相，元來也只要錢。」是時，至尊亦解顏。

秦檜以紹興十五年四月丙子朔，賜第望仙橋；丁丑，賜銀絹萬兩，錢千萬，綵千緡，有詔就第賜燕，假以教坊優伶，宰執咸與。中席，優長誦致語，退有參軍者，前褒檜功德，一伶以荷葉交倚從之，誼語雜至。賓歡既洽，參軍方拱揖謝，將就椅，忽墜其幘頭，乃總髮爲髻，如行伍之巾，後有大巾，鑲爲雙疊勝。伶指而問曰：「此何鑲？」曰：「二聖鑲。」（二聖，指徽欽二帝。鑲，音同還。）遽以朴擊其首曰：「爾但坐太師交椅，請取銀絹例物，此鑲掉腦後可也。」一坐失色。檜怒，明日下午於獄，有死者，於是語禁始益繁。

王國維有優語錄，搜羅頗該博。至於雜劇扮演的情形，吳自牧夢梁錄記之頗詳：

雜劇中末泥爲長，每一場四人或五人，先做尋常熟事一段，名曰「艷段」。次做正雜劇，通各兩段。末泥主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢。或添一人，名曰「裝孤」。先吹曲破斷送，謂之「把色」。大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通編。此本是鑿戒，又隱於諷諍，故從便跳露……又有「雜扮」，或曰「雜班」，又曰「紐元子」，又謂之「拔和」，卽雜劇之後散段也。

都城紀勝所載略同。又宋周密武林舊事所載雜劇脚色中，又有所謂「裝旦」，和前面合成七種脚色：末泥、引戲、副淨、副末、裝孤、裝旦、把色。前四種是固定的脚色，裝孤和裝旦，是臨時的脚色；把色，不是脚色而是奏樂

的人大概副淨卽唐之參軍，副末卽唐的蒼鶻。豔段蓋卽大曲中的豔曲破，斷送都是樂曲的一種。張炎的詞源解釋曲破道：「大曲則以倍六頭管品之，其聲流美，卽歌者所謂曲破是也。」似乎曲破卽大曲，但都城紀勝中說：「凡賺之最難者以其兼慢曲，「曲破」「大曲」嘌唱……諸家之腔譜也。」則可以知道這兩種是不同的樂調。東京夢華錄：「且舞且唱，樂部「斷送」採蓮訖，曲終復羣舞。」又說：「樂部哨笛杖鼓斷送，左軍先以毬團轉，衆小築數遭。」由此可知斷送不是用以伴歌舞的，像現在戲劇兩幕中間的奏樂一樣。「雜扮」據都城紀勝解釋：「多是借裝山東河北人，以資笑。今之打扣鼓，撚梢子，散耍皆是也。」大概是尾聲中的一段滑稽。明白了這些，可知宋代演戲的一切大概情形了。宋人雜劇今不可見，姑且以元呂洞賓雜劇作例來說明前一段的解釋。

末泥、付末（卽副末）付淨（卽副淨）捷譏（或卽「引戲」）四脚色同時上場，捷譏云：今日雙秀才的生日，您一人要「添壽的詩」（這便是所謂「引戲色分付」）捷譏末泥付挨次誦詩句，最後至付淨，付末打之，說：「這言語不成文章，再說。」（這便是「副末色打譚」了。）捷譏又云：「我問你一人要一件祝壽的物。」捷譏乃先舉福祿壽畫，付末末泥各舉吉祥之畫。付淨趨搶云：「我也有。」滑稽突梯而舉春畫。（這便是「副淨色發喬」「喬」是一種滑稽的動作；「副末色打譚」「打譚」是一種滑稽的言語。）每次唱和，先由捷譏開端，次及末泥。此亦「末泥爲長」「末泥

主張」之意。

雖則宋元雜劇也許不同，但觀上例所述，也可證明吳自牧的話是不錯的，亦藉此可以明白宋代戲劇的角色分配和演出的情形。

南宋之時，金國又有「院本」的名目。太和正音譜：「雜劇者，雜戲也。院本者，行院之本也。」「行院」爲倡妓所居的地方；「雜劇」是以所演技藝之種類而得名。故輟耕錄中說：「院本雜劇其實一也。」這解釋是對的。但「院本」這名目，是盛於金朝的，所以結構已較宋之雜劇爲進步。雜劇採用古調如法曲大曲者居多，而院本則反是。如雜數總數爲二百八十本，其中用大曲的有一百〇三本；院本總數六百九十本，用大曲者僅十六本而已。陶宗儀輟耕錄上說：「院本又謂之五花爨弄。」又說：「五花爨弄，或曰宋徽宗見爨國人來朝，衣裝鞢屨巾裹，傅粉墨，舉動如此，使優人效之以爲戲。」此種爨曲，如醉花陰爨、夜半樂爨、借衫爨、鍾馗爨等。而雜劇中亦有以「爨」爲名的，如新水爨、三十拍爨等。王國維引天下太平爨及百花爨說卽是樂府雜錄裏的字舞、花舞。那末「爨」也不過是戲曲的一種異名而已。宋代官本雜劇、武林舊事載其目錄，凡二百八十本。看它底名目，除「爨」以外，還有所謂「六么」「孤」「偌」「哮」「酸」「旦」之類，王國維的解釋是：

若姐若旦若俵，則示其男女及年齒；若孤，若酸，若爺老，若邦老，則示其職業及位置；若厥，若偌，則示其性情舉止；若哮，若鄭若和，雖不解其義，亦當有所指示。然此等皆有某脚色以扮之，而其自身非脚色之名，則可信也。

輟耕錄所錄院本名目有六百九十種之多，分爲十一類：（一）和曲院本，（二）上皇院本，（三）題目院本，（四）霸王院本，（五）諸雜大小院本，（六）院么，（七）諸雜院爨，（八）衝撞引首，（九）拴搐豔段，（十）打略拴搐，（十一）諸雜砌。王國維說：

按廬浦筆記謂：街市戲謔，有打砌打調之類，疑雜砌亦滑稽戲之流。然其目則頗多故事，則又似與打砌無涉。雲麓漫鈔：近日優人作雜班，似雜劇而稍簡略，金瓶官制有文班武班若醫卜倡優，謂之雜班。每宴集，伶人進，曰雜班上，故流傳作此。然東京夢華錄已有雜扮之名，夢粱錄亦云雜扮，或曰雜班，又名經元子，又謂之拔和，即雜劇之後散段也。頃在汴京時，村落野夫「罕得入城，遂撰此端，多是借裝爲山東河北村叟，以資笑端。」則自北宋已有之。今打略拴搐中有和尙家門，秀才家門，列良家門，禾下家門，每種各有數本，疑皆裝此種人物以資笑料，或爲雜扮之類；而所謂雜砌者，或亦類是也。

宋代雜劇既以大曲爲主，大曲唐代已經有了。大曲的遍數，多至一二十，其中每節有每節的專名。據碧雜復志：「凡大曲有散序、輟排遍、正擷入破、虛催、實催、擷衰、遍歇拍、殺衰，始成一曲，謂之大遍。」當初的大曲，以聲與舞爲主，北宋葛守誠作四十大曲，始全有詞。這和現代的長歌分成幾十調不同的曲子連續歌唱是一樣的。大曲之外，又有所謂諸宮調。是聯合諸宮各調而敘咏一事的。碧鷄漫志稱：「熙寧元豐間，澤州孔

三傳，始倡諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。」夢梁錄中也說：「說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳，編成傳奇靈怪，入曲說唱。」武林舊事又載諸宮調傳奇，有高郎婦等四人。董解元的絃索西廂實在即諸宮調的遺本。例如：

〔黃鐘宮〕〔出隊子〕最苦是離別，彼此心頭難棄捨。鶯鶯哭得似癡呆，臉上啼痕都是血，有千種恩情何處說？夫人道天晚教郎疾去，怎奈紅娘心似鐵，把鶯鶯扶上七香車，君瑞攀鞍空自擲，道得個冤家寧奈些。

〔尾〕馬兒登程，坐車兒歸舍。馬兒往西行，坐車兒往東拽，兩口兒一步兒離得遠如一步也。

〔仙呂調〕〔點絳脣令〕美滿生離，據鞍兀兀離腸痛，舊歡新寵，變作高唐夢。回首孤城，依約青山擁。西風送，戍樓寒重，初品梅花弄。

〔瑞蓮兒〕衰草淒淒一徑通，丹楓索索滿林紅。平生蹤跡無定著，如斷篷。聽塞鳴，啞啞的飛過暮雲重。

〔尾〕驢鞭半裊，吟肩雙聳，休問離愁輕重，向箇馬兒上駝也駝不動。（離蒲西行三十里，日色晚矣，野景堪畫。）

諸宮調之外，又有所謂「賺詞」亦作「唱賺」。取宮調若干曲，合爲一曲。夢梁錄：「紹興年間，有張五牛大夫，因聽動鼓板中有太平令或賺鼓板，即今拍板大節抑揚處也。遂撰爲『賺』。賺者，誤賺之之義，正堪美聽中，不覺已至尾聲，是不宜爲片序也。又有覆賺，其中變花前月下之情，及鐵騎之類云云。」宋元戲曲史引事林廣記論唱賺的法則：

夫唱賺一家，古謂之道賺，腔必真，字必正，欲有墩亢掣拽之殊，字有唇喉齒舌之異，抑分輕清重濁之聲，必別合口半

合口之字。更忌馬蹄韉子，俗語鄉談，如對聖案，但唱樂道山居水居清雅之詞，切不可風情花柳豔冶之曲；如此，則爲瀆聖。社條不賽筵會吉席，上壽慶賀，不在此限。假如未唱之初，執拍當胸，不可高過鼻，須假鼓板村綴，三拍起引子，唱頭一句。又三拍至兩片結尾，三拍煞，入序尾三拍巾斗煞，入賺頭一字當一拍，第一片三拍，後倣此。出賺三拍，出聲巾斗又三拍煞，尾聲總十二拍；第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不踰之法。

又有名「傳踏」的，用一種牌調重複作歌如侯鯖錄中所載的趙令時的鼓子詞。

除真真的雜劇以外，宋代還盛行傀儡戲與影戲。都城紀勝中所載有弄絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡等。夢梁錄中說：

凡傀儡敷衍煙粉、靈怪、鐵騎、公案、史書歷代君臣將相故事話本，或講史，或作雜劇，或如崖詞……大抵弄此，多虛少實，如巨靈神、朱姬大仙之類是也。

「影戲」與現代所謂影戲不同。據高承事物紀原說是起於漢代漢武帝望李夫人的故事的。實未必然。又說：「宋朝仁宗時，市人有能講三國事者，或采其說加緣飾，作影人，始爲魏蜀吳三分戰事之像，至今傳焉。」那麼明明又說是起於宋代的了。都城紀勝中也記載着：

影戲，凡影戲乃京師人，初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之，其話本與講史書頗同，大抵真假相半。公忠者雕以正貌，姦邪者與之醜貌，蓋亦寓褒貶於市俗之眼戲也。

所謂「影戲」和傀儡實在差不多的。此外又有「三教」又稱「打夜胡」見於東京夢華錄；「訝鼓戲」見於續墨客揮犀；「舞隊」見於武林舊事。大概是民間流行的一種俗劇。

第十二章 南戲和北曲

元明兩代的新興文學有「雜劇」和「傳奇」這兩種文學在宋代已經具有淵源了。明初葉子奇《草木子》中說：「俳優戲文，始於王魁。永嘉人作之……其後元朝南戲盛行，及當亂，北院本特盛，南戲遂絕。」徐文長的南詞敘錄又說：「號曰『永嘉雜劇』」又曰「鶻伶聲嗽」其曲則宋人詞，而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士大夫罕有留意者。」祝允明猥談也以爲南戲出於宋代：「南戲出於宣和之後，南渡之際，謂之溫州戲劇。予見舊牒，其時趙閔夫榜禁，頗述名目，如趙貞女、蔡二郎等，亦不甚多。」至於北曲的興起，與宋金的諸宮調很有關係，元雜劇的以一劇分四折爲常例，亦係襲宋金雜劇院本的豔段正雜劇兩段雜扮四段而成。日本青木正兒曾舉四點來證明南曲的形成，也有受諸宮調的影響的。可見南戲北曲均受宋代雜劇戲文與諸宮調之影響無疑。

雜劇的結構，普通一齣中是四折加一楔子。「折」便是一宮調的套數，前有引子，後有尾聲；「楔子」只用一曲或連么篇。此外都是說白，但均有例外的，如張時起的賽花月秋午記，錄鬼簿中稱它爲六折。趙氏孤兒在現今元曲選中有五折，但古今雜劇三十種原文僅有四個尾聲，想係由四折改爲五折的。楔子除放

在一齣的最前端以外，也有插在折與折中間的。一折之中，「唱」「科」「白」是三個重要的因素，「唱」是唱曲；「科」是動作；「白」是台辭。唱是一劇中主角正末或正旦一人始終獨唱的，其他角色只有「白」。全劇以旦獨唱的叫做「唱本」；全劇以末獨唱的叫做「末本」。如酷寒亭、揚州夢、王粲登樓皆是「末本」。紅梨花、牆頭馬上、蝴蝶夢、青衫淚均是「旦本」。曲中每折以若干小曲雜綴而成，名之曰「套」，一套曲子，用同屬一宮調的。它底用韻，依中原音韻，有平上去三聲而無入聲。而且這三聲也可以通用。所用的調數只有十二宮調，即黃鐘、正宮、仙呂、中呂、南呂、五宮，及大石調、小石調、雙調、越調、商角調、般涉調、商調等。楔子中僅用仙呂宮的賞花時或正宮的端正好，第一折大都也用仙呂宮，間亦有用正宮的。第二折用正宮或南呂宮爲多，第三折以下沒有一定的調子。一套的編成，有一定的法則，其末後也一定有尾聲或煞尾。定場白先以數句詩句爲全劇的開端，次則「獨白」，再便是對話。元曲選中有「背云」「帶云」等名詞。「背云」是演員私下的獨語，或者心中的想念；「帶云」是指唱曲間附帶的對白或獨白的。演劇時所用的東西，叫做「砌末」。焦循易餘籥錄中說：

輟耕錄有諸雜砌之目，不知所謂。元曲殺狗勸夫，祇從取砌末上，謂所埋之死狗也。貨郎旦外旦取砌末付淨科，謂金銀財寶也。梧桐雨正末引宮娥挑燈拿砌末上，謂七夕乞巧筵所設物也。陳搏高臥，外扮使臣引卒子捧砌末上，謂詔書纒

帛也。冤家債主和尙交砌末科，謂銀也。誤入桃源，正末扮劉晨，外扮阮肇帶砌末上，謂行李包裹或采藥器具也。又淨扮劉德引沙三王留等將砌末上，謂春社中羊酒紙錢之屬也。

傳奇（南戲）的結構，較北曲爲繁複，一劇之中，又分作齣，如現今戲劇的分幕一樣，而齣數却並不一定。如琵琶記有四十三齣，張協狀元有三十齣，拜月亭有四十齣，但一齣總較雜劇爲短，第一齣又與其他各齣的形式不同。後世稱爲「開場」「家門」等，但古本中並無此項的標明，先由「末」登場，誦詞二闕。再問後列樂人「後行子弟不知敷衍甚傳奇？」於是後列便報告他這戲文的名目再誦詞下場。與北曲的楔子完全不同，只是開端的緣起而已。南戲唱詞者，各種腳色均唱，和北曲不同。但也有獨唱的。又有「接唱」「同唱」「合唱」等。曲的編成，由數套合爲一齣。每套由兩三曲而至六七曲不等，一齣之中數變宮調，例如琵琶記第七齣，先用仙呂入雙調，宰地錦襠及哭歧婆，再爲越調過曲水底魚兒，再爲正宮北叨叨令，宰地錦襠、哭歧婆，再改仙呂入雙調，五供養兩疊，再爲中呂山花子四疊，太和佛舞霓裳、紅繡鞋，意不盡。其所用的調子，至元末減十三宮調爲九宮調。也有「南北合腔」係雜用南詞牌與北詞牌。曲之中，有「引子」「過曲」「尾聲」「引子」是拍子散漫的曲子，是演劇者上場所唱，「過曲」是拍子嚴緊的曲子，接「引子」所唱的主曲。「尾聲」也有刪去不用的，它是曲終的餘韻。押韻的方法，在一齣之中換韻的很多，所用之韻，

全是南音，和中原音韻不同，四聲都用，也可平上去三聲通用，但入聲另作一類，不能和前三者通押。而它底文辭中「襯字」與「俗語」都比北曲要少。定場白以詩或詞發端，次爲口白，對話的時候，一首詩詞往往有多數人分唱，和京劇相似。每齣末了，有下場詩，也是獨誦或分誦的。通常以四句爲定則。又因爲少用俗語，襯字而求雅的緣故，獨白中也有用四六駢儷的。通常演員上場先曲後白，與雜劇的先白後曲又不相同。「科」除寫動作之外，又有舞態的表現，與崑曲同。又南戲的結局大都是團圓的，很少有悲劇的結尾。南戲與北曲，雖同時滋長於宋金元三代之間，但在元代北曲的勢力壓倒南戲，元末以後，先以南北合套作先聲，再南北並峙，明清兩代，南戲的勢力反超於北曲之上了。

以上是南戲北曲體製上大概的說明，所講的大都偏於它們戲劇性的地方，至於用韻用曲的詳細法則，和曲調的演變，本叢書第四冊的詞曲裏再作詳細的討論。以下所要說的是南戲北曲的興起與衰落的情形和當代著名與名作。

元代北曲所以產生的背景，一方面固然受宋代雜劇與諸宮調的影響，一方面又以異族的入主中國和作家的不遇。朱經序青樓集：「我皇元初並海宇，而金之遺民若杜散人（杜善夫）、白蘭若（白樸）、關已齋（關漢卿）輩，皆不屑仕進，乃嘲風弄月，留連光景。」明胡侍更解釋道：

蓋當時台省元臣郡邑正官及雄要之職，中州人多不得爲之。沈抑下僚，志不得伸。如關漢卿乃爲大醫院尹，馬致遠省行務官，宮大用釣台山長，鄭德輝杭州路吏，張小山首領官，其他屈在簿書，老於布素者，尙多有之。於是以其有用之才，而寓之乎聲歌之末，以抒其拂鬱感慨之懷，所謂不得其平則鳴焉者也。

據梁青遠雕邱雜錄中說：「傳奇十二科，激勸人心，感移風化，非徒作，非苟作，非無益而作。」十二科是什麼？據明朱權的太和正音譜所載，分北曲的題材爲十二種：

- | | | | |
|--------|--------|---------|---------|
| 一 神仙道化 | 二 林泉邱壑 | 三 披袍秉笏 | 四 忠臣烈士 |
| 五 孝義廉節 | 六 叱奸罵讒 | 七 逐臣孤子 | 八 鏖刀桿棒 |
| 九 風花雪月 | 十 悲歡離合 | 十一 烟花粉黛 | 十二 神頭鬼面 |

元北曲的總數，元鍾嗣成錄鬼簿所載名目，有四百五十八種。太和正音譜有五百六十六種，其中加入了明初的作品。臧晉的元曲選百種中有六種是明人的作品。元刊古今雜劇三十種，其中有十三種和元曲選相同。元明雜劇中未曾在前面諸書中發現之元人雜劇，只三種。世界文庫又新發現西遊記、緋衣夢、不服老三種，吳梅又藏有貶黃州一種。那末現存的元人雜劇只有一百二十餘種了。

關漢卿——西蜀夢、拜月亭、謝天香、金線池、望江亭、救風塵、單刀會、玉鏡台、蝴蝶夢、寶娥冤、魯齋郎、緋衣夢、續西廂。
馬致遠——青衫淚、岳陽樓、陳搏高臥、漢宮秋、薦福碑、任風子。

鄭廷玉——楚昭王、後庭花、忍字記、看錢奴。

白樸——梧桐雨、牆頭馬上。

鄭光祖——蜀梅香、周公攝政、王粲登樓、倩女離魂。

尚仲賢——柳毅傳書、氣英布、尉遲恭、三奪槊。

吳昌齡——西遊記、風花雪月、東坡夢。

王實甫——西廂記、麗春堂。

高文秀——雙獻功、薛范叔、遇上皇。

武漢臣——老生兒、玉壺春、生金閣。

石君寶——秋胡戲妻、曲江池、紫雲庭。

張國賓——汗衫記、薛仁貴、羅李郎。

喬夢符——玉簫女、揚州夢、金錢記。

楊顯之——臨江驛、酷寒亭。

榮簡夫——東堂老、趙禮讓肥。

楊梓——霍光兒諫、豫讓吞炭、不服老。

李壽卿——伍員吹簫、月明和尚。

費唐臣——赤壁賦、貶黃州（？）

李文蔚——燕青搏魚

李直夫——虎頭牌

王仲文——救孝子

紀君祥——趙氏孤兒

戴善甫——風光好

石子章——竹塢聽琴

孟漢卿——魔合羅

李行道——灰闕記

孫仲章——勘頭巾

康進之——李逵負荊

岳伯川——鐵拐李

李好古——張生煮海

狄君厚——介子推

孔文卿——東窗事犯

張壽卿——紅梨花

宮天挺——范張鵲黍

金仁傑——追韓信

范康——竹葉舟

曾瑞——留鞋記

蕭德祥——殺狗勸夫

朱凱——昊天塔

王晔——桃花女

李致遠——還牢末

楊景賢——劉行首

羅貫中——風雲會

馬致遠、李時中、花李郎、紅字李二合撰——黃梁夢

七里灘、博望燒屯、替殺妻、小張屠、陳州糶米、鴛鴦被、風魔廟通、爭報恩、來生債、硃砂擔、合同文字、東蘇秦、小尉遲、神奴兒、謝金吾、馬陵道、漁樵記、舉案齊眉、梧桐葉、隔江鬪智、盆兒鬼、百花亭、連環計、抱粧盒、貨郎兒、碧桃花、二十六本，佚名。

北曲全盛的時期，北曲之作者又兼作南戲的，據錄鬼簿，有范居中、沈和、蕭德祥三人。但作品已不可考。南詞敘錄、永樂大典諸書中，有小孫屠、張協狀元、宦門子弟錯立身三種，或疑爲南戲最早的形態。但此三種均平凡無異，世人論南戲，多以琵琶記及「荆、劉、拜、殺」爲南戲復興之祖。

琵琶記，古本題爲蔡伯喈琵琶記，高則誠作。則誠或以爲就是高明，或以爲是高拭。主前一說者，如姚福的青溪暇筆，田藝衡的留青日札，主後一說者，如蔣仲舒的堯山堂外記，王世貞的藝苑卮言。據王國維考證，確爲溫州之高明，而非燕山之高拭。寫蔡邕娶妻趙五娘甫二月，乃赴京應試，得中狀元，相國牛僧孺有女妻之，邕不得已，入贅牛府。邕家遭凶年，趙氏供姑舅淡飯，自吃糠團，舅姑見而賢之。姑死，舅亦繼亡。而邕欲致書家中，爲人所騙，終不得達。趙氏貧不能自存，以麻裙包土葬其舅姑，乃彈琵琶，易道裝，乞食上京尋夫，畫舅姑之形以負之。入彌陀寺，掛像於簷下，蔡邕適過，收其像而去。趙氏乃入牛府相訪，牛氏憐留之，而邕未知。牛乃作詩以諷，夫妻乃完聚。明呂天成評：「其詞之高絕處，在布景寫情……串插甚合局段，苦樂相錯，具見體裁，可師可法，而不可及也。」沈璟也說它：「妙處全在調中平上去聲，用得變化，唱來和協。至於調之不倫，韻之

太雜，則彼已自言，不必尋數也。」徐渭南詞敘錄中也說：

或言琵琶記之高處，在慶壽成婚，彈琴賞月之諸大套，此猶有規模可尋。推食糠、嘗藥、築墳、寫真、諸作，從人心流出，爲嚴滄浪言「水中月，空中影」，最不可到。如十八答，句句是扭常言俗語而作曲子，點鐵成金，信是妙手。

至於他題材的來源，大別可以分作三說：

- (一) 留青日札大團索隱真細錄均謂作者有友王四，登第後棄其妻，故作此諷之。「琵琶」兩字，有四個「王」字。
- (二) 藝苑卮言謂說郛所收唐人小說言牛僧孺之子，有友蔡生與牛氏女重婚，作者取材於此。
- (三) 閒中今古錄及焦循說附會蔡邕的故事，宋代已有之，陸游詩所云可知。琵琶記乃依據此傳說而成的。

此書最通行之版本，是清毛聲山的第七才子書，但往往刪改原文。近年清黃丕烈出版之元刊本，與陳眉公評本有大相出入之處，但此兩本已較通行爲優。法人 M. Bazin 在一八四一年有譯本「L'Histoire du Luth」。

「荆、劉、拜、殺」是施惠(?)的蔣世隆拜月亭，王十朋的荆釵記，佚名的劉智遠白兔記，及徐睨的殺狗記四劇的縮稱。又稱「蔡、荆、拜、殺」，蓋去拜月亭而加入了蔡伯喈琵琶記。但鴛鴦繡傳奇第二十齣小桃紅中有云：「古曲到今朝，拜和荆，狗尾貂；劉和殺，無人曉，四大家分建旗旄。俟知音，示爾曹。」朱彝尊亦說

一識曲者以荆、劉、拜、殺爲四大家。——這四劇的名貴，殆已成爲定論了。

拜月亭大概是元末人所作，而明人改刪過的。係改刪北曲 關漢卿 閨怨佳人拜月亭而成南戲的。將原文故事放大而加以敷衍及穿插。有人謂出於琵琶記之上。但兩者風格，互不相同，拜月重在聲調，琵琶重在文詞。呂天成曲品以爲拜月在琵琶之次。

天然本色之句，往往見實，遂開臨川 王若之派。何元朗絕賞之以爲勝琵琶，而談詞定論，則謂次之而已。

荆釵記，本題王十朋 荆釵記，寫王十朋與錢玉蓮戀愛事。王十朋宋高宗孝宗間詩人，劇說以爲王十朋以事忤史浩，浩之子作此劇以諷。玉蓮實在是王十朋女兒的名字。而柳南續筆說玉蓮本來是一個妓女，與王十朋有約，十朋三年不歸。玉蓮乃自沈於桑門江口。事見湘靈集中。呂天成說：

荆釵以真切之調，寫真切之情，情文相生，最不易及，詞隱（沈璟）稱其能守韻，然則今本之有失韻者，蓋傳鈔之僞耳。真當仰配琵琶而鼎峙拜月者也。

白兔記作者不詳，寫五代 劉嵩字智遠，爲繼父所逐，乃爲人僕，李文奎以女三娘妻之。因守瓜得天書，遂精兵戰之術，乃去投軍。入贅於岳節度家。李三娘受兄嫂虐待，在磨房產子，以齒咬臍而去，產一男，即名曰咬臍。兄嫂又欲害之，乃送至智遠處，十六年以後，咬臍出獵，射白兔，追而見李三娘，遂團圓。劉智遠即五代時漢高祖，

后李氏，其餘皆與本傳不合。金代爲劉智遠諸宮調，或爲此記的藍本，亦未可知。元劉唐卿亦有李三娘麻地，捧印雜劇，亦較此南戲爲早。殺狗記，明徐嘔作，但近人吳梅疑今所傳者不是古本，乃係明人僞托，所以文詞鄙劣，但無確證可以斷定它。其中故事係根據元蕭德祥楊氏女殺狗勸夫雜劇而成，詞句中亦多有蹈襲的地方，所以清梁廷枏的曲話裏說：「荆劉拜殺，曲文俚俗，殺狗記尤惡劣之甚者……元無名氏有殺狗勸夫雜劇，四折中已覺鋪敘費力，况伸爲全部？無怪其一覽無餘味也。」

此外尚有明代蘇復之的金印記，在南戲中也是早期的作品。所寫係戰國蘇秦合從的故事。雖不及拜月、荆釵，但亦在白兔、殺狗之下。又有趙氏孤兒及牧羊記，亦係元末明初的南戲。趙氏孤兒述程嬰公孫杵臼救趙盾的故事；牧羊記寫蘇武牧羊。

明代是南北的全盛時代，但北曲亦有之，如元曲選中的王之一之劉晨阮肇誤入桃源，谷子敬之呂洞賓三度城南柳，賈仲名之鐵拐李度金童玉女；荆楚臣重對玉梳記，蕭淑蘭情寄菩薩蠻，楊文奎之翠紅鄉兒女團圓，即明初的雜劇。此外尚有劉東生之金童玉女嬌紅記。明時作雜劇最多的是周賓王，朱有燬，明太祖第五子朱橚的兒子。曾作雜劇三十一種，名曰誠齋樂府，今可見者有二十五種。此後作北曲有名的，有王九思的杜子美沽酒遊春；康海的東郭先生誤救中山狼；陳鐸的花月妓雙偷，納錦郎及鄭若老義配好姻緣，楊

慎的宴清都、洞天元記、蘭亭會太和記。明初雜劇，尙與元人差不多，其後，往往竊取南戲，因此便漸漸衰落了。到萬曆末葉，北曲已零落殆盡，沈德符 顧曲雜言中說：

自吳人重南曲，皆祖崑山 魏良輔，北詞幾廢，今惟金陵有汴梁，有雲中。而吳中以北曲擅長者，僅見張野塘一人，故壽州產也，亦與金陵小有異同處。頃甲辰年 馬四娘以生平不識金閨爲恨，因挈其家女郎年十五六人來吳中，唱北西廂全本……馬四娘還曲中卽病亡，諸妓星散……今南教坊有傳壽者，字靈修，其親生父家傳，誓不教一人……若壽復嫁去，北曲真同廣陵散矣。

但是明末尙有沈自徵、孟稱舜二家，吳偉業有通天台、臨春閣等雜劇，皆是文人好古的毛病，這時候，北音已喪亡殆盡矣。周在浚 金陵古跡詩：

顧老琵琶奉武皇，流傳南內北音亡，如何近日人情異，悅耳吳音學太倉？

可見北音只存於宮中了。康熙時有徐大椿著樂府傳聲，專論戲曲的唱法，以北音爲主。他評時人唱曲者說：「其偶唱北曲一二調，亦改爲崑腔之北曲。非當時之北曲矣。」洪昇作長生殿亦由徐大椿指點音律，足見他對於音律是有研究的。亦於此可知當時人只知以崑腔來唱南戲，從前一度盛行的北曲，反而無人能歌唱它了。南戲最盛的時期是崑曲大盛的時期，下章預備將南戲和崑曲作一簡單的敘述。

第十四章 崑腔與南戲之寢盛

元北曲的歌唱，到現在已無從知道，明初南戲的唱法，也已不能詳細考查了。大概北曲以弦索爲主，而南戲則因南方口語的各異，而有各地口音不同的唱法。明陸容菽園雜記中說：「嘉興之海鹽，紹興之餘姚，寧波之慈谿，台州之黃岩，溫州之永嘉，皆有習爲優者，名曰『戲文子弟』，雖良家子亦不恥爲之。」至嘉靖末年，諸腔還與崑腔並峙，徐渭的南詞敘錄中載：

今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京湖南閩廣用之。稱餘姚腔者，出於會稽，常潤池太楊徐用之。稱海鹽腔者，嘉湖溫台用之。惟崑山腔止行於吳中。

但崑曲未興以前，以海鹽腔最有勢力，明李日華紫桃軒雜綴以爲海鹽腔起於張鉉。「張鉉字功甫，循王之孫。豪侈而有清尚，嘗有吾郡海鹽，作園亭自恣，令歌兒衍曲，務爲新聲，所謂海鹽腔也。」按張鉉南宋初人，與明代之海鹽腔是否有直接的關係，尙不可知。元姚相壽樂郊私語：

海鹽少年多善歌樂府，皆出於澉州楊氏。當康惠公梓存時，節俠風流，善音律，與貫雲石交善。雲石翩翩公子，無論所製樂府散套，俊逸爲當行之冠，卽歌聲高引，可徹雲漢。而康惠獨得其傳……其後長公國材次公少中復與鮮于去矜交

好，去矜亦擅長樂府，以故楊氏家僮千指無有不善南北歌調者，由是州人往往得其家法，以能歌有名於浙右云。

崑腔的起來，壓倒了海鹽腔，王驥曲律：「舊凡唱南調，皆曰海鹽；今海鹽不振，而曰崑山。崑山之派，以太倉魏良輔爲祖。」崑腔的所以興起，由乎它音律的美，故南詞敍錄稱崑山腔流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人。妓女尤妙此，如宋之嘌唱，卽舊聲加以泛豔者也。不單如此，絃索辨訛，又說它漸改舊習，始備衆樂器，而劇場大成。那麼不單是音律的改造，樂器的增多，而劇場也加以改良了。明顧起元客座贅語：「萬曆以前，公侯與縉紳及富家凡有讌會小集，唱大套北曲，後乃變而盡用南唱，歌者正用一小拍板，或以扇子代之，間有用鼓板者，今則吳人益以洞簫及月琴益爲悽慘，聽者殆欲墮淚。大會則用南戲，其始止二腔，較海鹽更清柔而婉折也。」

魏良輔號尙泉崑山人，居太倉南關，初習北曲，爲王友山所絀，退而研習南曲。明張元長筆談：「魏良輔……能諧聲律……梁伯龍起而效之，考訂元劇，自翻新調，作江東白苧、浣沙諸曲……謂之崑腔」及乾隆間而大盛，當時南曲亦很盛行，但清代末葉，皮簧漸興，因而代替了崑曲。

崑曲極盛時期的南戲，非常發達，這也可以稱它作南戲的黃金時代。所以這時期間的南戲發達的情形，不能不略述一二。亦卽明清兩代南戲之大概情形。

明代萬曆間的南戲作者，最負盛名的，是沈璟和湯顯祖。這兩個人，在當時劇壇上倡出兩種不同的作風來。沈璟的作品偏重於格律，湯顯祖的作品偏重於才華。一以力致，一以才逮。沈璟江蘇吳江人，字伯隱，號寧庵，又號詞隱。王驥德評曰：「生平於聲韻宮調，言之甚悉，顧於己作，更韻更調，每折而是，良多自恕，殆不可曉耳。」他所著的南九宮十三調曲譜，曲家奉爲圭臬。曲律：「自詞隱作詞譜，海內斐然向風，衣鉢相承，尺尺寸寸，守其矩矱者二人，曰吾越鬱藍生（呂天成）曰樵李大荒甫客（卜世臣）。」此外又有南詞韻選，論詞、唱曲當知正吳編、考定琵琶記。所以他有功於後世，是他論曲的巨著，而他底作品，不及湯顯祖遠甚。所作南詞有紅渠記、分錢記、埋劍記、十孝記、雙魚記、合衫記、義俠記、分柑記、鴛衾記、桃符記、珠串記、奇節記等。今行於世者，只有義俠記一種，係敷衍水滸傳中武松的故事。他生平反對湯顯祖的作品。他說：「宜協律而詞不工，讀之不成句，而謳之始叶，是曲中之工巧。」又取湯顯祖的還魂記，將它不協音律的地方改去，湯顯祖知道了，說：「彼惡知曲意哉，予意所至，不妨拗折天下人嗓子。」所以當時王驥德評他們兩人的作品道：

臨川（湯氏）之於吳江（沈氏）故自冰炭。吳江守法斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙。臨川尙趣，直是橫行，組織之工，與天孫爭巧，而屈曲聲牙，多使歌者辭舌。

湯顯祖字義仍，號若士，稱他所居的地方曰玉茗堂。江西臨川人。他是劇壇中的天才，嘗收集元人雜劇千餘

種朱彝尊靜志居詩話「義仍填詞，妙絕一時，語雖斬新，源實出於關（漢卿）、馬（致遠）、鄭（德輝）、白（仁甫）。」王德驥稱他的才情在淺深濃淡雅俗之間，獨得三昧。又說：

臨川湯奉常之曲，當置「法」字無論，盡是案頭異書，所作五傳，紫簫紫釵，第修藻豔，語多瑣屑，不成篇章。還魂妙處種種，奇麗動人，然無奈腐木敗草，時時纏繞筆端。至南柯、邯鄲二記，則漸削無類，俛就矩度，布格既新，遣辭復俊。其掇拾本色，參錯麗語，境往神來，巧湊妙合，又視元人別一蹊徑，技出天縱，匪由人造。使其約束和鸞，稍閑聲律，汰其贅字累語，規之全瑜，可使前無作者，後鮮來哲，二百年來一人而已。

所作有紫簫記、紫釵記、還魂記、南柯記、邯鄲記五種，其中以還魂記為最有名。還魂記又名牡丹亭，經沈璟呂天成的竄改。他見了改本，作一詩道：「醉漢瓊筵風味殊，通仙鐵笛海雲孤。總饒割就時人景，卻愧王維舊雪圖。」紫釵紫簫均本於唐人小說霍小玉傳而加以點綴。邯鄲南柯亦本於唐人小說枕中記與南柯記。牡丹亭寫南宋柳春卿先夢見杜麗娘，麗娘思柳生而病死。其家亦南遷。柳生應試借住杜宅，在花園中得麗娘自畫像，即夜，麗娘之魂來就柳生。生乃發塚，麗娘復活，後柳生中狀元，因白其事於女父，遂一家重聚。後世女子讀這書以後，無不感動，甚至有為此書而死者。柳亭詩話：「湯義仍有哭婁江女子詩，敘略曰：婁江女子俞二娘，年十七未適人，酷嗜牡丹亭傳奇，批注其側，幽思苦均有痛於本詞者，憤惋而終……詩曰：畫燭搖金閣，真

珠泣繡窗；如何傷此曲，偏只在婁江？」劇說又載杭州女伶商小玲善牡丹亭，她有愛人而不能通好，一日演尋夢折，仆地死於台上。又說內江一女子讀了牡丹亭，很想念湯氏，及見乃一老翁，失望投水而死。康熙間有撫州通判陸輅重建玉茗堂，演牡丹亭，請四方名士作詩賦記事，足見此書流傳非常興盛。至於這書的取材，或說諷刺疊陽子，或說杜父指鄭洛，柳生指蔣遵咸。但其原書題詞則云：

傳杜太守事者，彷彿晉武都守李仲文，廣州守馮孝將兒事，余稍爲更而演之。至於杜守之收拷柳生，亦如漢睢陽王收拷談生也。

這三件故事現今均可以查到。李仲文事，見於法苑珠林，言李女十八歲而死，後張世之代郡，世之子年二十，夢見李女，遂與歡好。生發棺視之，顏姿如故。女夜來告曰：「君早發塚，使我不得復生，遂去。」馮孝將事也見於法苑珠林故事，與李仲文相類，不過這故事中的女子死而復活，與馮孝將的兒子結婚。談生事，見列異傳，言談生四十無婦，有女子年十五六來，謂勿以火照我，三年後方可生一子。二歲，生潛燭之，腰上生肉，腰下皆無，女遂別去，以一珠袍見贈，生賣珠袍，淮陽王發覺是他女兒的殉葬物，乃收拷之，生以實告，乃召談生爲婿。牡丹記係演古代傳說而加以改進，其說可信。

在湯氏以前或同時的南曲作者，如張鳳翼有紅拂記、祝髮記、竊符記、灌園記、戾屢記、虎符記，徐復祚評

他爲：「但用吳音先天簾纖，隨口亂押，開閉罔辨，不復知有周韻（中原音韻）矣。」梁辰魚有浣紗記，徐復祚亦評他開口便俗，但王世貞詩：「吳閬白面遊冶兒，爭唱梁郎雪豔詩。」亦可見他的盛名了。屠隆有彩毫記、曇花記。顧大典有青衫記、葛衣記、義乳記、風教編；葉憲祖有鸞鏡記。卜世臣呂天成，篤守沈璟曲律，卜氏有冬青記、乞癡記，今已亡佚。呂氏有神女記等九種。但其相傳不朽者，在曲品二卷。評元末至當時之戲文甚詳，可資後來的參考。王驥德爲呂大成的好友，同時也編曲律四卷，論南戲作法甚詳，亦不朽之作。所作戲曲，亦有題紅記等五本。其他如梅鼎祚、汪庭訥、徐復祚、許自昌、陳與郊、王衡、許潮等，所作的作品，也有很精采的。

自明末到清代中葉，吳江派與臨川派相峙並盛，沈自晉望湖亭中之臨江仙中說：「詞隱登壇標赤幟，休將玉茗稱尊。鬱藍繼有榭園人（葉憲祖），方諸（王驥德），龍子（馮夢龍）在多聞。香令（范文若）風流絕調，幔亭（袁于令）彩筆生春，大荒（卜世臣）巧構更超羣，鰕生何所似，顰笑得其神。」可知馮夢龍、范文若、袁于令、沈自晉均是吳江派中的健將。

馮夢龍字猶龍，吳縣人。崇禎時殉節。其居曰墨憨齋，改古今傳奇，定爲十五種。其創作只有雙雄記一種，范文若字香令，號荀鴨松江人。傳奇傳於現代的有花筵賺、鴛鴦棒二種。袁于令原名韞玉，字令昭，號簪庵，吳縣人。葉憲祖的門人。顧丹五筆記說他降清以後，上司對他說：「聞貴府有三聲：棋聲、曲聲、牌聲。」袁答道：

「聞公署亦有三聲：算盤聲、天平聲、板子聲。」因此免職。作有西樓記南戲，尙存於今。清初宋榮筠廊偶筆：「袁簾庵于令以西樓記得盛名，與人談及，輒有喜色。一日出飲歸，肩輿月下過一大姓門，其家方宴客，演霸王夜宴（千金記中的一齣）輿人曰：「如此良夜，何不唱繡戶傳嬌語」（西樓記中的一句）乃演千金記繡庵狂喜，幾墮輿。」沈自晉字長康，一字伯明，吳江人。沈璟的從姪。今所傳的傳奇，僅望湖亭一種。

所謂「臨川派」即「玉茗堂派」，卻不如吳江派的那麼有師法，因為湯氏是天才的作者，不易學得，所以這派人都是「欲以臨川之筆，協吳江之律」者。（吳梅的話）

阮大鍼雖爲人奸佞，但文才卻甚博洽，所作有春燈謎、燕子箋、雙金榜三種。燕子箋，明初已有十八回的燕子箋評話，蓋即他底藍本。吳炳字石渠，號粲花主人，宜興人，所傳有粲花別墅傳奇五種。近人吳梅稱其能兼玉茗、吳江兩派之長。李玉字玄玉，吳縣人，其出名的傳奇有「一人永占」即一捧雪、人獸關、永團圓、占花魁四劇的縮稱。

其他，吳偉業有秣陵春，以寄亡國之痛；李漁笠翁，亦清代曲中一個巨匠。有李笠翁十種曲。又有論曲之書，如閒情偶寄的詞曲部、演習部，是曲劇中不可少的要籍。袁于令如山房說尤稱他的爲人「性齷齪，善逢迎，遊繚紳間，喜作詞曲小說，極淫褻，常挾小妓三四人，子弟過遊，便隔簾度曲，或使之捧觴行酒，并縱談

房中，誘賺重價，其行甚穢，真士林所不齒者也。」不知確否。尤侗有鈞天樂傳奇，嵇永仁有揚州夢，雙報應，據說雙報應是他獄中的絕筆。

康熙、乾隆間著名的作品，有洪昇的長生殿，孔尚任之桃花扇，萬拊之擁雙豔三種，張堅之玉燕堂四種，夏綸之新曲六種，蔣士詮的藏園九種等等。其中最膾炙人口者爲長生殿與桃花扇，長生殿寫唐明皇與楊貴妃事。梁廷枏曲話稱其：「長生殿爲千百年來曲中巨擘，以絕好題目，作絕大文章，學人才人，一齊俯首，自有此曲，毋論驚鴻、綵毫空慚形穢，即白仁甫秋夜梧桐雨亦不能穩占元人詞壇一席矣。」桃花扇寫侯方域與李香君之事，吳梅氏稱其「通體布局，無懈可擊。」此兩書實爲清代傳奇的首製。清代末年，傳奇一蹶不振，雖有聚福班及民國間崑曲傳習所的設置，但已力不能挽，這也因爲是民間已傾向於京戲及地方戲，再也沒心情來研習這瑣屑的音律與演奏等等了。

第十五章 「雅部」的沒落與皮簧的代興

乾隆間，戲曲分作兩部：崑劇叫做雅部；崑劇以外的雜戲叫做花部。燕蘭小譜解釋道：「元時院本，凡旦色之塗抹科譚取妍者爲『花』，不敷粉而工歌唱者爲『正』，卽唐雅樂部之意也。今以弋腔、梆子等曰花部；崑腔曰雅部，使彼此擅長，各不相掩。」而揚州畫舫錄中也說：「兩淮鹽務例，蓄花雅兩部以備大戲。雅部卽崑山腔，花部爲京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」那麼「亂彈」不過是諸戲的總名。「弋陽腔」又稱「高腔」。「弋陽腔」之起源，本古於崑腔，但嘉靖間又告絕跡。所謂「高腔」一說指河北高陽，不知是否。據天咫偶聞：「後迺盛行弋腔，俗呼高腔，仍崑曲之辭而變其音節耳。內城尤尙之，以之爲得勝歌云云。相傳國初出征歸來，軍士馬上歌之，以代凱歌。故請清兵等劇，尤喜演之。」這因爲各地方音不同，而將正統戲改易爲地方音了。又以政治背景的關係，得以興隆起來。嘯亭雜錄稱它鑣鉞喧闐，唱口囁雜，和現代的高腔並沒有兩樣。「京腔」也和「弋陽腔」有相當的關係，是弋陽腔之盛行於京師的。新定十二律京腔譜的凡例：「弋陽舊時宗派淺陋，猥瑣，久已經有識者變改，卽江浙間所唱弋腔，何嘗有弋陽舊習？況盛行京都者，更爲潤色其腔乎。又與弋陽迥異，尙安得謂之弋陽哉？今應題之曰京腔譜……」燕蘭小

譜亦說：「京班舊多高腔，自魏三變梆子，盡爲靡之音矣。」「秦腔」亦稱「琴腔」，是陝西的土戲，燕蘭小譜中說：「蜀伶新出琴腔，卽甘肅調，名西秦腔，其器不用笙笛，以胡琴爲主，月琴副之。」謝章铤賭棋山莊詞話也說：「甘肅腔卽琴腔，又名西秦腔，胡琴爲主，月琴爲調，工尺呶啞如語，今所謂西皮調也。」後來又有所謂「山西梆子」大約也由秦腔轉變過來的。「二簧」與「西皮」現在是平劇中的兩個調子。所以又稱平劇作「皮簧」的。「二簧」又作「二黃」，張祥珂的偶憶編：「戲曲二黃調，始自湖北黃岡、黃陂兩縣。」此後盛傳於兩湖、安徽及兩廣之間，又稱「湖廣調」。梨園佳話以爲「西皮」起於黃陂，實則謝章铤的見解是對的，完全由秦腔變來，故懷芳記中也說：「一變爲西皮，則秦聲激越哀怨盈耳。」這也是一個證據了。但現代稱「西皮」「二簧」總爲「徽調」，因爲在安徽盛行的緣故，揚州畫舫錄：「以安慶花部合京秦二腔，名其班曰三慶。」金台殘淚記：「此腔（秦腔）當時（乾隆末年）始蜀伶，後徽伶盡習之。」山西梆子與西皮調之拍節，旋律往往相同，蓋梆子腔的佔有勢力者。梆子腔大蓋以所用樂器「梆子」而得名，其中也各地有各地的梆子腔，揚州畫舫錄所錄句容安慶皆有之。河南也有。秦雲擷英小錄：「秦腔自唐宋元明以來，音皆如此，後復間以絃索；至於燕京及齊晉中州音雖遞改，不過卽本土所近者稍變之。」此外又有羅羅腔、句腔，凡腔的作用大概都是從南戲中由土音而改變的腔調，腔調既變，樂器也不同，這實在是由崑

曲轉變爲皮黃的津梁。亂彈便是這幾種腔調的總稱，因爲它不依崑曲的矩矱，所以稱它作「亂彈」了。因爲南戲到後來，文詞偏重於典雅，難免使聽者掃興，亂彈也不是全離崑曲的，不過崑曲的一種改造，使廟堂的士大夫階級的戲劇一變而爲通俗的平民的戲劇，所以金台殘淚記說：「梨園有三法司，謂法齡、法慶、法保……所譜皆崑曲，無西秦南代諸陋習，顧聽者落落然，」這可以純是崑曲已經不爲人們所歡迎了。

乾隆末京腔盛行，燕蘭小譜：「昔京伶八達子係旗籍，在萃慶部，其貌不丑妍而聲容態度，恬雅安詳，大小雜劇，無不可人意者，一時盛稱都下。於甲午年沃若而隕，今其名尙津津在人齒頰間。」而當時以秦腔花旦魏長生，俗稱魏三者最有名。夢華瑣錄云：

俗呼旦脚曰「包頭」，蓋昔年俱戴網子，故曰「包頭」，今俱梳水頭，與婦人無異……聞老輩言，歌樓梳水頭，端高蹻二事，皆魏三作俑。前此無之，故一登場，觀者歎爲得未曾有，傾倒一時。

其後有所謂「三慶班」頗露頭角，蓋係徽班中之一班子。揚州畫舫錄「安慶色藝最優；蓋本地亂彈，故本地亂彈間有聘之入班者。」畫舫錄也說：「迨長生還四川，高朗亭入京師，以安慶花部合京秦兩腔，故名其班曰三慶部。而曩之宜慶、萃慶、集慶遂湮沒不彰。」

光緒間，皮簧漸興，天恩偶聞：「道光末，二黃腔忽盛行，其聲比弋，則高而急，其辭皆市井鄙俚，無復崑曲」

之雅。同時，山西梆子又復盛行，而崑曲於是遂衰。

此崑曲衰落的時期中，仍有努力於南戲的作者，著名的，如仲雲間的紅樓夢傳奇，周樂清的補天石傳奇，黃燮清的倚晴樓七種。當時人皆視花部諸戲為卑下之作，而焦循卻獨具隻眼，他在花部農譚中說：

梨園共尚吳音，花部者，其曲文俚質，共稱為亂彈者也，乃余獨好之。蓋吳音繁褥，其曲雖諧於律，而聽者使未覩本文，無不茫然不知所謂。其琵琶、殺狗、邯鄲夢、一捧雪，十數本外，多男女猥褻，如西樓、紅梨之類，殊無足觀。花部原於元劇，其事多忠孝節義，足以動人，其詞質直，雖婦孺亦能解，其音慷慨，血氣為之動盪，郭外各村，二八月間，遞相演唱，農叟漁父聚以為觀，由來已久矣。自西蜀魏三兒唱為淫哇鄙謔之詞，市井中如樊八、郝天秀之輩，轉相效法，染及鄉隅，近年漸反於舊。

按當時流行花部所演戲劇的名目，現在尚可考見一二。綴白裘中有蜈蚣嶺（梆子腔）、淤泥河（亂彈）、清風亭（梆子腔）。蜈蚣嶺中亦有單唱它底散段上坎除盜的，即寫武松打蔣門神在蜈蚣嶺救女一節。綴白裘中又有殺貨打店及鬧店奪林，疑亦武松故事中的一部。今據青木正兒之輯，分列如右：

(1)(a)見於綴白裘的戲名：

蜈蚣嶺 淤泥河 清風亭

(b)見於同書之散段：

買胭脂 落店 偷雞 花鼓 途嘆 問路 尋雞 點化 陰送 搬場 拐妻 探親

相罵	堆仙	上街	連廂	殺貨	打店	借妻	回門	月城	堂斷	猩猩	看燈
鬧燈	搶甥	瞎混	趕子	請師	斬妖	鬧店	奪林	繳令	遺將	下山	搗台
大戰	回山	戲鳳	私行	算命	別妻	斬貂	上墳	除盜	借靴	搗馬	磨房
串戲	打麵缸	宿關	逃關	二關	番釐	敗虜	屈辱	計陷	血疏	亂箭	哭夫
顯靈											

(2)(a)見於燕蘭小譜的戲名：

三英記 三荆記 王大娘補缸

(b)見於同書之散段：

擗火	賣饅饅	吃醋打門	鎖雲囊	龍蛇鎮	小寡婦上墳	浪子踢球	背娃子	打灶王
別妻	思春	吉星囊	百花公主	潘金蓮葡萄架	樊梨花送枕	如意鉤	訂姻	倒聽
滾樓								

(3)見於花部農譚的戲名：

鐵邱墳 龍鳳閣 兩狼山 清風亭 賽琵琶 義兒恩

(4)見於劇說的戲名：

桃花女 周公闢法 沉香太子 劈山救母 五雷轟

(5)見於聽春新詠中的散段。

賜環	梅降雪	富貴樓	吞舟	戲叔	裁衣	剃頭	贈鐲	檀香墜	香山	縫帶
登樓	賣藝	溫涼盞	無底洞	殺四門	慶頂珠					

光緒初年，余治有庶幾堂今樂收皮簧調曲本四十種，又有李世忠編印梨園集成收皮黃戲四十六種全本。現今通行的戲曲有五百齣之多，木青正兒云：

十二紅、廟會、洛陽橋、英雄烈（一名鐵弓緣）其名見於春新詠微中，即此可知在嘉慶以前即流行者。祭塔、四進士見丁年王笥志，乃知爲道光以前之劇。貴妃醉酒與納書楹曲譜「時劇中所載之醉貴妃情跡同，「時劇」者當時散劇也。即此可知今之貴妃醉酒一本乾隆時之戲曲改作者。釣金龜、古柏堂傳奇、雙釘案有「原名釣金龜」之語，以此觀之，恐雙釘案之前，花部當已有釣金龜劇，然其由來當在乾隆以前。其次近時流行之皮黃中，一本崑劇而改作者不少，今略舉其顯著之劇時：六月雪一本金鎖記；大劈棺一本蝴蝶夢；喬醋採自金雀記；白蛇傳採自雷峯塔；翠屏山採自翠屏山；擊鼓罵曹採自四聲猿；八義圖採自八義記；紅梅閣採自紅梅記；烏龍院採自水滸記；獨占花魁採自獨占花魁；別母亂箭採自表忠記；馬前潑水採自爛柯山；景陽岡、截叔採自義俠記；瓊林宴採自瓊林宴；拾黃金採自三元記，或取其一二齣，或有節略數齣而改作一長齣者。

現代平劇的來源大概不外乎這兩方面，現在同一齣戲裏，也有用不同的腔調來歌唱的，例如挑華車是皮

黃兼崑曲的戲；翠屏山，是皮黃兼梆子的戲。除平劇以外，各地還均盛行着它們底地方戲，如平津一帶的繡繡戲，山東的梆子腔，湖北的花鼓，蘇州的灘簧，揚州的文戲和浙江的越劇等都如雨後春筍各逞其技現在大家都提倡着「改良平劇」的口號，然而到了現代平戲已告一段落，幾百年來承接着戲劇正統的平劇，在文藝勃興的現代，已成為結束上期戲劇的一個關鍵。雖然時俗的愛好還不曾失去它底力量，但是就藝術原則上看來，話劇的代替平劇是合理的必然的趨勢。

自從唐代成立戲劇的初形以後，一直到平劇為止，其中有一個特殊的現象，即中國的戲劇，始終和歌劇在一條平行線上發展，唐宋兩代戲劇和歌劇雖然是不混合在一起，而當中相互的消長是很值得注意的。宋代以後北曲傳奇一直到皮簧，歌劇和戲劇已混合成一體，唱歌已變成戲劇中的一個重要的因素了。現代電影的插入歌曲，話劇的插入插曲，這是否是大眾所歡迎的要素，是否應努力於這方面的發展這是很值得研究的。

第十六章 歐洲戲劇的策源

戲劇和其他的藝術一樣，它底本身與社會發生了密切的關係，於是便逐漸由簡單的表演而進化爲綜合的藝術了。原始的戲劇，固無所謂藝術性，它只是一種最單純的舞蹈的姿態，在狩獵時用得着它，在平時練習也用得着它。在現在暹羅的蠻族中，*Shan* 人在收穫的季節中，也有類似舞蹈的表演，然而真正地劃分起來，這不過是戲劇的一種濫觴而已。

其次，在古代的許多遺著中，我們很可以看到很多很多含有劇底意味的東西。例如猶太文學作品中舊約裏的“*The book of job*”，中國古代的所謂「樂舞」「巫風」「儺」等大有歌舞劇的東西，足見戲劇的淵源早於其他的藝術，內容形式的完成的速率也遠超過其他一切藝術。

西洋戲劇，我們應該從希臘時代說起：「希臘劇」是我們讀西洋戲劇史應該知道的一個名詞。希臘每逢三月，有“*Bucchus*”（或 *Pionysos*）的祭賽，這和當時的悲壯劇（*Tragedy*）和喜劇（*Comedy*）是不無關係的。但是當時戲劇的形式是偏於歌舞的，所以對話很少。因爲當時人民對於神明的虔誠，因此也對於這種舞蹈尊重而熱誠起來。——這正是希臘戲劇所以能夠發達的重要原因。戲劇是這時候胚胎

的，也是在這時候完成的，以後它便有了更長足的進步。

希臘的喜劇家最出名的是亞里斯多芬（Aristophanes, 448—380 B. C.）了，有人稱他爲「古喜劇之王」（Prince of the Ancient comedy）他對於當時政治或學者的思想行動的諷刺和嘲弄，非常厲害。他拒絕當時所謂新的政治哲學修辭學者，這種諷嘲的色彩在他作品裏很濃厚。他底雲是攻擊當時哲學家蘇格拉底（Socrates）的；騎士是冷嘲當時民主政治家德謨斯特尼斯（Demosthenes）的。他底作品，在古希臘戲劇中佔着很重要的位置。

希臘的悲劇作家以依斯奇（Aeschylus, 524—456 B. C.）他底作品有“Prometheus Bound”及“Agamemnon”等。其次與哀斯該勒斯競爭「月桂」之冠的蘇發克里斯（Sophocles）及“Antigone”“Philoctetes”七篇。尚有與依斯奇和 Sophocles 共稱希臘三大悲劇家的幼里披提斯（Euripides, 480—407 B. C.）他底作品以“Iphigenia in Tauris”“Andromache”爲最出名。

希臘初創戲劇便有這許多著名的作家出現，同時他們有的作品也光芒萬代，這真是戲劇史中的一

個奇葩。

然而希臘以後，戲劇的奇葩，又被尚武的羅馬人摧殘了。現在希臘悲喜劇的所以很少有遺留下來，也是因為這個原故。這不能不說是西洋戲劇史上的黑暗的一頁。

宗教劇是以宗教底事物為題材的民衆的教育劇。在宗教舉行儀式或宣傳時用它作一種工具。所以十四世紀教會的勢力播滿歐洲的時候，它也跟着盛行起來。如果廣泛一點來說，希臘的神秘劇、奇蹟劇和受難劇，也多少帶有宗教劇的意味的。但這時代不過旗幟更顯明些而已。當然它勢力的伸長，是由於另一作用，正和中世紀的宗教樂的盛行一樣，然而這變化在戲劇的本身上卻受到更巨大的影響。當初演員們是由僧侶充任的。題材總不外乎經典中的故事。但是後來它逐漸有了發展，劇場由教會而變成公共場所了；僧侶充任的演員，也變成專門演劇的演員，內容也由經典故事而日漸擴充起來，日漸改革起來而流變為「道德劇」(Moral play)了。

以道德為中心思想的道德劇，內容不外是一讚善罰惡，「這和中國傳奇故事裏的一善有善報惡有惡報」並沒有什麼兩樣。我們當然不能將在宗教勢力瀰漫下的戲劇，菲薄它帶有迷信的彩色；但是我們評價這時代的作品，內容常常容易流入同樣的公式。不過其中有一點值得注意的，是這時代，戲劇已不是

操縱於幾個階級的手裏的工具了，它已長成爲大衆化的作品無疑地。這時代的戲劇的原子已深入於民間了。同時，道德劇不過是宗教劇的放大，但是這放大的痕跡，也正是戲劇走上進化的路徑的一個明證。

“Renaissance”——文藝復興運動的起來，又將已成強弩之末的道德劇、宗教劇淘汰了，而另成爲一個新的局面，這無異是戲劇的新生時期了。研究西洋戲劇的歷史，這實在是一個重要的時期。這時候，爲後世所樂于稱道的有兩派：

法國的戲劇，完全遵守着古代希臘拉丁的典型，他們着重在統一、均齊、明晰、規律；所以它底特質是智巧的，形式的——這一派，我們稱它是擬古劇，或者古典主義的戲劇。

這時候法國劇作者以柯爾乃依（*Cornille Pierre*, 1606—1684）和他底弟弟 *Cornille Thomas* 都是以寫戲劇出名的。他被後人稱爲「法國悲劇之鼻祖」。他底作品，完全是形式整齊，詞句優美，和清調的幽逸。但是卻忽略了心理的描寫。他底初作“*Le Cid*”問世以後，便名播當時；其他如“*Cinna*”、“*Polyeucte*”、“*Horace*”等也是一時的名作。

拉新也是法國這時期中著名的劇作者，他是一個孤兒，因此他底作品裏也蘊藏着憂鬱的色彩。因此他底悲劇也更出名了，自從他和 *Molière*, *Boileau*，之後，技術大進，他的特色在描寫的真切。同時，也喜

歡將女子的易喜易怒的感情作爲他底題材。他底傑作是“*Andromaque*”以後，一般的批評認爲其價值超過柯爾乃依之上的確他底心理的描摹現實的抒寫，比柯爾乃依進步得多了。其他，他尙有名作如“*Lesplaigneurs*”“*Britannicus*”“*Berenice*”等。

這時期法國最享盛名的喜劇家，當然是莫利哀（*Molière, Jean Baptiste Poquelin, 1622—1673*）了。他看了柯爾乃依的劇本，使他放棄了法律和哲學的學習而從事於戲劇。他曾離棄了家跟了一個戲子去流浪，也曾在一六四三年和幾個少年共同創辦一個劇團，但是其中的進行卻不很順利的。一六五八年，他在路易十四面前唱戲，得了皇帝的讚美，才創立一所大規模的劇場，他底作品也因此成功了。他底喜劇描寫心理變化非常的深刻，把真正的人生反映到作品裏，獲到了極大的成功。因此他底作品裏有許多談諧諷刺的成分。在這時期裏他不愧爲一代巨匠，他底作品，給後人以更多讚揚和誦讀。他底成功作是“*Les Précieuses Ridicules*”其他如“*Le Misanthrope*”“*L. Avare*”“*Le Malade Imaginaire*”均是他底不朽的名著。

這時候英國的戲劇，作風與法國的摹古完全不同。古典的潮流在英國依舊是守着道德宗教劇的矩矱，不但如此，而且變本加厲地抑制了個人的思想，專重於形式和格調，人們厭棄了摹擬的寫作法，文章裏

失卻了性靈而只是死的記述，文藝復興給予了他們一種啓示，便是人類的知識感情應該解放。同時，他們發見了現實的世界，發見了人間，發見了我，於是英國戲劇界便起了一種極大的波動——是古典派的反動，這種作品，我們稱它爲浪漫劇。他們以爲人生的陰暗面固然很多，而可喜悅的地方也正不少。單是「悲」與「喜」是相間複雜的，決不會如古典劇那樣簡單。這兩種因素，不能極對的劃作兩個不同的境界。同時，他們又以爲古典劇內容的直線式與平凡也不足以盡人事的曲折，因此，便有了動作的，不分悲喜的，多變化的，抒寫深刻的所謂「浪漫劇」了。

英國的浪漫劇的時代是莎士比亞（Shakespeare, 1564—1616）的。但是在敘述他底作品以前，我們也得知道這時代的先驅者——利來（John Lyly, 1554—1606）克特（Thomas Kyd, 1558—1594）和格里林（Robert Greene, 1560—1592）。

利來的喜劇輕快動人，他底名著“*Euphues*”是一篇巨作，寫風流閑雅的雅典少年滯留羅馬的故事，上篇叫做“*Euphues the Anatomy of Wit*”，下篇叫做“*Euphues and his England*”。他底技巧還有古典作家的氣息，但是他底題材卻已經是浪漫的了。克特是以悲劇出名，他底作品很可以使人感到恐怖。格里林是多產的作者，他底作品也有很濃厚的浪漫主義的色彩。同時，尚有一個詩劇家，他底悲劇

“*Tambrlane the Great*”用無韻的律語，在英國當時是特犯的。他叫馬羅（Christopher Marlow, 1564—1593）他底作品如“*Dr. Faustus*”“*The Jew of Malta*”比莎士比亞初期的作品更來得精緻。可惜他在三十歲左右爲了一個酒店裏的女孩子決鬪而死了，如果他不死，也許英國浪漫時代的戲劇巨匠不讓莎士比亞獨美了。

莎士比亞是英國阿渾村裏的人，他一身致力於戲劇。伊麗沙白時代他獨負了盛名，二十二歲時，在劇場裏做了一個演員，再替劇場修改脚本，終於他創作劇本了。他底產量非常多，也有喜劇，也有悲劇，也有歷史劇。仲夏夜之夢（*Midsommer Nights' Dream*）以幽默的筆調來寫天上人間的喜劇，威尼司商人（*Merchant of Venice*）純粹寫述人間的滑稽，這兩個劇本，是他喜劇的名作。羅米歐與朱麗葉（*Romeo and Juliet*）寫仇家的青年男女的戀愛而終於死亡。哈蒙雷特（*Hamlet*）寫太子爲父親復仇的故事。這是莎氏著名的悲劇的代表作。歷史劇如“*Julius Caesar*”“*Henry VIII*”也是偉大的作品。雖然以現代的目光來觀察，他底作品的技巧，還不到怎麼成熟，但是他底作品影響當時的社會，影響後來的戲劇界是很大的。

第十七章 歐洲近代劇與中國話劇

法國大革命以後資本主義社會變換了一個外形，但是大眾的心眼裏，依舊是感到納悶和苦痛。同時人與自然、社會、制度、階級，都發生種種的鬭爭。近代劇便是這種鬭爭的反映，也是當時人民的安慰品。

近代劇的發生，不過是最近五六十年來的事，它底歷史當然比不上詩歌與小說，然而在這短短的五六十一年中，戲劇卻經過了不少變化而突飛猛進了，這不能不說是一件值得讚揚的事。當時的社會情形既然如此複雜，所以戲劇者對於當時社會的解剖和觀察分成了兩種：——現實的暴露如德國 Hauptmann 的“Die Weber”，將社會的黑暗面一絲不遺地現露出來；一方面是逃避現實，如法國 Rostand 的戲曲，將罪惡的人世，用花般的美麗來遮掩，寫成一個理想的天國。其實這兩種的手法雖然不同而它們的出發點是相同的，不過前者比較積極些吧了。

暴露現實，正和寫實主義的宗旨相合，它底作品都是以民衆生活爲材料。一八八七年，法國的安東尼（André Antoine）在巴黎設立一個自由劇場，用以改良舊劇，再經過天才斯特林堡（Strindberg）的推進，他是瑞典人，生來便接觸着生活的陰暗面的，因此他底作品死之舞蹈、父債鬼等等，都是暴露現實的。

缺陷的。此後又有挪威大作家易卜生 (Ibsen, 1828—1906) 的出來，又在戲劇界中大放光彩。勃蘭提斯 (Gorge Brandes) 曾將易卜生的作品，加以詳密的分析，他作品裏所包含的問題，不外乎四類：

1. 關於宗教問題的——如 1866 年行世的“Brand”
2. 寫新舊時代之衝突的——如 1869 年的“The League of Youth”
3. 社會的生活——如 1877 年的“The Pillars of Society”
4. 兩性問題與婦女解放——如“Loves Comedy”和“A Dolls House”

這雖然是易卜生個人作品的檢討，實在也即是當時寫實主義戲劇中所要討論到的問題。

逃避現實的作者法國戲劇者 Rostand 他還是浪漫主義者的遺留，他底作品“L'Épervier”“Chantecler”等，乃是一種輕巧的愛情與冒險的格調，他對於人生，是歌頌的，是樂觀的。比利時的大劇作者梅特林克 (Maeterlinck) 的象徵戲劇“Princess Maleline”“Le Miracle de Saint Antoine”也是以象徵的手法來遮掩現實的險惡的。

一八八九年德國 Otto Brahm 仿自由劇場的例，在柏林設立“Freie Bühne”於是寫實主義戲劇的藝術的形式也完備起來，霍特曼 (Hauptmann) 的劇本便在這時候產生的。二十七歲時「日出之

前」(Vorsonnenaufjong)是他底成功作，和「Das Friedensfest」「Einsame Menschen」都是模易卜生的作品，其「Die Wober」「Kollege crampton」及「Der Biberpelz」等都是寫實主義的作品，蘇德曼(Sudermann)的「Es lebe das Lehannisfeuer」與「Das Blumenboot」也是受易卜生的影響而傾向於寫實主義的。哈爾伯(Max Halbe)和自由劇場的建立很有關係，如「Der Strom」「Das tausendjaorige」都是他底傑作。這風氣吹到了英國，有獨立劇場(Independent theatre)的創設，蕭伯訥(Bernard Shaw)是這時候的巨匠，他有易卜生主義底精髓，可見對於寫實主義的戲劇是有相當研究的，他底作品裏也含有種問題存在着，如華倫夫人的職業(Mrs. Warren's Profession)運命的人(The Man of Destiny)及人與超人(Man and Superman)等等都是不朽的名著。反自然主義戲劇的興起，當初也在法國，梅特林克的馬蘭公主和惠特肯脫的春情發動都以美麗的格調寫出美麗的戲曲，再加英王爾德(Oscar Wilde)的唯美主義的發現，他底沙樂美「Salome」完全是脫去寫實主義而形成新浪漫主義(Neo-Romanticism)於是寫實主義戲劇者也有因此而改變作風的，如霍卜特曼的作品「Die versunkene Glocke」及韻文劇「Das Hirtenlied」都轉變成新浪漫主義意味的作品了。

綜觀這兩種思潮的演變，完全是時代背景的關係，人們的知識已逐漸開展，對於人生的苦悶無法安排，所以從劇作中我們可以研究出當時的思想。美國欽特拉（Chandler）的“*Aspects of Modern Drama*”將近代劇的內容分作三種：

1. 富豪與貧民之對峙——如“*Strife*”“*Die Weber*”
2. 民族鬭爭——如 *Hermann* 的劇本。
3. 性的問題——如“*Mrs. Warren's Profession*”

近代劇的最大着眼點是在乎“*No struggle, no drama*”，所以它底主題是人與一切的鬭爭！我們可以將它分爲：

1. 人與社會的問題
2. 人與戀愛的問題
3. 人與生死的問題

富豪與貧民的對峙，是人們對於社會不滿的原因之一。當新舊兩個時代交替的時代，犧牲者的悲劇是到處可以見到的，*Sedermann* 的故鄉寫出父女間信仰的不同，易卜生的娜拉裏寫男女間好惡思想

的各異，斯特林堡底“*Miss Julie*”柴霍甫（*Tchekhov*）的“*The Cherry Garden*”皆是以新舊時代思想的衝突為主題的。個人與社會的鬭爭，一直還繼續着，以至於現代。靈魂與肉體的鬭爭，是在人與社會爭鬭以外更不可避免的事，內心矛盾衝突是極大的苦難，人生的幻滅會經過多少詩人、文人的悲吟或描寫，然而這是不可避免的，在悲號着毀滅的人們也始終在悲號裏靜靜地毀滅了。但是在生和死的中間，人們的愛慾是無法遏抑的，因此，戀愛也是人生一件不可避免而苦惱的問題，“死”“愛”這兩個主題，永遠在人們底腦子裏縈迴着而成為一個不能解脫的謎。近代劇裏，關於戀愛與結婚問題的悲喜劇非常之多，他們各人以各人的見解來解釋它，斯特林堡以為「愛」是憎惡的來源，以為肉的幸福是靈的訶責。而易卜生的解釋以為真的戀愛才是解散，結婚要建築在諒解上的。蕭伯訥歌頌「愛」為生命之力，而惠特肯脫卻將女性當作解決肉慾的機械。他們都厭惡結婚，以為結婚是戀愛的墳墓，與歡樂的果報。「性的爭鬭」除肉與靈的衝突外，便是三角戀愛了，在戀愛的爭奪中，愛、憎、仇、恐怖等等情緒是非常緊張的，例如蕭伯訥的“*Candida*”，須尼此來兒的“*Der grüne Kakadu*”，梅特林克的“*Pelléas et Melisande*”，Aglavaris et Selysette”斯特林堡的“*Lady Margit*”都是以三角戀愛來做戲劇中的主題的。新浪漫劇中，往往將「死」看做超然的東西，如梅特林克的“*Interieur*”等，是一個好例子。

近代劇的進展，將舞台改造了，也將觀眾下一個研究，他們不再是和以前一樣專作欣賞用的書齋劇。他們也知道研究演出後的種種情形。近代劇由露天劇場改造為屋子裏的劇場，舞台高凸了起來，觀眾由最後一排低到最前一排，這無異是一種大的改進。德國萊因哈特（Reinhardt）在他舞台前部設幾級階級，讓舞台與觀眾的座位聯接起來，蘇聯的梅耶荷德廢了前幕折了台口兩邊的旁壁，他們以為觀眾是演劇的一部分，不應該將他們隔離的。

還有，近代劇劇本的形式也和莎士比亞的劇論不同了，易卜生的戲劇，是將四面圍牆中折去了一面，所以舞台是立體的，建築也是半永久式的。易卜生和斯特林堡的戲劇不依照三一律，但他們注意於時間的短縮，人物的節省，時地的一致，所以「獨幕劇」“One act play”便發生了。易卜生的戲劇中大多是三幕的，但四幕五幕也不少。托爾斯泰（Leo, Tolstoy）的“The Living Corpse”是六幕劇，但是惠特肯脫的春情發動有三幕十八場，梅特林克的馬蘭公主有五幕二十四場，但這是不多見的。

此外又有傀儡劇“Marionette”默劇“Pantomime”舞劇“Ballet”及歌劇“Opera”這是演劇的旁枝，也是舞台劇之外的一種點綴。

近代劇到現代是非常發達的，不但在歐美如此，也已影響到中國了，中國初次在上海試演華倫夫人

之職業雖告失敗，但是經幾次的努力，到現今也已非常風行了，但本國原著的劇本還異常缺乏，這初生的嬰兒，是需要去努力扶植的，近有內地和上海的劇團、劇社正努力於這工作。雖然當中也有許多是着重於低級趣味的所謂「文明戲」。但中國人民也漸漸有了愛好舞台劇的傾向，因為在這動盪時代的中國，人民的苦難，正和歐洲易卜生時代一樣呢。

第十八章 從變文到大鼓寶卷與彈詞

現代所通行的大鼓、寶卷與彈詞，嚴格地說來，並不是小說，但也不是戲劇，它表演的程度比「話本」似乎要複雜，但是它卻又可以供人閱讀，和京戲的脚本，電影話劇的脚本並沒有什麼兩樣。又因為這是民俗文學的主流，不容我們忽略它們，所以另闢一節，附在小說與戲劇的後面。

要說大鼓、寶卷與彈詞，不得不先溯源來解釋「變文」。它在三十年前纔由史坦因在燉煌石室中發現的羅振玉在敦煌拾零裏印着佛曲三種。這三種裏面現在已知道一種是叫做降魔變文，另一種叫做維摩詰經變文，還有一種別人不會知道，因為原文的首尾已經殘缺了。

變文是講唱並用的，所以一部份是散文，一部份是韻文。它底形式大抵和近代寶卷相似。和尚吟唱的事，唐已有之，趙璘的因話錄裏說：

有文淑僧者，公爲聚衆譚說，假托經論，所言無非淫穢鄙褻之事，不逞之徒，轉相鼓扇扶樹。愚夫冶婦，樂聞其說，聽者填咽寺舍，瞻禮崇拜，呼爲和尚教坊，效其聲調，以爲歌曲。其耽庶易誘，釋徒苟知真理，及文義稍精者亦甚嗤鄙之。近日庸僧，以名繫功道使，不懼台省。府縣以士流好窺其所爲，視衣冠過於仇讎。而淑僧最甚。前後杖背，流在邊地數矣。

所以變文的起來，完全是受了佛教侵入的影響，當初的變文，大概是佛教上的一種宣傳，但是裏面不夾雜故事，難以吸引聽者，於是便成爲一種小說式的作品了。

我們知道變文是當時極流行的民間文學，但是除了變文以外尚有許多形式上或內容上類似變文的東西，不知道它們還是受了變文的影響呢，還是變文是受到了它們的影響的。唐代民間的詞曲，句語差參，與變文句語長短不同，我想一定也有些關係的，如鳳歸雲編：

征夫數載萍寄他邦去，便無消息，累換星霜。月下愁聽砧杵，攪塞雁行。孤眠鸞帳裏，往勞魂夢，夜夜飛颺。想君薄行，更不思量，誰爲傳書與妾衷腸？倚牖無言垂血淚，暗祝三光，萬般無奈處，一爐香盡，又更添香。

這是形式上的相似，唐代佛教思想的輸入，不特在變文裏表現出來，俚曲裏也有許多佛教性的俗曲。如禪門十二時、太子五更轉、南宗讚、太子入山修道讚等等都是以佛門故事來作題材的，變文不過是其中的一種吧了。

「變文」這名稱，似乎有些奇兀，但是我們現在卻不能解釋這兩個字是什麼意思。但「變文」也有稱作「唱文」、「押座文」、「緣起」的，這三者是否是同樣的東西，也不得而知。「變文」是否是那時一種已公認的名詞，也無從判斷。

變文中大都以七言作一韻，但也有三言的，也有五言的，其題材則全述佛教的故事。所以裏面也常常引用經文。但到了後來，也有非佛教的變本出現，不是講唱歷史故事，便是述說今聞。前一種如八道成道變殘卷八相成道變殘卷等，寫釋迦得道的故事，降魔變文寫須達布金買地，修建伽藍的故事，是本於金剛經的。大目乾連冥間救母變文一作大目犍連變文寫盡人皆知的目連救母之事。又有醜女緣起寫釋迦度脫一醜女的故事。有相夫人升天變文寫有相夫人之死，非常哀感動人。其他尚有很多的變文述佛教故事的。坊間也可以見到。非佛教的變文如述伍子胥、王昭君及舜子至孝變文等，但其中又有張義潮變文一稱西征記是寫當時人的事跡的。至於變文的體例，有以七言詩湊成的，如八相變文中的：

無憂樹下暫攀花，右脅生來釋氏家。五百夫人隨太子，三千宮女捧摩耶。堂前再政鴛鴦被，彼象危休登舉車。產後孩童多瑞福，明君聞奏喜無涯。

也有三言夾七言的，如維摩詰變文中的：

果報圓，已受記，末世成佛號慈氏，牟尼這日發慈言，交往毗耶問居士。

這和後來大鼓寶卷彈詞差不多了。就它散文的一部份來說，有的用淺近的文言的，如目連變文中的：

目連諸處尋覓阿娘不見，悲泣兩淚，來向佛前，遇佛三匝卻住，一面合掌跏趺，自言世尊：「阿娘吃飯成火，吃水成火，

蒙世尊慈悲，救得阿娘火難之苦，從七月十五日得一頓飯吃已來，母子更不相見。爲當墮地獄？爲復向餓鬼之途？」世尊報言：「汝母急不墮地獄餓鬼之途。汝轉經功德，造孟蘭盆善根，汝母轉餓鬼之身，向王舍城中作黑狗身去。汝欲得見阿娘者，心行平等，次第乞食，莫問貧富。行至大富長者家門前，有一黑狗出來捉汝袈裟，銜著作人語，卽是汝阿娘也。」

但如維摩詰經變文寫魔王出外的一段仗儀，大有駢文的氣息：

琵琶弦上，韵合春鸞；口蕭管中，聲吟鳴鳳。杖敲羯鼓，如拋碎玉；檜盤中，手弄奏箏，似排鴈行。檜弦上，輕輕絲竹，太常之
美韵莫偕；浩浩唱歌，胡部之豈能比對？妖容轉益，艷質更豐。一羣羣若四色花，數一隊隊似五雲秀麗。盤旋碧落，宛轉清霄，遠看時意散心驚，近覩者魂飛目斷。從天降下，若天花亂雨於乾坤；初出魔宮，似仙娥芬霏於宇宙。

此後宋代的鼓子詞與諸宮調便是受到變文的直接影響的。「諸宮調詳第十二章」例如唐元稹的會真記到趙德麟便加以音律變成可歌唱的東西，序中說：

惜不被之以音律，故不能播之聲樂，形之管絃……略其煩瑣，分爲十章，每章之下，屬之以詞，或據其文，或止取其意，又別爲一曲，載之傳前，先敘前篇之義，調曰商調，曲名蝶戀花，句句言情，篇篇見意，奉勞歌伴，先定格調，後聽蕪詞。

接着便有董解元絃索西廂（諸宮調）的出現，使變文演變成寶卷與彈詞大鼓的兩條路。

寶卷傳說是香山寶卷爲最早，是宋普明禪師作的，但這是一個極大的疑問。可靠的，當以元人抄本銷釋真空寶卷和目連救母出離地獄升天寶卷爲最早。寶卷的內容，也可以分作佛教的與非佛教的兩種。

佛教的寶卷其目的在宣揚佛菩薩成道的故事，或爲勸而作。但如混元教弘陽中華寶經及混元門元純教弘陽法等，他們所宣傳的不是佛教而是混元教——白蓮教。這是例外的。其他如劉香女寶卷、魚籃觀音寶卷、妙英寶卷、秀女寶卷、龐公寶卷等都是寫善男信女的成爲證果，非佛教的寶卷，所寫的以神道爲多。如銷釋萬靈護國了意至聖伽藍寶卷寫的是關羽的事，藍關寶卷說韓湘子的超度韓愈；呂祖師度何仙姑因果卷言呂洞賓勸化何仙姑的故事，還有土地寶卷寫土地菩薩與玉帝關法，大有西遊記的趣味。這裏解釋了爲什麼到處有土地廟的原因。另一種寫民間故事的寶卷，有孟姜仙女珍珠塔、梁山伯趙氏賢孝、白蛇現世等，有許多和彈詞同一題材，這便是不用經文勸化爲題材的寶卷了。至於寶卷的體製一如變文，有唱亦有白，常常有宣佛號處。佛詞句以七言三言爲多。現在流行的「白」，大都是語體的，但較早的却多用文言，例如藥師本願功德寶卷中的一節：

切以藥師如來，能開無相之門，顯清淨妙體。悟者時時覩面迷人如隔千山萬水，譬如淺水之魚，能知萬歸湖，不知當時之死。藥師如來廣開方便，接引有情，離苦生天，親觀諸境界。白雲罩定琉璃殿，摩尼塞太虛空。八寶砌成九蓮池，磬磬通轉。瑪瑙往來，行行虛排列，時時透海穿山，展則開萬民瞻仰，收來則寸步難行。諸佛子，會得這個消息嗎？

彈詞在現代的民間，勢力很大，它也是從「變文」演變而來的。也是有唱有白，唱句以三七言爲多。最

早的彈詞之書爲元末楊維禎的四遊記彈詞，但今已失傳。明代正德間楊慎有二十一史彈詞，每段之前，有臨江仙、西江月等曲，再加詩句，才入正文。全文爲十字句，和現今彈詞不大同，而和鼓詞很像，大概是大鼓彈詞未分歧以前的一種混合體。現今流行的彈詞甚多，大半出於婦女的手筆。安邦志國音彈詞，別名晚唐遺文計二十冊，定國志二十冊，鳳凰山三十二冊，作者不知誰何，寫趙匡胤及唐末五代之事。它底開場是：

筆應春風費所思，玩之如讀少陵詩；句多艷語元无俗，事倣前人卻有稽。但許蘭閨消永晝，豈教少女動春思。書成竹紙須添價，絕妙堪稱第一詞。

它正是二十一史彈詞和現代流行的彈詞當中的一種過渡的東西。此外有東漢遺文、西漢遺文兩書，東漢遺文今不易見到，又有北史遺文，詞語多很漂亮。例如：

爲看青山口倚樓，白雲紅樹兩悠悠，秋鴻社燕催人老，野草閒花滿地愁。

此外尚有玉蜻蜓、倭袍傳、珍珠塔、三笑姻緣都以吳語來寫作的。其後有天雨花傳女作者陶懷貞作。但據閩媛叢談以爲浙江徐致和太史所作。寫左維明與其女左儀貞的不屈於壓迫，終至明室就亡，不能挽回，大有遺民之痛。又有再生緣寫孟麗君嫁皇甫少華經許多困難而團圓。據閩媛叢談係陳端生作而梁德繩續成的。梁氏作此書時已年近花甲了。筆生花寫姜德華改易男裝赴京投考，得中狀元，和她底未婚夫經了許多

波折方始結婚。作者淮陰邱心如也是一個女子，此外，有夢影緣鄭澹若作，鳳雙飛程惠英作，精忠傳鄭澹若女周穎芳作；玉連環朱素仙作；其中題材大抵寫男女離合之奇，同時將女性地位超於男子之上。這因為作者是女人的緣故。

彈詞是盛於南方的文學，大鼓是盛於北方的文學，雖都以講唱為主，而文體與風趣各不相同。鼓詞的來源，亦始於變文，陸放翁小舟遊近村詩：

斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場。身後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。

大概這便是所以稱為「鼓詞」的來源了。現在的大鼓，種類很多有梅花大鼓八角大鼓等等，但它底脚本，也沒有什麼大相差異之處。明末大唐秦王詞話寫唐太宗統一天下的故事，恐是最早的鼓詞，用十字組成一句：

唐太子急拈香低聲禱告，李世民忙下拜，恭敬參神。我乃是大唐國，高宗次子，父李淵祖李昀李虎玄孫。

鼓詞所寫的不是如彈詞一樣纏綿悱惻男女間戀愛的故事，乃是金戈鐵馬國家興亡的事蹟，故以歷史演義為多。但明末清初賈鳳西的鼓詞，卻不演故事，全抒感慨，這是例外的。大明興隆傳凡一百〇二冊寫朱元璋起兵迄於建文失國。它底續集是通俗大明定北歐打亂柴溝全傳寫永樂金陵凱旋和征北番的事。此外，

又有北唐傳呼家將平妖傳三國志水滸傳西唐傳珍珠塔蝴蝶盃雙燈記等而新出的又有紅拂傳鐵公雞、寶蓮燈、施公案、封神榜、雷峯塔等等，可惜作者都不能知道。現在唱大鼓詞的，唱全本的很少，往往是摘唱幾段的。

清代又有所謂「子弟書」亦鼓詞之一種。分爲西調、東調兩種。西調是纏綿的，東調是激昂的。西調著名的有羅松窗的大瘦腰肢、鵲橋出塞、上任藏舟及百花亭等，東調著名的有韓小莊的托孤、千鍾祿、甯武關、周西坡、長板坡等，文章寫得非常簡潔而風趣盎然。這也是鼓詞的一種變體。

民間文學，除民歌以外，類似戲劇小說的作品，以寶卷、彈詞、大鼓爲最多。其勢力也遠超於其他各種文學。如果相信「文藝大衆化」是今後文藝的出路的話，那末我們對於這幾種民間文藝應下一番切實研究的工夫。

第十九章 電影與文藝

電影被我們稱爲第八藝術，那末電影和藝術是有着密切的關係的。新來文藝作品常被搬到銀幕上去，很博得一般觀者的讚美。但是就電影的本身來檢討，它底生命是科學所賦予的。——一八七二年英國人 Edward Muybridge 他在堡羅敦攝取賽馬的照相，試用二十四個照相機並擺在跑道的旁邊，在馬疾馳而過的時候，用很快的手法，將馬馳的姿態一一照了下來，經過了若干年的研究，他發明一種簡單的放映機。一八八二法國 Matey 發明能從一個鏡頭在短時間可以攝取很多底片的 “Photographic Gun” 之後，由美國 Thomas Edison 經多次的研究，才成功了攝影機。一八九六年四月二十七日美國紐約的二十三條街戲院作第一次電影的放映，所映的不過是短片和一件動作的起迄。一九〇七年時 “Ben Hur” 攝成影片，在當衆公演，以後，電影才以一件故事來做單位。到一九一一年 Charles Dickens 底 “The tale of two cities” 編成電影劇，這是以文藝作品作爲電影題材的開始。

因此，我們可以知道，電影的本身，只是科學上的玩意，而其藝術的價值，在乎編劇的導演的演員的技巧，與配備，光調的恰當。而其中最大的責任，和文學同一的肩負着的，是啓示人生與策進社會的進化，即是

將真理播種於人們底心的深處去，嚴格一點來講，它——電影——可以稱為藝術的條件，全在乎脚本與技巧上。這也就是電影與文藝發生關係的所在。

電影與戲劇有着很多很多的共通性，將人生的段片，在舞台或銀幕上反映出來刺激觀眾的心緒這與小說的利用文字來啟發人們底心情，其功效完全是一樣的；這裏面，有人生的真義，有暴露現實，有準確的啟示，並不是專於利用低級趣味來吸引人們，忘掉了藝術的真諦，作完全圖利的勾當。小說如此，戲劇電影也莫不如此。否則，它將被藝術所摒棄，失掉了真正的價值。近代有聲電影的起來，使一班人們熱烈地歡迎着，於是電影與話劇的結構更接近了。其中對話的流利，態度的自然與活潑；以至於技巧的變化與個性的發展，和舞台劇一樣是同樣被注重了的。但是舞台劇是建築在真實的表演上的，它一切配備和道具，不能二十分的繁複，尤其是野外的自然的景物，往往用襯托的方法，來給觀眾知道，例如雨天和雪天，舞台劇往往利用內景，寫出一個人披着積滿了雪的衣衫歸來。而電影藉着攝影的便利，儘可以選擇攝取一個真的適當的雨景或雪景來作背景。所以電影劇往往被一班低級的觀眾所歡迎。他們不問劇情的如何，他們只需要真的景物供他們眼皮上的供養。所以有的電影雖然專着重於低級趣味，而仍能為一班觀眾所擁護的。反之，舞台劇卻不致因為電影的有聲而失去它底地位，它更能真實地把握住觀眾的心理，而予以史

大的刺激。至如現代一班文明戲爲上海仕女們所歡迎這是畸形的現象，這正可以證明中國人民的了解藝術和賞鑑程度的低落，這是很可悲痛的事。

美國好萊塢各影片公司它們電影的取材除了自己編撰劇本以外，大都從小說中抽改故事，無論它是舊著還是新作，如西線無戰事、人猿泰山、塊肉餘生、復活等名著一一地被選作了電影劇本。利用文藝小說來作電影劇的題材，這是使電影增加其藝術性的好方法，然而應用時，卻有許多的困難因爲小說作者是以小說的方式而寫成小說的，將它改成電影劇，分幕鏡頭對白表現配音剪接，要經過更多的麻煩同時改造以後，往往沒有原作那麼精采而有力，例如托爾斯泰的復活，被改成電影，他着重底米特底矛盾與懺悔，和當時社會的黑暗，而電影上卻側重了戀愛的描寫。田漢也曾將它寫成舞台劇，而將公爵與婢女戀愛的一幕用隱約法寫出來，這也沒有原文那麼深切而有力的地方，所以有許多人反對文藝作品電影化，蕭伯納和高爾斯華綏不肯將作品交給電影公司去攝成影片。但是這是作家的私見，我以為將文藝作品改成電影，是不得已的一個手段，再好公司方面能夠多多徵求一些電影劇本，甚至請有名的文藝者去創製，然而這裏也有一個困難，電影劇作者非懂得攝影的手法不可，別的作者，關於這些難免是不知道的。

近來電影劇中常以音樂的悠揚來配合劇情，每當劇情悲哀的時候，加上了幽抑的音樂聲，會使人引

起悲哀的心情。高爾基底母親，被 *Vsevolod Pudovkin* 攝成影片，開演時有一個琴師在旁伴奏着與劇情相同的調子。中國電影中也有利用詩歌來增勝的。但是像最近的古裝片裏竟有許多不入耳的曲調，樂譜又平俗，詩詞也不合題意，專以滑稽謾罵的低級興趣來吸引觀眾，這其實還是不用歌詞的好。——現代中國電影裏的詩歌似乎較前勃勝，但是還幼稚得可笑。比較成功的漁光曲裏的音樂竟是舊俄時代的送葬的調子，這不是很可笑的嗎？希望電影界裏以後對於這一項裏會加以研究和注意。

將歷史故事和民間故事作為電影的題材，在歐美電影界上是常見的，如林肯傳、十字軍東征記等，但是它的去取卻加以精密的選擇，也旁證了許多可依據的材料，它並不是專以奇突的故事來欺騙大眾，乃是從歷史裏得到一種啓示來刺激觀眾的。最近，中國電影界產生了一大批以民間故事為題材的作品，但是它沒有中心，沒有啓示，只是低級的笑料和才子佳人式的故事而已。動作的成分，大部分和京戲沒有什麼兩樣，再加上不合式的服飾，往往使人感到一種「京戲電影」的意味。誠然，在這動盪的大時代中，儘有可歌可泣而有中心思想的題材可以應用，而環境的壓迫，在這裏是不允許的。

電影的攝製和文藝的創作，技巧上很有許多類似的地方，電影的光調是一件重要的工作，它可以分作「正調」，是平凡的光線，最多用的光調；「高調」，頂光的強烈，畫出明晰的畫面，有高朗、清楚和喜悅的

意味；「中調」沒有頂光，是光的陰暗面，給予觀衆以朦朧神祕的情；「低調」是柔和而湛靜的光調，使人們感到幽咽與傷感。「極調」是一種最強烈的光，人們眼裏觸着了，便容易有驚駭的意念。在一個電影劇中，完全利用它來描寫劇情，角色的心情和促進動作的緊張和緩滯的。這正如小說中用幽靜的背景來襯托一件悲哀的事情的發生，用短促的句法和複句來表示動作的連續和緊張（參看章和句下冊）音樂的襯托，也不過是幫助光調的效力，這和小說裏加入許多穿插是相同的。不過，光調的賜予者是攝影師，而小說的穿插和描寫是文藝作者自己而已。

其次，電影與文藝寫作，技巧上共同之點是截取人生的某一階級來作詳細的敘寫的。小說劇本上寫一個人的生長與死亡，並不瑣屑地敘述他底日常生活每一分鐘的過程。詩歌也是如此，不過截取其中值得可以描寫的地方與其背景作一概括的寫述而已。而電影的改換鏡頭，也是這種簡寫的手法。如果不這樣，電影也會失卻觀衆的擁戴的。這是藝術性的物質共通的技巧，這一點，也是可以作為每一部電影的評價的標準。

次之，電影上的「Montage」是一件非常重要的工作；我們可以譯作「結構」但是它更有剪接排列的意義在內。它底根本方法是情感的連續，合於一定的時間，使觀衆在兩件不同地點時間所發生的事，

能夠領悟，能夠連續起來。所以它在整個製片計劃上佔着非常重要的位置，如果“Montage”不討好，那末整部電影也發生了問題。這正如文藝作品上的“Plot”一樣，作者在不曾開始寫作以前，必須將所要寫的故事，先來一個稠密的考慮與配置，小說中每個片段，需要其連絡性，不必用煩贅的客觀的直接說明來解釋使讀者自己知道其中故事底地點時間的演變。劇本也是如此，分幕以後，每一幕的演出，其和上一幕，下一幕的關係和連續的所在，及隱在幕外的事實，要如何才能巧妙地啓示於觀眾之前，這也是劇作者苦心所考慮的事。

每一文藝作品裏面一定有它底特色和中心思想，但是這卻並不如宣傳文學一樣煩絮地使人討厭，它會從故事的背面，故事的字裏行間傳達到觀者讀者的心底深處，而使他們有一種潛意識的反應，這才是有價值的作品。

總之，電影的本身，是科學的產品，和文藝發生關係是新近的事。這連繫能否永久，要有它是否求得更真實的藝術性。但就近來的演變看來，它的詩歌、音樂和文藝小說的作爲題材，它正在和文藝合作着。我希望電影的攝影法會成爲大眾知道的手法，而使每個愛好文藝的作者會多多致力於電影劇本的寫作，而使電影成爲更藝術化的產品。

第二十章 文藝創作的三大要素

就抽象的內容來研究文藝創作，無論是創作或賞鑑，一定得先研討其中的三大要素——想像（Imagination）；情感（Emotion or feeling）與思想（Thought）。

溫齊司德（Winchester）在文學評論之原理（Some Principles of Literary Criticism）中將「想像」分作三種是：

- （一）創造的想像（Creative imagination）
- （二）聯想的想像（Associative imagination）
- （三）解釋的想像（Interpretative imagination）

「創造的想像」本是經驗中的一部分經過的選擇，再組合起來，成為新的結構。最宜注意的是它並非虛造，乃是本於經驗而來的，例如平日在月夜，月光在樹影下是依稀的，於是你即使在白天即使在黑夜也能浮起你以前的經驗來，如此用許多的經驗聯繫起來，便成為你底一個新的想像，無論事實環境與人物，都是如此。所以要創作便需要更多的經驗，因此有的實際去參加下層工作爲了要明白勞動者們的生活情

形。如果不會親身到礦場裏去過的人，要想寫出礦工工作的苦難是不可能的，即使寫了，也是不真切的，不合於現實的東西。寫實主義者的揚棄浪漫主義也是這個理由。許多作者往往寫他自己底經歷，也是因為容易想像的緣故。左拉曾走徧巴黎去觀察各個酒肆；弗洛貝爾也因作波華利夫人而親自嘗過砒毒。但是每一小說中或戲劇上所寫的情形，也未必一一本之於親身的經驗，莫泊桑之描寫性慾，莎士比亞寫王公以致於死鬼，他們也未嘗親身去試驗的。總之想像第一的要求是不離現實，是要它和人類實際生活情形相同。如蒲松齡的寫狐鬼，而處處以人情出之，讀者便不覺其為狐鬼，而讀之津津有味，如入其境了。

聯想的想像，溫齊斯德以為是將同類的事物的意象，或同類感情的影像聯想過去，創造出一個新的領域。所謂同類事物意象和同類的感情影像是聯想想像中最主要的項目，所以聯想想像中往往是用「明喻」。例如長恨歌中的「芙蓉如面柳如眉」芙蓉的顏色，和「紅顏」是同類事物的意象，「眉」與「柳葉」也是如此。因此進而推之為暗喻象徵，都是聯想想像的關係。例如「水是眼波橫，山是眉峯聚」其中有「波」「峯」字，因而引出「水」和「山」來了，同時，這兩者之間，也是同類事物的意象。又如王維的竹里館：「獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯，深林人不知，明月來相照。」一方面，「靜」的境界，固然可以說是創造想像，但「明月」「深林」之足以代表靜的意象也可以說是聯想的想像。又如詩詞之中往往

以今昔對比來作作者感情之抒發方式的，由現在追想到昔日，這種 Contrast 也是屬於聯想想像的，這種例子很多，且舉六州歌頭的前片為例：

長淮望斷，闕塞莽然平。征塵暗，霜風勁，悄邊聲。黯消凝。追想當年事，殆天數，非人力。洙泗上，絃歌地，亦殫旆。隔水蘄鄉，落日牛羊下，區脫縱橫。看名王宵獵，騎火一川明。笳鼓悲鳴，遣人驚。

解釋的想像與創造想像，聯想想像都是不同的。創造想像以前真實的事物來創造現在假設的事物。聯想想像用現實真實的事物來推知已往的或未來的一切同樣的事物。而解釋想像是一事一物。用來解釋某種意象或真理的。例如以甲乙兩種事物其中有一點丙的原素的意象是非常類似的，於是便可以甲種中的丙因素渲染出來來表示乙種中的丙因素之意象，換句話說，這便象徵 Symbol，例如用「鷹」所含有的「凶暴」之因素來表示人類的凶暴行為；又如用玫瑰花來表示愛。不過其中的因素要是在習慣上被人們所習慣的，不然非但不能促成你的象徵，反而有礙於整篇文章的明晰。例如「鷹」的象徵凶暴，是向來習慣上所承認的。同時以一物象徵他物，也一定有二種以上相同的因素才可以。

想像之所以成爲文學中重要的因素者，因爲它可以使所記載所述說的更具體，更動人。例如報章上簡單地記載着一個流亡者的痛苦，甚至毀滅了自己，這不過使讀者有一時的憫憐而已，如果將這題材寫

成一篇文藝作品（當然你不會親眼看到它底經過，是用想像方式來描寫的。）那末讀者便會有更深的同情與發生更大的感動了。

史匹伯 (Sprau) 在文學的意義 (The Meaning of Literature) 裏說：「凡是不能夠使我們感動的都不能叫做文學；而被感動的大半都是情感的經驗。」「情感」實在是文學中一個重要的因子。作者有喜怒哀樂之情，他將這種感情寫在紙上，使讀者也發生共鳴，這才是文學的技巧。溫齊斯德以為有五種是正當的情感：

1. The Justice or propriety
2. The vividness or power.
3. The continuity or steadiness.
4. The range or variety.
5. The rank or quality

他1. 5.兩項完全是以道德的目光來判斷的。我們姑且不去論它。其中2. 3. 4.三項，我們可以歸納為「Force」，「Unity」，「Coherence」三種，就是情感要有「力」要能有「持久性」，同時也要「錯綜變

化。」

情感要如何可以有力可以持久？這不外乎兩種方法：一、是使情感真摯；二、使情感深刻化。情感是每個人都有的，不過善於表示和不善於表示的方式不同吧了。所以有許多隨便什麼人都會感到的感覺，不善於寫作的人，只不過一時的感觸而已；而這在敏感和善於寫述的作者手裏，便是可以使人悲苦的題材了。感情如何真摯？即是不假造，不苟作。蘇東坡的「但尋牛矢覓歸路，家在牛欄西復西。」清馮班的「欲問北來辛苦事，馬通燃火夜縫靴。」「牛矢」和「馬糞」可謂是非常齷齪的東西，也許寫在詩中，正被一般道德家所唾罵。但是就作詩的感情來說，卻是真摯的，不假造的。前兩句寫出一副鄉村的實在景象，和扶醉歸家者當時的心理；後者寫出北國冬夜軍中的實事，顯出「老於軍旅」者的心情。這比一無所有無病呻吟的文章真摯得多了。詩詞歌曲是抒情的，當然要真摯的感情，即使小說戲劇要得讀者觀眾的同情，也非有真摯的感情不可。感情真摯是選擇感情上的問題；而使感情深刻，是表現技巧上的問題。同是一種事物，可以有好幾種不同的感觸。例如暮春的留戀，是人人都感到的，而其中卻各人又有各人的見解，王安石則以暮春的消逝，怨訴於春風，「不得春風花不開，花開又被風吹落。」而蘇東坡則以「雨前初見花間蕊，雨後全無葉底花。」以「雨」作斷送春光的罪人。而秦觀卻說「三月柳花輕復散，飄飄淡蕩送春歸。」朱希真的

「杜鵑叫得春歸去」和蘇小妹的「燕子啣將春色去」說法各各不同，就是每個人的感情各各不同。又如「梧桐樹三更雨，不道離情正苦，一葉葉、一聲聲、空階滴到明」是以秋聲爲可悲的東西；而「莫遣西風吹葉盡，却愁無處着秋聲」則反以秋聲爲悅耳的東西了。各人的情感既然不同，表示的方式又各各不同，那末要感情深刻也沒有一定的法子，不過文字上應該注意的是明白而新穎；細膩而簡潔。同時，情感是作者主觀的，切不能以別人的情感來當作自己底。

如何可以使感情持久？感情雖是一時的衝突，但作者的吐露，也許是整千萬人所感到而不能吐露的，人類的情緒的改變，雖則隔了許多年代，但總不致會有極對的大變化的，於是這所寫的感情，便是永久的感情了。例如陳子昂的：

前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下。

雖則只有簡單的幾句，但是卻含有千萬人所共同感到的「人生的渺小」的意象。雖則李白也說：「黃河之水天上來，奔流到海不返回。君不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪。」但總不如前者的悠然有感，來得深刻。雖則時過境遷一直到幾千百年的現代，讀起他的文章來，也有迷茫失措感慨無常之痛。又如唐人詩「舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」和宋人的詞「王謝堂前雙燕子，烏衣巷口曾相識」雖則是二

句記事，而其中卻含有無限興亡之感，到現代在上海看到朝富暮貧的商人們，若在舊書攤上，看到名大的藏書，也和他一樣有「王孫泣路隅」的感觸。因為在這時代裏還保存着傳統的思想，所以這感情還很濃厚地存在着。

文學的第三種要素是思想，對於這問題牽涉到「爲藝術而藝術」與「爲社會而藝術」的問題了。自從托爾斯泰與諾爾陶（Max Nordau）發表他們的藝術論與變質論以後，才有了「爲人生社會而藝術」的主張“Art for life”。王爾德也以唯象主義的眼光來提示“Art for art”，所謂「藝術在其自身以外，不存任何目的，藝術自有獨立的生命，其發展只在自己底路徑上。」近年以來，「藝術是宣傳」「爲社會而藝術」的話非常盛，他們認爲藝術若是爲了藝術本身，似乎太高蹈了，藝術是人間的產品，當然與社會人類有密切的關係。但是也有的主張如果藝術變成一種工具，它本身的價值會喪失的。這兩派到現在還在論戰，沒有一個人能來肯定或否定它們。但就過去的作品一看，這裏都有作者的主張，在那麼爲藝術而藝術的話，始終會被否定，——至少這是我個人的意見。——托爾斯泰的人道主義；杜思退益夫斯基的斯拉夫主義，易卜生的第三帝國的理想和婦女解放問題，左拉的自然主義，弗洛伊爾的虛無主義，羅曼羅蘭的大勇主義，以及現代蘇俄作家的馬克思主義的文學，他們都有信仰，有主張，在作品中自然地

流露出來，爲什麼不容許他們如此，他們曾否損傷於他們作品的偉大？現代中國的革命文學的口號，國防文學的口號，也與時代背景有關係的，我們底作者他們有這種熱誠與呼籲，爲什麼不能表現在作品裏呢？近來蘇聯的文藝政策也記載這兩派論戰的情形，而爲社會而藝術的一派得到了多數人的擁護。文藝作品中既然不能避免作者個人所要表現的思想，那麼我們應如何以思想來判斷作品的優劣或如何來使自已作品中的思想前進與活躍呢？這兩個問題，可以用一個答案來解答，便是學文藝的人，不能囿於文藝寫作的本身而此外便一無所知。當然，當時的時代，社會環境和經濟制度，以及一切與你周圍有關係的哲學藝術科學，都得悉心去研討。所以從事於文藝並不是一件容易的事；單會寫景，會寫一篇長長的小說或戲劇便可稱爲作家？中國的作家都不曾注意到這一點。多觀察，多研究，那末，你會有你的信仰，你會有你底思想的，於是在寫作時便無形之中會流露出來，會啓示別人應該走的路。不過，我並不贊同捨了文藝的本身，而專用它來當作一種宣傳品。人們有各種信仰是因，由信仰而流露於文字是果，因果關係決不能倒置。否則會如慕爾敦所說的失了藝術本身的價值了。

因爲人不能離開人類和社會，因此作品中便不能沒有對社會的貶謫或讚揚，對時代的厭惡或欣喜，對人類的愛與憎，對於各種人與人間的諸問題的贊同或反對。這往往會引起嚴重的反應的。美國司士溫

夫人的黑奴籲天錄終於影響了林肯解放黑奴的義舉。留庵叢談評爲：

黑奴籲天錄開卷卽言硜脫溝，知夫人爲美國北部產。當時畜奴之風，南北皆同，惟北方爲之主者，待奴寬大，奴多偉岸，有活潑之概，女奴尤溫雅，有大家風，所最難堪者，直主人家中落點，奴鬪其可乘，歛以厚利，轉輾稗販，一家骨肉，地北天南，遠道棲遲，知交零落，山河非故，葛索興悲，湯姆之所以椎心飲泣，而繼之以死者也。夫人憫之，寫此寄懷，遂以一枝弱筆，挑動南北之干戈，喋血數年，殺人盈野。夫人之不仁，有如是夫。然當其著書時，第發心中所主張之人道，而釋奴一戰，卽人道所開之花也。

屠格涅夫的獵人日記寫當時農奴生活的苦痛，俄皇被感動了，在一八六一放了農奴。這兩件故事是非常類似的。此外高爾斯華綏的正義與王爾德的獄中記寫囚徒的苦惱和獄間種種苛刻非人道的待遇，引起了英國監獄的改良，柴霍夫的六號病室（Ward No. 6）一短篇小說也使俄國注意醫院的設置，可見作品中的思想，往往可以左右社會的風氣，而使和他發生關係的社會政治漸漸走入了合理的路。當然因爲諷譏政治而被囚禁毀滅的人也不知有多少。但是他們底作品，也可以稱作是時代的先驅者而加以讚揚的。當然作者並非有意想用他們底作品當作一種工具來宣傳他的主張，和中國古代文人的以文字來獵取功名的不同。中國古代主張文以載道，和「爲人生社會而藝術」的口號相近，但是所載的卻是孔子之道和傳統的皇帝之道而已，而文章的內容卻是空洞的，似乎又有些像「爲藝術而藝術」。但是詩詞曲卻

是例外的豐收的產物。

想像、感情、思想，這三者在文學上佔了非常緊要的地位，而這三者是缺一不可的。想像常用以作客觀描寫的方法，感情則主觀、客觀都可以用它，而思想實則是主見的，又常常被用客觀的方式表達出來的。想像之中，又可以包括感情，因為某種典型人物所發的感情，我們雖不目見，也可以根據經驗去想像得來的，而感情之中又常常用想像的方式來增強感情的渲染。王維的「遙知兄弟登高處，偏插茱萸少一人」，杜甫「遙憐閨裏月，今宵祇獨看。」這種都是以想像來增加感情的好例子。至於思想當然是想像與感情兩者的總樞，如果思想的不健全，即使有如何真摯的感情，和美妙的想像表達出來也徒令人可笑而已。假如我們有一位大文豪他善於作文，在現代寫出一篇讚美清政府的文章並且希望回復到過去的帝制政治，即使寫得如何動人，讀者看了，也是要丟到字紙簍裏去的。所以這三者有相互的關係而不能將它單獨的來觀察來應用。

這三者既然是文藝作品共同應有的要素，小說和戲劇當然也不能例外，所以要創作小說或戲劇我們必需要知道這三個原則，同時還得好好的利用它。至於文字的技巧，和章篇的結構等等，以後幾章我們再來概要地檢討一下。

第二十一章 寫作前的準備

年青人往往有愛好文藝的性情，因為愛好文藝，藝術的衝動，便有意於創作了。但是寫一篇小說或者一本劇本，並不是一件容易的事。也不能全憑靈感的衝動便可以立刻寫出一篇天才的作品——也許是有的，但是我們沒有這種天才，便難道永遠不能走入文藝的圈子嗎？世間許多名作家難道都是天才嗎？像左拉，他至少是一個天分不甚高的作家。文字的笨拙，常常在他作品裏可以看出來。我們只要努力，一定有相當的收穫的。

一個預備從事於文藝寫作的人，必須要在事前有更多修養。文學的修養可以分作兩方面來說，就是揣摩和實習。揣摩是指室內的事，實習是室外的工作。

一個願在文藝上努力的人，他一定喜歡閱讀文藝作品的。閱讀文藝作品，便是揣摩的一種方法。單讀一個作家的一本名著固然不夠，讀完一個作家的作品也是不夠的。即使讀了一派的著作也還嫌不夠呢。即使你想學習新寫實主義的寫作方法，也得閱讀浪漫主義和寫實主義的作品，愈多愈好。高爾基在未寫作以前，也讀了許多浪漫主義的作品，但他卻是新寫實主義的巨匠。莎士比亞（Shakespeare）起初也讀

過許多英國的舊劇，白郎寧（Browning）當初也是專事研究雪萊（Shelley）的。杜斯退益夫斯基（Fedor Dostoevski）初學時也多讀雨果（Hugo）的作品。所以我們閱讀的範圍要廣大，而研究卻不妨專門選擇一種。我們要分析作者的思想、感情、人物的創造，也得研究他底時代背景和他底理論系統。如果你研究屠格涅夫，你要在他作品裏舉出思想上和寫作技巧上的特色來，再去配合他底時代與社會理論，這樣，你才算是閱讀過了，所以在閱讀文藝作品本身之外，還得參考其他的歷史、哲學、社會學等書籍。不然，你缺乏這種基本常識也不足以了解作者，分析作者的。如果你走馬看花地閱讀，生吞活剝地拿來抄襲，這對於你創作的力量，非但沒好處而且反有害處的。

文藝作者不但是一個藝術家，而且是一個思想家，他有他卓立的見解和議論反映在作品裏，你得去設法提鍊出來的。

文藝作者也得對於文學理論有深切的了解。文學理論是剖解文學的好機械，將幾千年來許多學者的理論，對於文學的解剖的意見匯集起來，那末你便能了悟而有所適從。你先得了解文學是怎樣一件東西——不但了解，而且得澈底的明白，那末你便可以以你自己歸納出來的結果去衡量別人和自己底一切作品了。不知道文學的理論而從事於文學創作的人，往往會盲目地單鈎畫人物社會的浮面，其危險的

程度正如不閱讀名著而自作聰明地去寫作一樣。

所以前者偏於賞鑑的一方面，而後者卻偏於批評的一方面，前者是歷史的檢討而後者是橫的研求。能夠在這兩方面都做到了才算達到了「揣摩」的目的。

實習，也是在文藝寫作前必需準備的工夫。作者是一個戰士，他在作品裏反映現實，提出了人生問題與社會問題的探討。還啓示着未來的我們應走的路。如果他不了解這社會，沒有對這社會認識，怎麼能做到這一點呢？如果我們希望作品有較高的造詣，那末我們也不應該忽略這現實的社會的。如果我們足不出戶地做到了揣摩的一步工夫，便提筆寫作，那末我們作品裏也只是空洞而平面的，從前中國小說中的故事、結構與人物，往往只是平面而非具體，要使它具體化，非努力實習不可。

在揣摩的時候，應該對現實社會的生活情形去實地審察一下。將書中的結構和現實的狀況來比較一下，或者看看書中的事實來找尋現實的事實，或者發現了現實的事實，去探討書中的同樣事實的敘寫法，這樣可以幫你對於名著有更深切的了解。所經驗的事物愈多，所得到益處愈大，對於別人的著作的瞭解愈深，於是自己底寫作便有了相當的把握了。

實習不但是文藝修養的必要步驟，也是搜集材料的最好方法。普通初學的人，一定是先有了故事，而

再設想人物來配合故事的，其實我們先應該從人物着手。由人物再演變出故事來，故事乃是襯映人物的手段。雖然浪漫主義者是不贊成這種說法的。初學者又大都先寫自己熟悉的生活情形。當然這樣是容易親切而現實的。但是如果你慣經作家生活以後，便會發覺單從熟識的生活裏找題材是不夠的。那末你使得用「觀察」去搜集材料了。「臨渴掘井」等到要用時去搜集材料，決計是不能應用的。那末在平日便得留心。作者的視野廣大那麼他底作品也不枯澀。我們固然在每天的報紙雜誌的新聞裏統計裏可以得到題材，但是足不出戶終於和社會隔離的。搜集材料有兩個榜樣：左拉親身到各個生活團體裏去視察又去翻閱關於特殊生活的書籍。柴霍夫將日常和他接觸的人的生活記錄下來，再去視察來比較，來加以修改或補充，再去在名著裏作一個對照，其中的不同點正是研究的問題的中心。當然柴霍夫的搜集方法是可以給我們應用的。我們應知社會的生活情形雖則不同，而它們之間都有相互的關係，你得研究這關係來當作你底題材的。不要爲搜集而搜集，在日常生活有許多是值得你採取的資料。

材料搜集得多，我們可以選擇幾方面來寫。但是搜集了之後，也不是寫作的開始，我們先得下一番練習的工夫，便是在平日取幾種值得寫述的片段來開始練習，最好像寫速寫一樣，來作你底底稿，臨時不妨自己讀讀，有不妥善的地方立刻加以修改。如此你底文筆和寫作力量便可以因此而增進了。不但如此，你

已匯集了不少已現成的文藝作品的片段。

在一個熱鬧的場合裏，你是否能夠脫離本身地位而作第三者的觀察。在平日的一舉一動，你是否能靜心地分析你自己底思想、舉動和心情。這樣，才是搜集現成材料的方法。單是背了一隻照相機到各處去亂拍，這是白費心血的事。

如果一切在你底腦海中已有了具體的形象，人物有了，環境也有了，結構也有了，甚至你也已設想好對話與獨白了，那末你應先寫一個大綱。左拉便是用這種方法創作的。他在太太們的幸福便先寫一個綱要。但是他的綱要是全篇故事的節縮，這方法並不好。有人先記錄人物的特性故事的結構與環境的提要，再擴大和描寫。這辦法比較進步些。巴爾札克將一段文章交給印刷局去排，當中留了許多空行，在校樣上加以添改，如此一次二次一直到四五次，方才完成。第一次無異也是一個大綱了。托爾斯泰的戰爭與和平是未完成的十二月黨的大綱，可見即是名作家也先謹慎地將所要寫的作品寫成大綱的。尤其是劇本，它裏面的對話，非審慎地將它修改幾次不可，不然排演時，便要導演費心替你修改劇稿了。

大綱完成之後，如果謹慎的話，你得費去若干的時間來考慮你底作品。你也得努力去修改，努力仍舊繼續研究名家的著作，同時也仍舊繼續去實地觀察。所以在寫作前的準備，揣摩與實習始終是並重的，即

使開始寫作以後，即使寫作完成以後，甚至你成名以後，也得繼續努力的。人生不應感到滿足，應該整個人生都是在不斷的學習中的。不然你的作品會是落伍或永遠沒有進步的作品。

在寫人物的時候，你是不是將你底人物寫成一個平面的、空虛的人物？在安排環境時，你是不是將環境寫成一種無補全體的贅疣？在計劃整個結構時，你是不是落了偶然巧合的病，或者與現實生活相去太遠？你自己底作風是怎麼的，有沒有流入於浪漫主義或寫實主義的弊點。你底作品對生活社會是否有什麼探討和啓示，你底思想有錯誤嗎？你底文字上有否不切的毛病？你底對話有沒有錯認了人的身份，你是否已走上了舊小說或戲劇的錯誤的路，這幾個問題作者要時時刻刻自己反省的。

文藝的外形，當然是值得研究的一個問題。至少在文字上的錯誤是應該沒有的。當然照理而論，文藝作者最低的限度，他已能自由地運用文字而沒有一些錯誤，但是試觀中國近代的作者，他們底作品，常常很多可以發現文字上的毛病。這是可悲痛的現象。所以文藝作者應該具有一切科學、哲學等以及運用文字的基本常識才可以談得上寫作，否則任你如何努力，如何研究，作品的外形既沒有完整，不用說不能引起讀者的同情，反而會使讀者發笑而摒棄的。

「先充實自己」是從事文藝者應具的精神，你看，現代許多名作家，雖然他底作品已是被別人崇揚

了，但是他依舊孜孜不倦在揣摩在實習。寫作的時候從搜集材料到寫大綱，一步也不肯讓他忽略過去，即使他是一個天才，他對於自己底作品也是異常審慎的。這也可以給我們做一個好榜樣，想在幾小時內在潦草的寫作中得到很大的效果，這是夢想。

人類是有摹仿的本能的，所以對於一切名著讀完之後，往往會不自覺的受到了感染的影響。你說這影響於你是無益的，不如說，你可以在許多作品裏，感染到各種不同的作風來造成你自己底好的創作，像寫字一樣，在幾種字帖的學習中，會成熟另一種特創字的風格。這一點，有寫字經驗的人，一定不會反對。我們知道現代寫作應取法於新寫實主義，那末你讀浪漫主義、寫實主義的作品，決不會使你改變你底傾向，反而可以幫助你對於新寫實的密切的認識，有許多人以深閉固拒的態度來選擇所閱讀的作品，這是他有了成見的緣故，這是一個很大的錯誤。

從事於文藝，最好不要使他職業化。只能當他是一種餘暇的力來從事的工作如此你底作品會審慎起來。小泉八雲在文學入門勸他底學生，如果有志於研究寫作文藝的話，那末即使有了另外的職業也是不妨事的。如果每日能有二小時的閱讀和寫作，一兩年後也有很好的成績。這話是對的。我們不要急急乎期待着成名，因為成名也許在你底身後，你是期待不到的，即使不然，單是期待而不去努力，結果也就誤了

自己。我們要平心靜氣地去研究，一年兩年甚至於十年，我們不輕易發表什麼文字，必需要技巧成熟以後。如果你僥倖地發表了一次未成熟的作品而感到滿足，那末，你便失了真正爲文藝而努力的態度，你不配稱作一個從事於文藝的人。

文藝不是事實，也不是一種博求名譽的工具。它是反映時代的，超時代的，社會的，大衆的藝術，也是人類應該努力的一條路徑和科學、哲學沒有什麼兩樣。我們應以至誠的態度來研究他，切不可當它作一種爲自己造地位的工具。也許這錯誤還有許多青年不曾覺到，帶便在此地指破它。

青年們喜歡讀一些捷徑的書，其實文藝是沒有終南捷徑的，——有的，就是一句話「努力充實你自己」吧了。雖然是一句平凡不過的話，但是你如果信仰它，實踐它，你一定會有相當的收穫。

第二十二章 小說與戲劇的環境

小說和戲劇的目的既然是表現人生，它們的連貫事實，既大半以人物為主體，那末人物與人生一定和他們底當時之時間與空間有關係，同時，人物的服裝，室內的陳設……和人物、時間、空間也都有關係。寫小說者應以他底想像力來指出人物、時間、空間的特性；寫戲劇者也得打算給他底劇本有一個合理的陳設和背後的佈景。——這便叫做「環境」。小說與戲劇的環境的表現，同樣地重要，而它表現的手法，也是相類的。

環境和圖畫中的背景一樣，畫圖者知道了背景的渲染，劇作者和小說作者也知道了環境的抒寫了。古代戲劇是一個露天的場子，將地面當作舞台，四面高搭起觀衆的坐位，所以是沒有背景的，近代劇的起來才有所謂背景。但是當時浪漫主義戲劇的背景，往往是象徵的，意會的，不求它逼真，只要人們知道是野外或是室內就是了。種種配備也是建築在 *Make-believe* 上的。到自然主義的興起才有比較精緻的背景。中國的舊劇也是如此，一個馬鞭可以代替一匹馬，一張桌子可以當作城牆、山頭。空中也有許多假設的配備，像門窗等等完全以手勢來表示。現代的話劇才有了準確的立體的後幕與裝置。小說，如羅馬故事集

與十日談都沒有背景。完全側重在故事的趣味上。十六世紀亞里斯多（Ariosto）底“Orlando Furioso”司賓塞（Admund Spencer）底“Faerie Queen”才用環境來當作裝飾，但是也只有爲動作之美觀而設的背景。十八世紀聖比里（Bernardin de Saint-Pierre）底“Paul and Virginia”才有粗淺的環境的寫述。近代以後，環境人物動作三者在小說中都有相互的關係而爲人們所注意了。十九世紀時，小說中的環境並非爲美觀而設置，實在已進化爲動作中的一部份了。狄福的小說，它首先寫出環境與動作的關係來，但尙未表示環境和人物的關係，英國菲爾丁與他同時的作者才應用到。而盧梭底“Nouvelle Heloise”對於環境特別注意，後世作者大家都做效他底作品。

環境的寫述與連貫的故事之進行有什麼關係？這問題懂得藝術的人自然會知道，背景的渲染不但足以幫助畫中的美感，而且是畫裏必不可少的一種要素。所以環境的作用，不但有助於動作的進行，不但能使事實更明晰，而且可以表現結構中重要人物內部的感情，用以增強當時所引起的種種濃厚的意感。所以環境的作用可以正襯，也可以反映。像狄更斯的“The Old Curiosity”一書中寫述享盡幸福的little Nell Trent後來窮餓死以後出葬的一段，寫這夜的墓園裏的一切風鳥墓銘的情境而可以增進讀者當時的一個愴然的感覺。這是利用環境來作正襯的例。又如吉柏林的“Without Benefit of Cler-

寫主角胡爾敦與愛米拉生了兒子以後的快樂，和屋子外面時疫盛行的種種慘悽情形。這時候寫他們底快樂，足以反映他們後來喪失兒子時的悲哀的。

環境不特用以映襯故事，而且是故事中動作的動機，作者寫一恐怖的故事，在開端先述一個可怖的環境；要想寫出可喜悅的故事，先寫述一個與此故事有同樣的意象的事物或環境。所以說這動作是由環境引起的；這環境便成為動作的動機了。司蒂文孫在“Gossip on Romance”一書中說：

戲曲是行爲的詩；而小說是環境的詩。人生的喜悅，可以分成兩類：一是自動的，一是被動的。我們有時能遏制自己，有時也被環境所控制。像海中的船隻一樣，讓波浪的推動，將來如何，自己也不知道的。我自動的行爲與被環境壓迫的行爲，這兩行爲的力到底那一種大，很難斷言。但後者總比較永久。人生事實彼此相應。事實的發生，常在相當的地點。看見綠樹遮蔭，便想在它下面休息一下；有的地點使人努力，有的地點會使人怠惰，有的地點可以促人早起，在濃霧下，在深夜、流水等等，無一不能使我們發生無名的慾望或快感。情感和事實的將要發生，我們能覺到，不能知道；但卻希望它會發生。一生之中，因時間地點而發生感慨的，不知有多少次數。曠野之中大海之邊，使我悲苦或喜悅者，也是這個緣故。……某荒蕪潮濕的花園裏，好像是曾行刺的地方；某老屋好像是什麼妖異住的。某海岸似乎是船隻破沈的地方。……其餘各處，也均有禍福的朕兆的。Burford Bridge的旅館，雖是John Keats寫Eudymion的長詩的地方，也是Horatio Nelson與Emma分離的場所，而高大的樹園，幽咽的流水依然似乎有相當怪誕的事實會發生的。到了

後州的旅舍我也起了同樣的感覺。這旅館離城很遠，在一小鎮的旁邊，氣候很溫和，前面是小舟徐行的長河，後面是樹木茂盛的古園。經過美國人的搜考，以爲是“Antiquary”——司高脫的小說——中老弗爾與老勃克一同吃飯的地方。但是我卻以爲一定尚有未經記錄的故事在這裏發生過。

可見人們在各種不同的環境裏會發生各種不同的感覺，而小說中也往往以環境來引起種種動作的。環境不特足以操縱動作，而且也與人物有關係。小說的暴露人生，天性與外力是兩件重要的因素，環境是外力，足以影響於人們的天性的。所以麥迪利司與哈代(Thomas Hardy)以一生的精力來研究能影響於人物的環境。左拉在試驗小說一篇裏也說環境的作用，在顯示環境的能操縱人物，而且能補足人物的個性。他以爲職業和社會情狀，可以移變個人的心性，高爾基也以爲室中的一切陳設，可以顯示室中的主人的性情，或是謹慎仔細的或是放蕩不拘的。所以有許多小說開端先寫室內室外的環境，許多戲劇的開幕是閱無一人，而其中的陳設會使觀者或讀者有一種心的領悟的。

仔細將「環境」分別起來，可以分爲三種：(一)時間，(二)空間，(三)自然的或社會的環境。時間的環境，在小說或戲劇中均應加以注意，大而至於某一個時代，小而至於某日的幾點鐘。小說中如果不注意於時間，便會有一俾晝作夜的錯誤；戲劇通常是表演幾小時內的事，如果對時間沒有確定

的表示，戲的演出，也往往受到牽礙的。劇本作者通常在每幕的前面標出時間，小說有時寫出時間有時也有不會寫出來的。但是故意將時間隱去的故事也是需要一個時代背景的。如紅樓夢，它不會確實地寫出這故事所發生的時代，但我們從種種故事裏邊的小節歸納起來，可以說是清初的作品。如果作者已點明這是什麼時代的故事，那麼故事的一切小小的節目也得適合於當時的時代精神。如果你說一件故事是發生於宋代的，但是你以後卻寫到如何研究八股，如何不贊成滿人，男子早晨起來，如何忙着梳他又粗又大的辮子，這便犯了時代的錯誤了。又如普式金的小說，是以帝俄貴族時代做背景的，屠格涅夫的小說已是農民運動前夜的時代，而高爾基的作品則完全以社會主義的背景來做他底時代背景了。小的時間如一年四季以迄於晝夜之分，也得加以注意。例如秋天和春天，正是憂鬱和喜樂的對照，夜和晝也是恐怖和光明的對寫。賭的釋放，囚人是在冬天的夜晚，司賓塞以黎明寫他底光明；但是也有故意在一個快樂的季節發生悲慘的故事的，這是反映的作用。同時黃昏決沒有陽光，日午決不會日暮，這也是作者不可粗疏忽略的地方。

空間的環境，也和時間一樣的重要。在戲劇裏空間的環境，最為明顯，因為它可以直接刺激觀眾的眼光的。小說裏既然不很明顯，但也得注意故事的托足點及托足點的地方色彩（Local Colour）高地哀

(Gautier) 做木乃伊的故事曾費了一番功夫去研究埃及的考古學；弗洛貝爾做薩倫坡參考的功夫比他寫作的時候多好幾倍。這也是他們要研究空間的一切的緣故。Pierre Loti 的冰島漁父先寫一個海水長天的景緻，先決定了空間的關係。又如雨果的巴黎聖母寺的空間是一個教堂，因此以後的一切糾葛便可以處處在教堂裏發生了。戲劇的地點除分幕以外，不能隨便改易，因此與空間的關係更重要，作者應當先研究過舞台上所要表現的情節是否均可以在這地方做到。所以也有許多劇本因地方的關係而不惜將事實弄得和現實離遠了。所謂地方色彩，並非指一地的風景而言，乃是指地方的精神的風氣，作者一定得先明白所要述的故事的托足點的種種風俗習慣才可以。如 George du Maurier 爲了寫小說而觀察巴黎城中的拉丁區。

自然的或社會的環境範圍很大，在戲劇的演出，一舉一動均須有適合環境的動作，小說中也得加以嚴密的注意，例如氣候的一項，通常往往被人們所忽視，但它也能操縱動作的，如“False Dawn”一文中以飛沙走石塵霧迷天的環境來寫一男子誤向一女子求婚的故事；又如“The Ordeal of Richard Feverel”在末章一個風雨如晦的時候，Richard Feverel 終於追悔了過去，而投入他前妻的懷抱裏。其他一切小動作也莫不與環境有關係，與他個人的職業生活情形有關係，這全在乎作者的處處留意，不

能一一地以具體的方式來說明。

足見環境的描寫在小說戲劇中是非常重要的，環境與結構相輔並進，不研究環境，結構佳妙也沒有用，有了環境而結構的方法不高明也不能夠動人的。環境的寫法，大抵浪漫主義和寫實主義的技巧各有不同。哈密爾頓解釋道：

寫實派作家，使讀者了解真理的方法，在摹倣現狀，所以寫實環境，應該和實物迫似，要它和實物不違背，非要有精密的觀察不可。浪漫派作家，既沒有摹倣現狀的必要，所以所寫的景物，亦不過要使它底真理比較的明顯而已。所以浪漫派的環境在與動作人物相適合，要環境和動作人物適合，則在乎能够想像虛造，缺乏現狀的觀察是不妨的。環境的佳處，在乎能表現實際，而兩者表現的方法，各各不同，寫實派在逼肖現狀，而浪漫派在乎與人物動作適合，在他們兩派所作的歷史小說最可以見到。寫實派歷史小說的環境如伊利脫底羅馬拉傳（Romola）弗羅貝爾底沙來坡“Salammbo”，作者最著力的地方在描寫一事一物都使它真確。而浪漫派歷史小說的環境如司高脫大仲馬底作品，作者的著力點在使環境與人物動作適合。因為寫實派作者全求不背於歷史事實；而浪漫作家，重視歷史精神，而和當時事實是否適合是不顧的。

這完全是兩派寫作上極端不同的地方。他們雖用各種方式來寫環境，但是他們的重視環境是無可諱言的。我們寫作小說應該注意到環境的需要，環境與人物動作的關係，才可以研究小說的內容與外形。注意

環境並不是一件容易的事，處處要用經驗來得到，處處要用心才可以避免一切錯誤，但是試觀古今名小說戲劇之中，往往有許多因忽略而致的錯誤在。

環境、人物、動作、結構這四者的構成，都有連帶的關係，作者先擬定故事中的人物與結構，然後再配上適合於人物結構的環境與動作，才能夠完成一篇小說與戲劇的草案。

第二十三章 人物與個性的典型

表現人生的小說與戲劇的動作之來源當然是人物，換句話說即小說戲劇中不可缺少人物，有了人物才可以考慮到環境結構和對話等等。所以作者寫實或虛構一件故事，必先虛構或寫實幾個人物，分配他們的個性，和所任的角色的輕重。但是第一個問題便是那種人物可以值得描寫，據名作家的經驗，它底原則是一，要使讀者有深知之價值的人物；二，這人物，一定可以明確地指示人生的真理，代表人生的某一方面的。但是有大半作家他們作品中的人物依對象而決定，如 Louisa M. Alcott 底 “Little Women”，它底對象是青年們，所以書中的角色也都以青年人爲主角。但一般的却並不盡然。小說或戲劇中的要角，是極普通極平凡而人人所知的人物。這人物在觀衆或讀者的面前皆能發生濃厚的興趣。

再進一步來論列人物產生的方法。人物的產生大抵不外乎兩種方式：一種完全依據想像而來的，例如魯迅自述的創作經驗中說人物的創造非不以一人爲模特兒，往往臉在河北，嘴在浙江。所以想像並非完全假造，乃是集合許多片段的經驗，聯合而成爲一個人物。人物的內性與外形，當然不能超越真實的人物的內心與外形之外的。像 Sphinx 一樣在現代小說戲劇的人物中是不會見到的。而哈密爾頓批評

Ben Jonson 底戲劇中的不甚重要的人物，都描寫失真，是過於怪僻的人物，而不是真正的人物。另一種是以寫實的方式來創造人物的，將社會人物的真實個性老老實實地寫出來。司高脫曾說：

我常常用心令我所描寫的人物有普遍性，庶使讀者常覺他們是創造的，雖然有幾分和真的某人相似。

雪尼茲勒 (Arthur Schnitzler) 底戲劇，批評家也說它寫維也納社會，使讀者常覺戲中人物是他們底相識者，可是終於不能指實他是誰，這是寫實的人物比較虛構人物來得容易和讀者接近的地方。

人物的內心與外形，雖然是不真實的人物，但要使其逼真，使每個人物都有他底個性，個性以外，尚要有所謂「典型」性。個性是這人物自己底性情，而這個性的來源是從許多人們的共通性裏提鍊出來的，於是這人物便是這具有共通性的真實人物中的典型人物了。有典型性的才是真實的人物，有個性的人物才能具體，使讀者相信。哈密爾頓說：

在小說中的人物，有它同階級的人的共通性。而為一般人所少有的，即小說中的人物，含有多人的性質。癡心妄想的人物都在“Don Quixote” (Cervantes 作) 裏表現；慳吝的人物都在“Harpagon” (莫里哀作) 中表現；虛偽的人物，都在“Tartuffe” (作者同上) 中表現，而自私自利的人物，都由“Sir Willoughby Patter” (Meredith 所作的“The Egoist”中的人物) 來表現。狡猾的女人都由 Becky Sharp (“Vanity Fair”中的人物) 感情

豐富的人，James Barrie 的“Sentimental Tommy”（小說的名字，也是主角的名字）很可以作代表。而普通人物，每不能兼有別人的性情，缺乏其共通性，所以不足以表現人生，不能代表他同級的人。但世界上也有具有共通性的人物，富蘭克林（Benjamin Franklin）便是一個實例，他具有十八世紀美國人的共通性，所以他底自傳，和小說一樣，但是這種例子，是絕少見的。所以小說家，有以用創造來補充的。

所謂具有人類的共通性的人物，便是典型人物了。他將衆人的共通性提鍊出來變成爲他底個性。但是舊式譴謫小說裏往往完全是想像的將主角變成一個萬能的人，而將對方寫成一個萬惡的人物，他們的個性便失了真實性了。

人物表現的方法，並不單是由作者用第三者口吻直敘的，劇本中寫出人物的容貌態度等也不過給演員作一種參考而已。通常表現人物性格的方式很多，全在乎作者的技巧不同而各異。我們試將名作的表現方法來歸納一下。

作者對於自己人物的態度，各各不同，大抵可以分作三派，浪漫主義作者對於自己創造的人物有崇拜的傾向，如司高脫的作品中之人物；寫實主義者完全以冷靜的態度來創造人物，如莫泊桑的作品中之人物；此外，對於自己創造的人物，處處賦予以友意的同情的，如科洛連夫作品中之人物。但是他們都注重

人物的個性與發展的。

就小說與戲劇中的人物個性來研究，可以分作定型與不定型兩種。定型的人物自開始以迄於末了，他底個性始終是倔強地不變的。而不定型的人物如浮萍一樣，他能因環境的改易而移變他底性情。定型的人物表現一個性格如何去應付各種不同的環境，而不定型的人物表現各個不同的環境如何影響於人物而使他形成適合於此環境的性格。吉柏林早年的作品，大都是不變的人物。各篇中的人物，作為雖則不同，而人格是一樣的。但 *Don Quixote*，*Sancho Panza* 等的性格卻是無定型，隨環境而變易的。這兩種，在小說戲劇中都應用它，並不拘泥於那一式的。舊小說中的人物的性格，大抵是一定不變，他顧到了性格的應付環境而忘掉環境的影響於性格了。劇作者須在上場以前先決定人物的個性和小說作者在未寫作前已決定它沒有兩樣。

最普通表現人物性格的法式，可以分為直接的表現法和間接的表現法兩種。直接表現人物個性的方法又可分為述說法、描寫法等等；間接的表現法又可分為動作表現和影響表現等等。

以述說來表現人物是最淺近而最原始的方法，如舊劇的自述身世自說性情，如舊小說的由第三者插入的論說，哈密爾頓舉出它底流弊來：

既然用論說文，那麼便不是小說……如用於一篇的中間，足以阻行動的進行，這是第一點流弊；這方法抽象而不具體，使讀者不能見到人物，而只聽得解釋……這是第二點流弊。

所以這方法在近代小說戲劇中是被摒棄了的。此外，還有用描寫來表現人物的，這方法比述說較為進步。如狄更司的“*Martin Chuzzlewit*”中寫 *Seth Pecksniff* 的外形與性格完全作具體的描寫。但有些作者在小說的開端，先描寫主角的性情非常詳細，但此後不再提及。這方法雖比較直述為進步，但是讀者在後半早已忘掉作者的描寫了。再進一步的是分析心理的表現方法，常常將一個人物的思想感情分析出半是敘述的，半是論說的。這一種方法的優點全在乎將人物的思想感情為其動作的發源的，直接顯示給讀者。但其弊也是容易隔閡事實的進展的。所以直接表現的方法，實在不及間接方法之佳妙。如威克斐爾牧師傳的開端作者以牧師的見解，寫卜立羅夫人的性格：

我常常覺到已結婚而贍養室家的人，他比獨自一人而單言生產的還要有功於社會。所以我做牧師不久，便想結婚，我的選擇妻子的目標，和我妻子選擇嫁衣一樣，不尚浮華，而求耐久與安適。平心說來，我底妻子的溫柔的而精明性情，也受過高尚的教育，鄰近的女人，都不及她，她讀各種書籍，都能够了解，做菜的手段也極好。她常常自己以為是一個善理家事的賢妻，但我底經濟情況，卻並不因她底努力而富裕起來。

這完全是直接的表現法，試和下列一節間接的表現法來比較一下，便知道前者不及後者的動人了。例如 Jane Austen 底“Emma”裏，在愛爾頓夫人和艾馬的談話裏，描出一個女人費小姐（Jane Fairfax）的性情來：

「費小姐實在真漂亮，性情又溫和文雅，怎麼叫我不熱戀他呢？——他還有一種才能，我可以說她確是有特別的天才的，她的音樂又玩得好；我也學過音樂，所以敢這麼說的。——啊！他真漂亮。——我說得這樣起勁，你可要笑我了。——然而費小姐的確是如此的。」愛爾頓夫人對艾馬說。

後面又有艾馬與娜脫萊的閒談，也是表現費小姐的性情的，這種表現法，很自然，而在讀者的腦子裏會浮出深刻的印象的：

「費小姐很怕羞呢？」艾馬說。

「我早和你說過，他有些怕羞。」娜脫萊回答：「可是要使她不怕羞也是容易的事。因為她底怕羞是猜疑過慮的結果。事情出於審慎的，當然值得重視。」

「你說她過慮，我卻看不出來。」

間接表現的方法，比直接表現為進步。像前面的例子，便是以談話來作間接表現的。但也有以動作來表現的，以動作來表現比以言語表現更加具體，在每個人的動作裏，可以瞧出每個人的性情來的。例如同

蒂文孫的“*The Master of Ballantrae*” 故事中，寫主人 James Durrie 和他底弟弟 Henry 向來不好，有一女人叫 Alison Gaeme 本來是愛哥哥的，聽說哥哥死了，嫁給弟弟，因此兄弟之間常常打架。其中由哥哥的僕人梅克拉的嘴裏說出他們倆打架的情形，表現他們兩個的性情是非常明顯的：

亨利先生將牌丟了，沈思了一會，自言自語地：「你爲什麼這樣怯弱呢。」便用手將主人的嘴上打了一下；一點也沒有着急發怒的樣子。主人被他打了，突然跳了起來，臉色也變了，「打我就是上帝打我，我也不能忍受的！」講得輕些，你要我父親再來干涉你嗎？亨利先生說着。我想盡力排解他們「先生！先生！」地叫着，但是主人抓住了我底肩膀，不放我過去。一方面又對着他底弟弟：「你知道這是什麼意思？」亨利先生依舊鎮靜地：「這是我生平最審慎的事情。」「一定要流血，才可以抵償我這次的損失。」這一定是你底血了。」說着，在牆上取了兩把刀來，把刀鞘除去了。用手光指着主人說：「梅克拉可以看見，我們這一次角鬥，是很公平的，我想，這也是必要的。」主人隨手也抓了一把刀，「你不必再陵辱我，我沒有一天不在恨你！」我父親剛才睡着，我們還是到外邊去！」那邊林間有一塊好的廣場。「我急忙插嘴說：「先生們，你們也知道羞恥嗎？」——你們是一母所生的，也忍心毀傷母親賜予你們底身軀嗎？」亨利先生依舊很安靜地，沒有一些慌亂的樣子：「梅克拉，這原是不錯的，但是現在也沒有辦法了。」

亨利的冷靜深廣的性情，主人動作的敏捷與梅克拉當時無可奈何的情狀——如繪地出現於讀者之前了。戲劇表演個性也分開在別人的嘴裏在動作上表現出來的。例如娜拉的丈夫接到了柯樂克的兩封信，

當時他的懦怯和卑劣的性情在言談裏在動作裏都有了充分的表現。

此外以人物對於其他人物的影響也是間接表現的一種精巧的方法。這和語言表現也有些不同，例如吉柏林的 *Mr. Rathurst* 中培爾斯夫人出現的地方很少，但作者用她對於別人的影響用以表現她底性格。下列是這故事中坡克勞夫脫 (*Pyecroft*) 和浦立契加 (*Prichard*) 的對話：

「浦立契加，世界上你熟識的女人到底有多少？」坡克勞夫脫突然問他。浦立契加底臉泛紅了，一直紅到耳際。「我知道的有幾百個了，除了第一個和最後一個，還有幾個，你能記得的倒底有多少呢？」坡克勞夫脫又追問他。「我知道的實在很少，這也是我自己不好的緣故。」浦立契加說。「你到過 *Auckland* 幾次了？」「一次，兩次罷。我十年中不能去三次的，然而我記得我每次總見到培爾斯夫人。」「我到過 *Auckland* 只有兩次，但是對於她底舉止言語形態，倒記得非常清楚。這是講不出道理的。她並不美，口才也不算怎麼好，有的女人，我們只要在街上一見便永遠不會忘記，有的女人，即使和她們同住一個月，要她們在夢裏遇見你，也是很難的。」

培爾斯夫人是怎樣的一個女人，在這段對話裏也可以知道一點了。除此以外，還有以環境來表現人物的，先寫屋子周圍的環境便可以襯映這屋子主人的性情，這一點在環境一章裏說過，此處也不必重述了。

人物的特性，有職業的特性、階級的特性、性的特性、生活的特性、民族的特性、地方的特性等等，這些都

是作者需要表現的。但是有許多小說和戲劇在人物上往往失敗，因為單是使人物有典型性而無個性，也不能得到具體的形象，第一，各種人物，有所謂類性，這類性是許多人共同之特點，例如人類都有一個鼻和兩隻耳朵。兵士大都是穿灰色衣服的。如果單指出這種類性，便等於不寫。第二，方正、剛毅等等是道德性而非個性，同是方正的方，個性也各各不同，單指出他底道德性，也是沒用的。第三，描寫過於誇張也會使失卻它底真實的。有許多作者爲了對於人物的個性的研究，不惜親身跑到各階級各式生活情形中去研究，所以寫實主義的人物比浪漫主義派作者所寫的來得逼真，但寫作時，有時卻不易節制，往往會與原來所預定的格式不同，司蒂文孫便有這種經驗，也許這正是浪漫主義作者也感覺到的。

許多名作家之中，人物的表現趨重於環境結構以上者，可以以屠格涅夫的小說來做例子。湯姆斯 (Henry James) 論屠格涅夫的小說：

屠格涅夫所著的小說，不曾考慮過結構，結構，到最後才打算到。因為結構只是用以表現人物的。每一故事他最初所研究到的，只有一個人物或數人物連合的形狀，而這人物必定有特殊的使人心動的行為的發生。作者對於這人物，已明白地分析過，要知道它底情性，當在未敘述之前先寫各人物的傳記，對於它底作爲和所受的外界之影響一一抄錄下來……有了材料便着手敘述……屠格涅夫常常使他底人物能完全表現它人格的事實，但作者之爲別人所批

評之處，便是沒有結構……讀屠格涅夫小說的人，如果知道他著作的方法，那麼隨便在那一篇裏，都可以找出他經歷的程序，他作品中沒有十分奇特的事實，他所選定的人物的動作，不是作者預定的，而是人物性質所有的必然的結果。

第二十四章 小說的結構

「結構」是指一故事從發端以至於結局，它當中的演變的過程而言的。像一架巨大的機器，當動力已經加上了這機械時，它底機能作用便是所謂結構了。——如果廣泛地講，凡是故事一定有它底演變過程的，那麼我們所認為「小說」的結構，應該如何發展才與其他文字不同呢？近代小說的結構應該是先認定一個目標，所有一切動作，一切演變都是爲了這目標之完成而設的，像儒林外史是幾個短篇聯合起來的，它沒有一個總目標，像幾架小機械並列在一處一樣，這不能稱爲長篇小說；像西遊記各種動作的過程也不過是零碎的片段而已，這和近代小說的結構也是不同的。近代小說每一事實直接或間接和前後的事實有因果的關係，凡是和連貫的事實沒有關係的，一概在摒棄之列。司蒂文孫在“A Humble Monstrance”一文中說：

小說以虛構的連貫事實，代表人生的真實，虛構的事實，雖不能代表確實的人生，但是它們都有同一的目的，表現同一的主旨。……凡佳妙的小說，各章各頁，每句每語，都能互相發明，前後呼應。同以一中心思想作歸宿。事實人物，都是用以表現這思想的。

又說：

作者可先選擇一人物或感情的動機，再考慮到結構，使每一件事實都能表明它底動機，用以反證，或者反比，沒有虛泛的地方。而作者對於人物的對話，也不應有與全篇故事沒關係的話，或與討論和本題無涉的文句。文章愈短愈妙，因為無用的材料，加入於書中，反而使它底本義晦澀了。

這就是說小說的結構應該統一，應該經濟，也應該有一個重心。一切佈置都是為這重心而設的。這是小說結構中最應注意的一項。也就是舊小說和近代小說結構上的差異。就這一點看來，近代小說確乎比舊小說進步了。

近代小說之注意於結構，有人說是始於狄福的魯濱遜飄流記的。也有人說始於可狄斯密斯（*Coldsmith*）的“*Vicar of Wakefield*”的。我們且不必去討論它，不過這種結構的創始，卻是近代小說的曙光。前面兩篇，作者已預先安排一個結局，種種事實都是向結局推進的。

小說和戲劇一樣，尤其是短篇小說，其中也有一個 *Climax*（又稱“*Culmination*”或“*Major Knot*”）即是全書的焦點，凡是浪漫主義的作品，其焦點大都是主角遇到最危險的關頭的時候。或者小說中最奇特的地方，這用以集中讀者的感情來吸引讀者的，有的焦點便是故事的目的，但是有的卻不是

如此，這全視作者依故事的情景而分配的。但是在頂點以前的部分往往用以作推進頂點之用。亞里斯多德說故事中一定有始，中，結三個部分，始便是故事的發生以至於向頂點的進行部分中，便是全篇的主紐和焦點；終，是故事的結束。這三者所佔的篇幅，並不完全相等。哈密爾頓說：

結構不論如何複雜，其中雖然有許多小結束，但一定另外還有一個總結的。它總繫了各個線索而成爲一貫的事實之普通焦點。……全篇的頂點，很少在故事的終了，往往在全篇的四分之三的地方。即故事前面的四分之三，表現頂點之成因；後面的四分之一，表現頂點的分解。所以結構乃是先趨複雜，後來分解，先造成頂點而後和散頂點的分解的事實，它論理的關係，比造頂點時之事實更爲嚴密……分解時結構之進行，也比醞釀時爲速。

這也是大約示範的話，近代小說中也有逸出這範圍的，至少我們得了解小說這基本的結構，然後因環境事實而加以配置。也不必泥定一個定式的。

小說結構的方法很少，其中事實的表現方法也各各不同，我們不能具體地說作小說應該如何如何，也不能代替任何人來慮擬故事的結構，因爲這是由於個人的天才和經驗的。那麼我們所要研究的只是小說中種種結構的基本形式而已。小說最簡單的結構只是敘述一個人物的發展和它底種種遭遇。如魯濱遜飄流記全是以魯濱遜一人爲主體的。只是直線式的進行。還有如Boccaccio的十日談 (Decameron)

完全以因果的關係來排列，如第一事實是第二事實的因，第三事實是第四事實的果。一直到終結為止。羅馬故事集（*Gesta Romanarum*）也是如此，這比魯濱遜飄流記的結構方式更爲原始而簡單。清末的舊小說也有以這兩種結構來寫作的，其實這和近代小說的結構相去太遠了。

普通近代小說都是用比較複雜的結構的，它不僅寫一個人物的發展，往往寫兩個以上的事實的發展，也不僅以因果方式來作事實與事實，人物與人物的聯繫。不過分出主人和賓客，用以陪襯用以將事實複雜化。其中雖然錯綜變化，但是不難找出一個主線來。不過其中連接和變易的痕跡卻努力使讀者不發覺到，一件新事實的引進，是造成結構進展的方法。因爲敘述勢難同時兼顧，往往以環境的改變來寫出故事的進展。中國舊小說中如水滸傳便有一百以上的人物，而每個人物差不多不能有賓主之分，可以說是複結構了。但是他寫作的技巧，還不及近代小說，往往在故事中加入第三者的話，用「且說」「按下不提」等老調來作故事的聯繫，讀者的感情便被分散，因爲小說的目標要使讀者全神浸潤在這小說裏，如聞其聲，如見其人。如果加入第三者底話，這無異使讀者跳出了圈子，不能主觀地來觀察故事之發展了。有經驗的作者他們能把握住這一點使讀者忘了作者的狡猾。哈密爾頓解釋複結構說：

如果有三數以上不同的連貫事實，都依因果的次序向同一的目的進行，那麼它底結構一定較爲複雜。二城故事

中的卡爾頓的自己願意受刑，即許多連貫事實的共同結局。如果在結局之外，還有其他的小結局，那末它底結構更爲複雜。法庭一幕，波爾梯亞用計對付莎洛克一段，是威尼斯商人的兩大連貫事實的結局。但開端寫安東尼向莎洛克的借款，請巴孫諾向波爾梯亞求婚的成功，實在已經是一個小結束了。

所以複結構裏的變化很多，也沒一定的方式，不過「複」是毫無疑問的一個要素。

就結構的手法來分別，又可以分作密結構與鬆結構兩種。所謂「密」「鬆」是指結構中故事進行的緩速而言的。與結構的「單」「複」並沒有什麼大關係。鬆結構是各個事實並沒有密切的連帶關係，即使刪去一部分，整個故事也還是可以連續的。如西遊記中寫唐玄奘的經歷八十一難，其實這八十一難完全自成起訖，於整個故事的結局沒有什麼密切的關係，又每一難之間，也沒有什麼因果關係存在的。同高脫在他底“*The Fortuner of Nigel*”的序文上說：

這種小說實在只是許多故事的一部編年史——這些故事乃落於一個人的身上或於其一生的。卻不是一種按序的互相關聯的事實，步步引入最後解決的。

這是鬆結構的最妥當的說明。如沙克雷的小說“*Vanity Fair*”是屬於這一類的。密結構不但書中的人物有密切的關係，而事實也是朝一方面進展而不可分割的。每一節一頁都有它底用意，不能隨便

略去。這類結構，以短篇小說爲多。如柴霍甫的賭（*The Bet*）每一個人物，每一段描寫，每一種事實，都有嚴密的用意。

除了單式、複式之外，同是複式的結構又有兩種不同的格式，其一是當中有一條直線；而另一種是有二條以上的直線的。這很難找出兩個相當的名詞來形容它。所謂只有一條直線的結構，並非是說只有一個故事，乃是在許多故事之中有一個獨立的故事在進行，其他的故事乃是幫助它發展的。如狄更斯的塊肉餘生雖然有許多事實與人物，而主要的直線卻只有一條。兩條直線的進展，是有兩件獨立的故事，其中的關係雖然有，但不很密切，不過用以對照而已，而作者爲求全書的統一起見，常常加以一個共同的歸宿。如托爾斯泰的“*Anna Karenina*”又如“*Vanity Fair*”寫兩個並行獨立的故事，*Sharp* 與 *Amelia Sedney* 的性情和她們的結局。其中人物差不多有半百，而獨立的故事只有二個，這便是兩條直線以上的結構了。它們的故事內容雖則不同，而寫述的技巧是相同的。

我們可以知道小說的結構中，除了直接的事實以外，尚有間接的事實。直接的事實是用以輔助連貫事實向其目標進行的事實；間接的事實，是阻礙連貫事實的進行的。直接的事實固然是必需的，但間接事實的阻礙也可以使故事更曲折而多變化，可以使故事到終結時，更有力量。所以無論直接、間接都應和主

題有相當的關係。往往通常的小說中，間接事實之力量不能抵抗直接事實而得到最後的終結的。像天路歷程中使教徒能向天國進行的事實，都是直接事實；使教徒走向罪惡之路的是間接事實。又如霍桑的“David Swan”中寫達維的熟睡，有三個人走來：一個向他求愛；一個將給他財產；一個將使他毀滅。而達維終於不理會他們，這是間接的事實爲直接的所克服的例。普通小說中這兩種事實都不能缺少，但也不能太明顯，使讀者見了生厭。中國舊式小說的結構中直接事實和間接事實的對比太顯明了，例如佳人才子的自然相愛一定有間接事實——奸臣惡人的播弄。結果佳人才子始終圓滿，以表明直接事實的勝利。差不多每一篇小說都逃不出這圈子，往往使讀者有一種預覺，早已料定了這故事的結局，便索然無味了。

同樣，小說中需要一種波動與複雜性，在正式結構之外，又有所謂「副結構」。司蒂文孫以爲副結構如不能襯托或補足主要結構時——如莎士比亞戲劇中所見到的——應該摒棄它。副結構的作用，是將許多小結束和連貫的事實聯接起來。例如狄更斯的小說互友（Our Mutual Friend）寫海夢（Harmon）的遺產數十萬送給蒲風（Nicodemus Boffin）而蒲風很慷慨，常常周給跛子溫克（Silas Wegg）溫克每夜到蒲風底家裏唱歌，蒲風給他很多的錢。但溫克是一個狡猾的人，他在蒲風家裏徧找海夢的遺囑，將敲詐蒲風。結果蒲風發現了海夢的親生子，便將遺產歸還了他。這書中寫述許多同樣重要的故事，彼

此互相關聯。狄更司使同一人物，變成許多故事中的人物，所以這人物所發生的事實，同時也影響到其他。所以雖然複雜了，而仍不失其統一性。又如伊利脫底名作“Middlemarch”，寫大城市中的Brook一家姊妹Dorothea志向很遠大，嫁給研究神異的迂儒Edward Casaubon，結婚以後她非常懊悔。後來她底丈夫死了，又改嫁給Will Ladislav；妹妹Celia非常明白，所以終身快樂。當時有市長的兒子Fred非常荒淫，有農家女Mary Garth嫁了給他，勸他改過，市長的女兒Rosamond的脾氣非常固執，嫁給醫生Lydgate，他本來很有大志，要有發明供獻給社會，但結婚以後，因為妻子的關係，不能實現他底理想。這故事雖然是一篇名著，但是其實是幾個片段的事實而不會使它發生關係，與小說統一的原理不合。這是副結構不適合的原故，它不會實現聯合小結束與連貫事實的功能。

人生是非常複雜的，要將全部的人生不遺一絲地寫入小說中去是絕對不可能的事。所以每一複雜的故事，皆可以供給小說家作小說的材料，而小說家也必定提鍊它底一部分來完成其結構的。小說家常能將想像的故事中表現它最注重的部分，而將不緊要的事實刪去。而其意義，仍能表現整個的人生的。哈

密爾頓說：

狄更司的作品，如塊肉餘生之類，大都敘述主要人物一生的事跡。從初生到壯年。而Metedith的小說“The

Egoist”中所表現的事實，常發生於一地，其間的時間，也非常短促。這並不是麥利狄斯不知道班脫納（Pattern）年輕時的事實，而狄更司知道David Copperfield 幼年的故事的緣故。因為麥利狄斯要使他底小說嚴密，所以只敘述一簡單的連貫事實來表現他人物的壯年情況吧了。屠格涅夫寫各人物的傳狀後，知道一定有許多事實，在寫小說時被刪節了的，如果以紅字（The Scarl Letter）的材料，叫伊利脫來寫，不知會變成什麼結構了。他或者先寫海絲脫（Hester）幼年在英國的情形，再寫她和吉凌華（Royer Chilling Worth）的相會，再分析他們結婚的原因。然後再使他們渡海而海絲脫遇到了狄曼斯特（Dimmesdall）的。這裏伊利脫會詳述他們兩個的熱戀和私通的經過。也許海絲脫的失身是他全書的頂點，此後只是分解而已。但是霍桑原文將海絲脫的失身變為書中開端的已過去的事實，他只要表現海絲脫在情人與丈夫間的糾葛，所以紅字的披露，成為霍桑小說中的頂點了。

足見結構也因作者的個人的寫作方式而不同的。至於開端的地方，也因作者而不同。施高脫的小說的開端，始有一主要連貫事實的開始，而荷馬（Homer）卻開始於結構的中部而後追敘到以前的事實，如索克萊的“The History of Pendennis”中的第一章主角已十七歲，第二章再追敘他父母結婚的情形和主角的誕生，第三章的開始，主角才十六歲。所以小說的表現事實，也未必一定遵照時間的連續。倒敘、順敘都不成問題的。而這兩者的選擇在寫作上是很關重要的。但是有許多因為追敘的過多而影響於讀者的注意，便損害於整個故事的統一性了。屠格涅夫的小說往往追敘一人物數年前的零碎的事實，使讀者的

看了忘記了主要事件的進展了。

結構只是小說中主要項目的一項，單是結構佳妙，還不能說是佳作，它和人物與環境是有密切的關係的。所謂結構，實在就是人物的動作，環境是結構的背景。有許多人因為要結構的佳妙使人物脫離了現實使環境變成一種不調和的背景，這也是要使整篇小說失敗的。而結構是要人物決定了，環境決定了以後再設法研究考慮的一件工作。

第二十五章 短篇小說

小說中通常分爲長篇小說 (Roman) 中篇小說 (Nouvelle) 及短篇小說 [Conte (Short-story)] 長篇小說與中篇小說的不同是「量」的各異，而本質上卻沒有什麼不同之點。中篇小說往往比長篇小說短，同時人物和事實也比長篇小說節省些，至於表現的材料與寫作的技巧則完全是相同的。「Eugénie Grandet」 「The last of the Mohicans」 等長篇幅的小說，我們可以稱之爲長篇小說；「Daisy Miller」 「The Treasure of Franchard」 等篇幅比前幾種較短的，我們可以稱之爲中篇小說。短篇小說之所以稱爲「Short-story」卻並非完全是因爲它篇幅的較短而命名的。固然這也是一個小小的原因。莫泊桑的「Necklace」愛倫波(Allan Poe, Edzor)的「Ligeia」等便是近代短篇小說的例子。

路加福音第十五章的浪子回頭(The Prodigal Son)是短篇小說的濫觴，第一個首創「Short-story」的名目的是愛倫波，他將登載在「Graham's Magazine」上的霍桑(Hawthorne Nathaniel)的短篇小說編纂起來，在它底序文中說：

長篇小說的缺陷是在太長，不能一次讀完，隨時中輟，那末整篇的結構力，也因此而減損了。因為停閱的時候，讀者對於書本所受的印象，必因外界的影響而變更。所以停閱一次，它底統一力便已消失；而短篇小說的作者卻能達到這個目的，讀者的精神在閱讀時全被作者所操縱，外界的影響不能及到他，讀者也不致厭倦了。

名作家一定了解構造故事的方法，事實的沒有次序，是因為思想紊雜的原故。作者應先事思索，於是創造了事實來安排一下，使它易於發生感應，如果一篇的開端，對於讀者沒有什麼可感應的地方，那末他底第一步便失敗了，全篇之中，應該沒有一個字不直接或間接和主題有關係，加以嚴密之考慮，所寫的情景，作者以為十分滿意不能再增刪，才可以發表。——故事的演變，能完全表現無遺，是因為沒有間斷的原故，這一點長篇小說是做不到的。

愛倫波的話不但使美國文藝界起了一個騷動而且也影響到法國，法國的布蘭達·馬條司在：The

Philosophy of the Short Story”中更詳細地論列短篇小說的精義道：

真正的短篇小說，並非是小說的短篇，它底涵義是很廣大的。真正短篇小說和長篇小說的區別，全在印象的統一。短篇小說有統一性，而長篇小說卻沒有。短篇小說常能符合法國戲劇中的三一律，它表現人物事實感情，與幾種一時地所引起的感情。愛倫波以為長篇詩什，不得超過百行，超過百行的一定是好幾首。短篇小說與長篇小說的分別也是如此。……短篇小說也並非是長篇小說中的一章或一段，乃自成起訖，不能和其他故事併合而成為長篇小說的。

他更詳細地解釋了愛倫波的話，但是他的定義實在也嫌含混。到了十九世紀末葉，人們才密切注意短篇

小說的發展，哈密爾頓（Clayton Hamilton）在一九〇六年的“Reader”的二月號中替短篇小說下了一個定義：

The aim of a short-story is to produce a single narrative effect with greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis（短篇小說底目的是用了與最上的語勢一致的最大的經濟手法而產生出單一的小說底效果。）

他又在小說法程（A Manual of the Art of Fiction）中加以解釋，以為短篇小說可以分作三種，如“Masque of the Red Death”它底目的在於發生「環境」的感應；如“The Tell-tale Heart”底目的在於發生「人物」的感應；又如“The Cask of Amontillado”則目的在乎發生「動作」的感應了。短篇小說常注意於三要素中的一面而發展，這也是短篇小說的一個特徵，同時短篇小說中的故事人物事實的數量，一定是少無可少，地點與時間，也是儘量地節縮的。

所以我們可以明白長篇中篇小說乃是寫述整個的人生，而短篇小說只是描寫人生的局部。它底想像力和技巧自超過前兩者，因為前者將事實的經過可以詳細的敘寫，而後者不能，所以後者的寫作實在此比前者來得困難些。司蒂文孫給他朋友高爾文（Sidney Colvin）的信中有一節話：

長篇小說的結局，本來是無足重輕的，只不過完成它的事實。所以沒有一定的方式，因為這是全篇文字的餘尾，並不是重要的部分；而短篇小說的中段與開始與結局的關係是非常嚴密的。

因此我們可以明白短篇小說與長篇、中篇小說的不同了。如果單以文體簡短的稱作短篇小說，這是概括的說法。鮑爾文（Charles Sears Baldwin）研究十日談裏的百篇故事中只有兩篇合於短篇小說的條件的；而海耳（Edward Everett Hale）的短篇小說“The Man Without country”可以成功一冊專書，可見以短篇幅來當作短篇小說的特徵是不大妥當的。哈密爾敦認為世界有名的長篇小說的作者，大半是年齡在四十以上的人；而有名的短篇小說作者，其寫作小說時的年齡多在二十與三十之間。如吉柏林底“Paris tales from the Hills”是他二十歲時所寫的。又以為短篇小說作家如愛倫波、霍桑、司蒂文孫等，大都是浪漫主義的作品。而短篇小說是應該完全以客觀的立場來寫作的。

至於短篇小說的構造問題，哈密爾頓說：

短篇小說作者，首先應該解決的問題，是以論理的方法，尋求他所要表現的故事之最妙的構造技巧……他得先研究他底文字裏應有多少人物與事實纔可以表現他底主旨，而時間、空間的範圍，應該如何狹小，才能運用他底材料：這便是所謂最經濟的方法。次之，他要將研究敘述故事的種種方式，來比較一下，選擇其中最能達到他底目的的來使

用；再選擇人物動作及環境時，當顧到「最經濟的方法」「最能動人的力量」兩者的兼重。

中國的短篇小說，很少有合於 Short-story 的條件的，但是偽列子上的愚公移山，很有短篇小說的結構。它已有對話、獨白、人物環境、動作等的描寫了，不過心理描寫是很少的。陶潛的桃花源記也是具有短篇小說雛形的小說，唐宋的傳奇小說，正可說是中國的短篇小說了，例如柳氏傳中寫許俊劫女的一段描寫已非常細膩了：

翺得從行至京師，已失柳氏所止，歎想不已，偶於龍首岡見蒼頭以駁牛駕輜輶從兩女奴，翺偶隨之，自車中問曰：「得非韓員外乎？」某乃柳氏也。」使女奴竊言失身沙吒利阻同車者，請詰旦幸相待於道政里門。及期而往，以輕素結玉合，實以香膏，自車中授之曰：「當遂永訣，願置誠念。」乃回車，以手揮之，輕袖搖搖，香車轉瞬，目斷意迷，失於驚塵。翺大不勝情。會清諸將合樂酒樓，使人請翺，翺強應之，然意色皆喪，音韻悽咽。有許俊者，以材力自負，撫劍言曰：「必有故，願一効用。」翺不得已，具以告之。俊曰：「請足下數字，當立致之。」乃衣俊胡，佩雙劍，從一騎，徑造沙吒利之第，候其出行，里餘乃被枉執轡，犯關排闥，急趨而呼曰：「將軍中惡，使召夫人。」僕侍辟易，無敢仰視。遂升堂，出翺札示柳氏，挾之跨鞍馬，逸塵斷鞅，倏忽乃出。引裾而前曰：「幸不辱命。」四座驚嘆。

此後宋人的京本通俗小說是用語體寫的短篇小說，它描寫的技巧也進了步。可惜還不曾脫了士大夫階級的意味，常常加入一些不相干的詩詞句，開端和吉柏林的“Thorw Away”一樣，先來一些主觀的道

德的議論，其實這難免移動了讀者的觀點了。舉錯斬崔寧中的一小段來作例：

卻說那小娘子，清早出了鄰舍人家，挨上路去，行不上一二里，早是脚疼，坐在路旁。卻見一個後生頭帶萬字頭巾，身穿直縫寬衫，背上馱了一個搭膊，裏面卻是銅錢，脚上絲鞋淨襪，一直走上前來。到了小娘子面前，看了一眼，雖然沒有十分顏色，卻也明眉皓齒，蓮臉生春，秋波送媚，好生動人。正是：

野花偏豔目 村酒醉人多

那後生放下搭膊向前深深作揖，「小娘子獨行無伴，卻是往那裏去的？」小娘子還了萬福道：「是奴家要往爹娘家去，因走不上，權歇在此。」因問「哥哥是何處來，今往何方去？」那後生叉手不離方寸，「小人是村裏人，因往城中賣了絲帳，討了些錢，要往堵家堂那邊去的。」小娘子道：「告哥哥，則個奴家爹娘也在堵家堂左側，若得哥哥帶幫奴家，同走一程，可知是好？」那後生道：「有何不可？既說如此，小人情願伏侍娘子前去。」

中國小說中插入第三者的話，這是通常很多見的錯誤，無論長篇、短篇裏都可以見到。吳敬梓的儒林外史實在是許多短篇小說的集合，它的寫作技巧，並沒有比宋人小說有若干的進步，描寫心理的變更也有些，不過不怎麼深刻吧了。

民國以後，短篇小說也跟着新興文藝被別人注意起來，其中如沈雁冰等也有以舊小說的主題用新的技巧來描寫的。最近如巴金、沈雁冰、冰心等短篇小說也漸漸發達起來。

短篇小說實在是歷史很短的文體，在小說之中也是比不上長篇小說、中篇小說的歷史的，但是它卻比長篇、中篇小說的結構技巧更爲藝術的，也比它們更有力而動人，這是無可諱言的事實。以後短篇小說的發展一定比長篇、中篇更速而更爲被一般讀者所歡迎的。

短篇小說的技巧的總綱既在於「經濟」，所以它底寫作處處要適合於這個條件，不但事實篇幅力求經濟，而且每一句每一個字也需要仔細的推敲。正如宋玉的描寫女子「增一分則太長，減一分則太短」，不比得長篇、中篇小說中隨便插上幾段不關緊要的描寫和鋪張讀者不大會感到的。因此空泛的議論加入於短篇小說中實在不大適宜。哈密爾頓以爲短篇小說的開端再好是有議論，他完全是受了當時作風的影響，以現代的目光看來是錯誤的。

他以爲短篇小說大都是傾向於浪漫主義的作風的，但是我們不能當它是一個原則，就已往的短篇小說名著來看，確是浪漫式的居多，但是我們卻不必奉它爲圭臬，人生的片段，雖然是平凡而可以作題材的很多，我們也可以拿來作主題，不必孜孜於偏重故事的奇特。其實莫泊桑的項鍊也不過是一件平凡的故事而已。

我們也不必完全推崇短篇小說，它底表現力量和構造的偉大也有不及長篇小說和中篇小說的地

方。至於它們的目的之表現人生，兩者完全一樣的。而且，其中的「結構」「人物」「描寫」「對話」與「動作」應該注意之點，長短篇幅雖有不同，而其大致應該注意之點是完全相同的，要有一篇佳作的成功，這三者都得費相當的經驗和學力及天才纔可以，並非單知道一些法則便可以作小說家的。

第二十六章 戲劇與獨幕劇

戲劇通常被分別作喜劇 (Comedy)、悲劇 (Tragedy) 和悲喜劇 (Tragi-comedy) 三種。喜劇是劇中情節經過了許多波折而後終於圓滿的，例如戈果理的巡按。悲劇表現人生的悲哀面，結局總是悲慘的，例如大雷雨和黑暗的勢力。悲喜劇有時被歸在喜劇一類，它往往間於兩者之間的，所以又有人稱它作和解劇 (Reconciling Drama) 或者傷感劇 (Sentimental Drama)。例如莎士比亞的威尼斯商人與以尺報尺。(Measure for Measure)

喜劇源於古代的“Phallic Songs”，它底興起在悲劇之後，但丁書札上載着但丁解釋他神曲之稱為喜劇的理由說：

喜劇起源於一種村歌 (Village song) 與其他詩類不同。它與悲劇在風格與取材上都完全不同的，悲劇是先滿意而後悲慘的，喜劇卻和它相反。神曲是首先寫地獄的兇暴，再寫天堂的美滿。而且是用通俗的文辭來寫述的，所以稱它為喜劇。

亞里斯多德對於悲劇下了極準確的定義，但對於喜劇卻很少論到。他在詩學第二章中說「喜劇的目的

是表現人類劣點劣於實際，悲劇的目的是表現人生的優點優於實際的。」——Comedy aims at representing men as worse; Tragedy as better than actual life——他又在第五章裏解釋前面的話道：

Comedy is, as we have said, a imitation of characters of a lower type—not, however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive. To take an obvious example, the comic mask is ugly and distorted, but does not imply pain.

他底階級觀念在現代應該是被摒棄的。喜劇的形成並非一定是一種低級的笑料，在笑的背後還隱藏着人生的痛苦與悲哀與悲劇只是形象的各異而已。Horace Walpole 說「對於那些用思想的人，這世界是一齣喜劇，對於那些用感覺的人，這世界是一齣悲劇」這便可分別悲劇與喜劇的差異了。

悲劇原是 *Goat Song* 是源於古代一種羊歌，而於 *Dithyramb* 也是有相當的關係的。亞里斯多德的悲劇論是他對於戲劇最大的供獻，他說：

悲劇是一種嚴重而且有節奏的，具有幾何度量的動作與做效的。它底文字用各種藝術的裝飾品來裝飾，它底每

一部份卻含有若干種類，它底文體是實演的而不是敘述的。它的功用是用了悲憫恐懼的情緒而使它得到適當的抒發。

他又將悲劇（其實喜劇也是如此）分爲六部：（一）Plot「結構」；（二）Character「性格」；（三）Diction「文辭」；（四）Thought「思想」；（五）Spectacle「背景」；（六）Song「歌曲」。他是非常注重於「結構」與「動作」的。他又說：

悲劇不是人的模倣，而是人生與動作的模倣，但人生是蘊蓄於動作裏面的。所以悲劇的目的不在模倣某種品質，而在模倣某種樣式的動作……性格的描寫不過是結構的障礙而已，事實與結構是悲劇的終結，而且悲劇沒有性格仍不失爲悲劇，如果沒有動作，那末便失了悲劇的要素了。

所謂「無性格而悲劇的特性依舊存在」這話在現代看來當然是有問題的，不過他在那時已注意於動作與結構這是非常難得的事。現代劇作者他們認爲亞里斯多德的悲劇論中所論到「憐憫」實在不足以代表悲劇整個的氣息的。現代悲劇需要一種「同情」能激動觀衆的勇進的心理才是悲劇真正的任務。再以戲劇中所包含的主題來分別，又可以有兩種特殊的戲劇——「問題劇」與「歷史劇」。歷史劇是以歷史上的事跡來做劇本的題材的，如莎士比亞底“Richard III”“Henry VI”“King Lear”

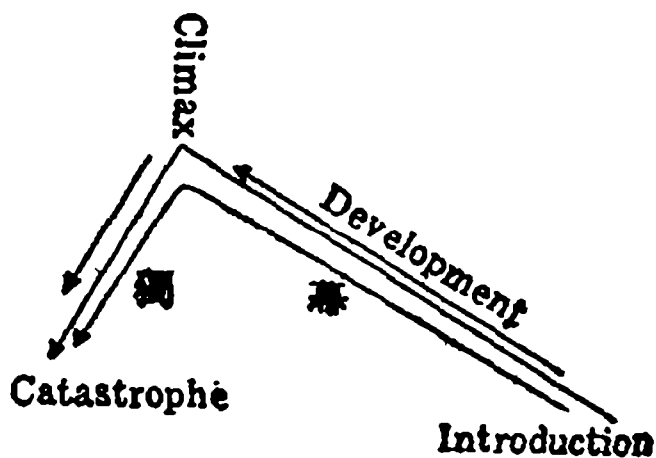
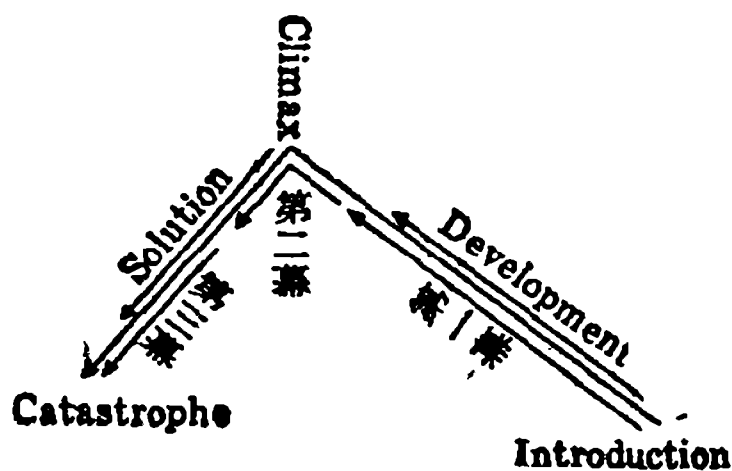
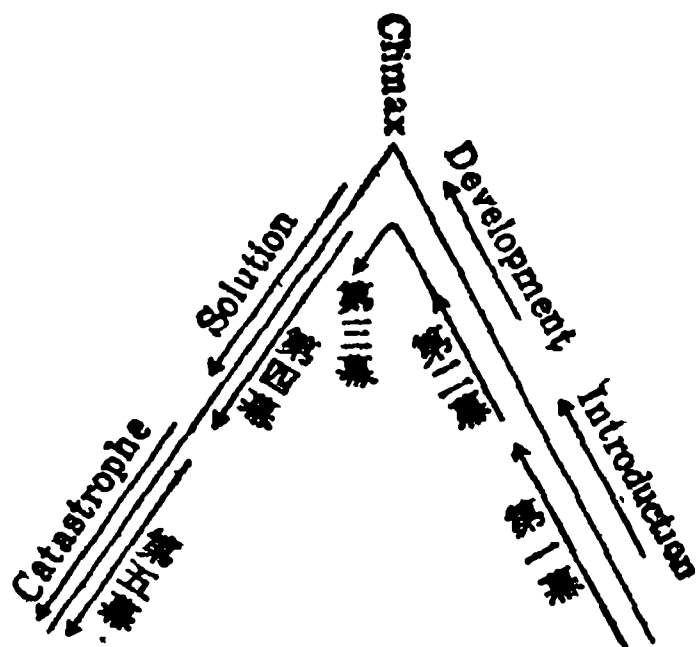
等等都是問題劇取材於現實的社會問題勞働問題家庭問題婦女問題。易卜生的戲劇大都屬於這一類。又如“The Strike at Arlingford”等等。再就劇本的特質而分別又可以分爲「話劇」與「歌劇」；話劇指上列各種劇本的不加歌舞的戲劇而言的，歌劇是以歌舞爲主體的但是近代的戲劇中也往往插入歌曲，變成一種歌劇話劇的合體了。然而也有另外以歌舞爲主體的劇本。——在這幾種分類裏問題劇比較是前進的，合理化的產物，歌劇是保存戲劇的原始形態的遺留物，歷史劇的主題應該合於當時時代背景而不違反社會的因果律的。近來上海的電影歷史劇非常流行但是它卻沒有中心思想，也與現代的社會時代的環境不相合，這是退化的表現。

與「舞台劇」對稱的，是「農村劇」，農村劇在蘇俄很發達，因爲農民大眾非常需要這種精神的食糧。中國自抗戰以後，內地類似農村劇的「街頭劇」非常流行，如果中國未來的文藝是大衆化的文藝，那末街頭劇一定會漸漸滋長爲獨立的藝術而其力量遠超過舞台劇以上的。它底特點是適合鄉村環境的需要，沒有正式的舞台，利用簡單的佈景和道具，以及簡短的脚本在臨時的觀衆前上演的它底取材也以農村生活爲主，而且是流動性的，平民的。我曾寫過一篇論街頭劇的短文，認爲這類劇本在現代中國是非常需要的東西，它的一切的結構和舞台劇大不相同，它一切對白與題材也得鄭重地研究與考慮。

再就劇本的分幕來區別，可以分成「多幕劇」和「獨幕劇」兩種。「多幕劇」是二幕以上的戲劇，如 Bjornson 的人力以上的第一部便是兩幕，但這種例子卻不多見。三幕劇在近代劇比較的多些，易卜生的作品大都是三幕的，如娜拉，我們死者醒的時候（When We Dead Awaken）和「The Master Builder Solness」等等。四幕劇如易卜生的「Rosmersholm」「Hedda Gable」五幕的如國民之敵、野鴨等。六幕以上的也很少見，托爾斯泰的活屍（The Living Corpse）便是一個例子。「獨幕劇」（One act play）在現代非常盛行，它只有一幕用經濟而有力的方式寫出多幕劇同樣的效果來。它和小說中的短篇小說一樣，是非常短小精悍的東西。有許多人以為人生是如此的複雜，將複雜的人生用一簡單的方面表顯出來是不夠的，但是就它的技巧來說，它無異是多幕劇的縮短。在上演時更有種種的方便。佈景，在現代是被人注意了，它可以幫助劇本的演出的吸引力，所以非逼真不可，獨幕劇便可以解決這問題，因為它只需要一幕佈景，同時就心理來探討，人們的緊張力經過相當的時間會漸漸消失的，所以多幕劇上演時費了不少的時間，後來觀眾的情緒往往會散漫的，獨幕劇在這一點上也佔了優勢。

無論多幕劇與獨幕劇，它的故事的發展，一定免不了五種過程，五種過程是：（一）Introduction「說明」Development「發展」Climax「頂點」Solution「解決」Catastrophe「結局」如

果以五幕劇三幕劇獨幕劇來比較一下（圖見蔡慕暉獨幕劇研究）



這樣看來，獨幕劇將頂點與結局之間縮短了，這並不損害於整個劇情反而可以抓住觀眾緊張的心情的。

多幕劇的分幕，據大仲馬（Alexandre Dumas, Pere）告訴他兒子小仲馬（Alexandre Dumas, Fils）說：「第一幕，明白第三幕短；而隨便什麼地方要有興趣。」而事實上大都第一幕長，末一幕最短。因為第一幕要敘明幕後的事實以及介紹許多東西，所以不得不長，而末一幕多在 *Climax* 以後，*Climax* 和 *Catastrophe* 之間是愈短愈精妙的。否則緊張的情緒便容易散失了。所以寫作劇本獨幕劇實在比多幕

劇更困難，它底敘述與發展都受了相當的限制。

「幕」字有兩種解釋：一是“Act”的意思；一是“Curtain”的意思。“Act”是以動作來分的；“Curtain”是以景的改換來分的。普通每幕的時間是二十五分鐘到四十五分鐘，一部多幕劇演出的時間大約從兩個半鐘頭到三個鐘頭。開幕時，應該是故事自然的開端，每一幕下時，應該是一個自然的結束。但這結束不過是暫時的一部分事情的結束的。而種種事實留俟最後一幕下一個總結束這便是頂點和結局了。安特列夫的人之一生，第一幕寫人的降生與母親的痛苦；第二幕寫戀愛的情形；第三幕寫戀愛的成功；第四幕失敗與病的痛苦；第五幕寫一個人的滅亡。又如 Berio 的克萊登第一幕寫羅安謨伯爵之家；第二幕寫荒島；第三幕寫克萊登爲一島之王；第四幕又回復到羅安謨的家中。但是普通劇本很多有如此明顯的。不過在我們寫劇的時候，應注意事件的劃分和每幕終止的時候。

除了分幕的關係以外，其他獨幕劇與普通多幕的一切完全沒有什麼兩樣。劇作者首先應注意之點是事件應該由它自然地發展，切不可加以種種偶然或矯揉的情節上去，中國舊劇中的錯誤是忽略了這一點，到沒辦法的時候，便可以請出仙佛妖異來幫忙，於是死了十多年的人可以復活，相去幾萬里的人可以立刻晤面，或者在夢裏傳達彼此的心願。因爲戲劇是寫現實的生活情形的，所以這種巧遇應該力加避

免。近代劇中往往在第一幕敘述舊友的邂逅而述說以前的幕後的種種事實這似乎也嫌它太陳舊些。曹禺日出的被人所不滿，也是因為其巧合的地方太多，往往使人疑惑不是真實的事情的緣故最不妥當的是使觀衆對於劇本有了動搖，那末無論如何不容易討好了。

次之，象徵派的戲劇往往爲一般人們所拒絕，它底短處往往因爲用襯托的方法而失卻其明晰性。有些地方，尤其是全劇的關鍵，應該明白地指示出來，不可讓它含糊過去。觀衆是盲目，他們注意於全劇的發展時，往往沒有餘暇再來用腦子索思這劇中隱晦的地方的。據說王爾德的“Lady Windermere's Fan”的最後一幕的結局，原來是：

溫特彌爾（追着她喊）馬格理志！馬格理志！（停了一回）天呀！我怎麼辦呢？我不敢告訴她這個女人到底是誰，這會使她慚愧死的。（倒在一張椅子上，用雙手蒙住了臉。）

原來依爾玲夫人和溫特彌爾夫人是母女的關係，這裏並不說明。作者感到似乎太晦澀了，便又將結語改作：

天哪，我怎麼辦呢？我不敢告訴她這女人就是她底母親。

比原來明白得多了，這是全劇中的關鍵，非如此觀衆會忽略過去的，當然除了正式點明以外，以前還得若

于暗示，使讀者在點明白的時候恍然大悟，這才有力量，或者故意使觀衆作正面的猜度，而結局卻是相反的結果，這往往能夠增加觀衆的興趣的。最緊要的全劇的演進應該一步緊張一步，在末後得到一個最高點出來，以至於結束，而這結束也得使觀衆有繞繚的趣味，例如小仲馬的私生子（*Le Fils naturel*）寫一個私生子始終當自己底父親是叔父，最後他們的關係明白了。

父親 當我們倆獨自兒在的時候，你一定會允許我叫你「兒子」的。
兒子 是。叔叔！

兒子的答語頗爲冷峭而可笑的，當時劇場經理 Montigny 曾說如果結局改爲父子們擁抱和歡欣的情形，一定更受觀衆的歡迎的，但是小仲馬卻回答他說，他專是爲了這兩句話而寫這劇本的。悲劇的結尾，往往是「死」和「流血」，因爲如此可以增加恐怖的成分的，但是羅馬的 Horace 加以反對，其實以「死」和「流血」來表示可悲是非常笨拙的方法，和喜劇的結尾來一個胖子的低級滑稽同樣地缺乏些力量。其實世間最可悲的事還在於欲死不得欲生不能的現象上，所以現代悲劇重在內心的衝突和心理的創傷，而不孜孜乎求其「流血」與「滅亡」的。

劇本開幕的時候，和短篇小說的開端同樣地是一般作者們所苦心考慮着的問題。幕後事實與演出

的動作的選擇，也是寫劇者的一個當前的難題。與整個劇本的成功與否大有關係。這問題難用具體的法則來解答，不過值得注意的地方是開幕的時候的一切對白與動作以及故事的演進一定要可以吸引觀眾的注意力，同時也可以有力地推進整個故事的發展的。開幕的故事，並不是故事的開始，大都是在故事演進若干時間以後的一段，而這時間與頂點結局的時間是相差不遠的。而開幕即是包含了結局頂點中的原動力的因子。例如娜拉中郝爾茂的升為銀行長，逃亡中的在公園裏遇着一個妓女，雖然是一件小小的平凡的事實，卻足以引起全劇的糾葛的。以後這關鍵便得處處加以說明。如溫特彌爾夫人的扇子中的扇子，娜拉裏的偽簽名的借據，作者都重覆地申述幾次。Jon Jaylor曾說：

你有什麼要說給觀眾的時候，告訴他們你將要說那個了，告訴他們你正在說那個了，告訴他們已經說過那個了，這樣也許他們會了解的。

這就是作者不能專於作太隱晦的寫作，要顧慮到觀眾的心理，要研究如何才可以使觀眾明白這事情的内容，使觀眾如何了解人物的性格。無論多幕劇、獨幕劇的作者，均應該加以密切的注意的。

所以戲劇與舞台有關係，書齋劇之不能演出，便失卻它的戲劇的特性了。我們寫劇本時，也得參觀舞台組織，對於演出與觀眾的心理也要作一番仔細的研究才行。否則，往往會有可笑的情形發生的。

第二十七章 對話獨白與動作

對話獨白與動作，在戲劇中固然是佔着重要的位置，在小說裏也是應該注意的。以對話來表現人物的性格，以動作來表現人物的性格，在小說中「環境」和「人物」「結構」幾章中已論列過了，這裏想專論關於戲劇方面的，同樣，小說的寫作上也可以應用的。

法國近代戲劇批評者 Ferdinand Brunetière 在“*Annales du Théâtre et de la Musique*”——戲劇音樂紀事——一書的序文上有一句名言：「戲劇常常表現人生意志的鬭爭，無鬭爭即無戲劇。」所以對話、獨白與動作這三者無非是表現鬭爭的一種形式而已。

對話是兩個或兩個以上的人物的交談，而獨白是一人的自語。在現代戲劇中大都是對話，而獨白卻間或在有時加重語氣來表示。劇本的演出，除動作以外，其餘的完全要對話來表示了。對話的任務，第一要說明事實，次之要顯示說話的是什麼人，以及他和別人的關係，次之，顯示角色的個性、情緒和態度，再次促進劇本的進行。例如蕭伯納的華倫夫人之職業裏有一節：

華倫夫人 哦，說卻容易，容易得很，是不是？——喂，你要不要聽聽我從前的境遇？

薇 好。你告訴我，你坐好不好？

華倫夫人 哦，我坐下就是；你用不着害怕。（她用力把椅子更移前些，坐下，薇薇似乎有些感動。）你可知道你的外祖母是怎樣一個人？

薇 不知道。

華倫夫人 不錯，你不知道？我知道，她自己說是寡婦，在造幣廠附近開了一個煎魚鋪子，她同她的四個女兒就靠着這個過日子。我們四個人裏面，兩個是同胞姊妹，就是我和利慈……其餘的兩個就不是同胞了……她們兩個人裏頭有一個在一家白鉛工廠裏一天做十二點鐘的工，一星期拿九個先令的工錢，直到後來她中深了鉛毒把性命送掉為止。

在這對話中將隱在幕後的事實一一說明白了。一個人的出身往往用這種方法來表現的。華倫夫人以後接着說出他每個姊妹間的故事，再在同一劇本裏找一點可以表示個性的對話吧：

華倫夫人 （可憐地瞧了她女兒半晌，竟嗚咽起來）薇薇——

薇 （很快地跳了起來）請你不要哭，除了哭之外別的都行。我實在聽不慣人家哭。如果你要哭，我要走了。

華倫夫人 （可憐地）哦，我底寶貝，你對我怎麼會這樣地狠心？難道我沒有做母親的權利嗎？

薇 你是我底母親嗎？

華倫夫人（吃驚）我正是你底母親啊！薇薇！

薇薇 既然如此，我們家裏的人呢？——我底父親——我們家族的朋友呢？你要求做母親的權利；叫我傻子，叫我孩子；用大學女管理員所不敢用的樣子對我說話；硬支配我底生活，並且逼我結交一個人人都看得出是倫敦城裏最下賤的流氓。在我拒絕這要求之前，我不妨來查查究竟他們有真實的根據沒有。

華倫夫人（發狂，跪了下來）哦，使不得，使不得，住嘴住嘴！我敢賭咒，我是你的母親。哦，你不見得要同我過不去吧——我自己底孩子：這是違背自然的。你信得過我嗎？你說，你信得過我！

她們母女兩人的性情的不同，很容易在這對話裏看出來。對話的條件是自然、流利、經濟和清晰。舞台始終是舞台，在不自然中得避免了它底假造性質，這便需要自然。有些自然主義派的演劇者主張用本來的聲調在台上談話，但是在整百整千的觀眾面前，在喧鬧的場合裏卻不允許你如此。於是一變而成不自然地背誦台詞了。所以我們要避免這種情形，使得使句子和順而使演者可以流利。蕭伯納的巨著中，有人引為最大的遺憾的是台辭太長，台辭太長了，觀眾的情緒便易鬆懈。所以即使是一篇冗長的台詞，其中插入別人一兩句話，便會比原來有趣。所謂「明晰」有兩種意義：一種是句語上意義的明顯；一種是表演時說話口齒的清楚。此外，劇作者方面該注意的是說話的身份是否符合，同時，寫劇者應注意對話時的發展不可

太迫近事實，也不可離題太遠，往往先以目前的事物的談論而引進於以前事實的追敘或者未來事實的進展。

獨白不能太冗長，太冗長了會犯了舊劇中自說身世的毛病。莎士比亞在他底劇本哈孟雷特（Hamlet）中有很長的獨語，這是不大妥當的。但是獨白在有些地方引用一下對於表情上是很有幫助的，我們日常遇見一件奇怪或不愜意的事，便會喃喃自語，戲劇中的獨白也是這時候用的。例如阿司特洛夫斯基（Ostrovsky）的大雷雨中基洪先自言自語地說「唉，真要命！」再對他母親說：「我怎麼敢這樣想呢？」這便是獨白的用處。

此外尚有介乎對話與動作之間的一種，卻也並非是啞劇。一個人在講話另一個人的表情也得注意。在一剎那間的靜的動作與沉默的表情，可以使全劇增加些精采的。例如 August Standing 的更強的女子中的一節關於李小姐的表情。

李小姐（坐在一瓶未喝完的啤酒的前面，讀着一張畫報，她有心無意地將那張畫報看了又看，又換了一張。）

李小姐（移看報紙的眼光來望她（張夫人）點頭，仍舊繼續在看報）

這是說李小姐當對方張夫人在講話時，她有種種的表情，所以在舞台上不開口的人也不是毫無其事地

像木偶地呆立。有人稱這種叫做小動作，也屬於動作中的一部分的。

劇作者在他底劇本上寫着「他忽地立了起來，」這叫做舞臺指導(Stage direction)如果你寫「他忽地立了起來，心裏想着家」便不可以了，因為上一句是告訴演員應如何動作；而後一句是超出表演範圍以內的。用不着作者來寫，同時他想家的念頭以後在自己底話裏或在別人的話裏應該寫出來，如果有寫出來的必要的話。動作可以幫助對話不周到的地方，當初的劇本對於動作很忽略的，像莎士比亞的戲劇，可以說是沒有關於動作的說明的。有時在對話中偶然說起「你立起來」或者「你爲什麼又坐了下去」便算是表示動作了。近代的書齋劇對於動作一項也是非常忽略。戲劇既然是不能離開舞台的藝術，那末動作的情形不得不加以考慮。尤其在初啓幕人聲喧雜尚未停止的時候，動作的吸引觀衆實在是一件非常緊要的事。如果一個演員在講話時沒有動作，那無異等於在背誦，令人看了便覺得不真實。所以動作實在太緊要了，一個劇本演出的成功與否除了對話以外，便要看動作的是否週到和是否真實了。有許多不慣於演戲的人，一上台，便手足無措，甚至將指頭咬在嘴裏，劇作者應該分配他一些動作，便不致有這種窘狀了。動作的種種不外乎與自然的動作合拍爲原則，例如我們坐着的時候，遇見一件可驚異可怖的事，便會不自然而然地立起來遇到沒辦法的時候便搓搓手在地上踱來踱去地走；感情到十分頹喪時會

雙手蒙着臉倒在沙發上，戲劇的動作也不是矯揉造作，也得合乎普通人類常有的情狀。像三國演義上所說的劉備聽曹操說他是英雄便嚇得把手中的筷子落在地上；水滸傳上寫武松打虎的動作也非常細膩。這種動作實在比在對話裏說出來來得有力。而對話的力量也及不到的。所謂小動作是除了劇作者規定的或環境中所不可缺少的大動作以外，爲求行動逼真起見而故意曲折的動作。如一個人在憤怒慌亂中找他底手鎗普通演出時演員在抽屜內抽出一根鎗向外跑已經夠了。但是細心的演員卻先匆忙地拉開一隻抽屜來匆忙地一找，又抽開第二隻抽屜一拿才走開去。這更可以表示他底匆忙的狀態了。又如一個人在講話旁聽者除了點頭微笑以外，再仔細有凝神、厭倦、恐怖、喜悅的動作和神情表現出來，這也叫做小動作。但是應注意副角在於幫助的地位，如果太努力了，反而會將主角的性格和對話隱沒的。

戲本裏面動作也差不多了，對話也夠明白動人了，但如果乏少一些緊張的力量，也仍不能得到觀衆的同情的。戲劇與觀衆的情緒的連繫，往往建築在緊張的情緒上，作者先引起觀衆的懷疑，然後抓住了他們底注意力使他們注意，這些都是由緊張來構成的。例如谷中的暗響在台上陳設的死屍和納那的行動先引起了觀衆的注意：

流浪者（緊觀着牀上的死屍）他這人死了的時候樣子很奇怪呢？

納那 他常常是奇怪的，我想來凡是在生的時候奇怪的人，死了也一定奇怪。
流浪者 你任他睡在那裏，也不裝殮也不將他抬出去，不是很使人奇怪嗎？

便足以引起一般緊張的情緒了。但是也有以一種風趣來吸引觀衆中的，無論是對話動作，都含有一種不可捉摸的趣味在。例如丁西林的壓迫和一隻馬蜂的結束，都是非常雋永而有風趣的。

吉 不過我底母親告訴我，說你已經答應做她的姪媳婦，那怎麼辦？

余（得意）那沒有什麼，我的父母不願意我嫁給醫生！

吉 對，我知道，我們是天生說謊的一對！（趁其不防，雙手抱之。）

余（失聲大喊）喔！（老太太由右門，僕人由左門同時慌入。吉已釋手。）

老太太 什麼事？什麼事？（余以一手掩面，面紅，不知所言。）

吉（走至余前，將余手取下，視其面。）什麼地方，刺了沒有？

老太太 什麼事？什麼事？

余（呼了一口深氣）喔，一隻馬蜂！（以目謝吉。）

這真是說謊的一對了。這種地方，也能緊抓住觀衆的感情的。

戲劇是最接近大衆的藝術，所以在大衆的目光裏，力求其逼真，雖然舞台是一個假象。要虛造了而觀

衆不覺其爲虛造，這才是戲劇的絕詣。它不和小說一樣，可以有些玄妙的對話，讓讀者慢慢地抵着牙兒去猜想，它完全是在短時間裏，在觀衆的目前掠過的，所以有一句話不明白，一個動作不週到，便會損害於整個故事的統一性。所以劇中的要點，再三地在觀衆的前面說明了。要使他們毫無不清楚之處，全劇的力量和目的才可以達到。

動作與對話這兩種因素是互相不可分離的，動作不周到，單是對話明白也是沒有用的。劇作者應該明白舞台環境的一切在如何情形之下，應有如何情形才能恰當，應該如何才能使觀衆明白，演員應該站在舞台的什麼地方說話，也得加以詳密的考慮的。小說中寫的動作沒有劇本中那麼具體，也比劇本中所寫的更爲詳細，而對話反而省略得多，這完全是表現方式不同的緣故。當然這一種的表現，小說中自然要比戲劇裏的來得自由些，隨便些。

第二十八章 作品和作風

小說和戲劇因作者個性的不同，因而影響於他底作品，名家劇本的對話，各有他底特殊風度，易卜生的莊重，霍卜特曼（Hauptmann）的樸素，安得列夫的沈鬱，蕭伯訥的精緻，王爾德的漂亮，梅特林克的瀟灑，而蕭伯訥的幽默，戈果理的諷刺，司蒂文孫的爽直，也各有他們的特點。

小說的作品因作風不同的寫述法最大的差異是寫實主義和浪漫主義兩者的不同。它們兩者不同之點在同書第二十章中已經說明了。Marion Crawford 在 “The Novel: What It is” 中下一個判斷道：

寫實派作家在表現人物之固然；而浪漫派作家，在表現人物之當然。

也有人說浪漫派作家注重於動作，而寫實派則著眼於人物，而 Henry James 在小說論中反對它：

原來分小說爲二類：一曰人物的小說；二曰事實的小說……但是人物是事實的結晶，事實是表現人物的。

所以真正的區別在於他們作風的不同。材料是同的，方法便各異了。哈密爾頓說：

浪漫主義與寫實主義真正的區別，不在材料而在於作者對材料的態度。從來沒有所謂寫實的題材或浪漫的題

材同一題材可以寫實方法來寫作；也可以用浪漫方法來寫作的。伊利脫如果將紅字（The Scarlet Letter）（霍桑的作品）來做題材，一定寫成一篇寫實小說；而霍桑如果以“Silas Marner”（伊利脫的作品）的材料寫成小說，一定是浪漫的。人生是浪漫派作家的材料，也是寫實派作家的材料。所以二派真正的分別不在材料而在運用材料的方法。

在人物、環境、動作三者之中也因為作風不同而方法各異。如大仲馬的作品，常常先有動作，再選擇人物，屠格涅夫的作品，先有人物再有動作。如司蒂文孫的“The Merry Men”便是先有環境而後完成人物與動作的例子。至於敘述的精緻與否，如司高脫、司蒂文孫等，在事實的連貫之處，往往繼續他發展的力量，而伊利脫則敘述時常常流露出枯窘的現象，這是因為天才的不同而影響於作品的作風的。又如上次講過的小說的篇章之截取也各有不同，像塊肉餘生述一個人的一生，而利己者只述人生的一段片。

再來以小說寫作的作風來作例子：普通小說的敘述法，有第一人稱和第三人稱的不同。第一人稱即作者以小說中的主角的口吻來寫述；第三人稱的，即是作者列於第三者的地位客觀地來寫述一個故事。用第一人稱寫述法因作風的不同，也有種種的區別。狄弗他主張要使人們信任，非用第一人稱寫述不可，所以他底作品，以第一人稱的較多。但是如司蒂文孫的“Kidnapped”是以主重人物來作第一人稱敘

述的，而愛倫波的“Dupin”，雖則也是第一人稱的敘述，而敘述之人是不關重要的人物。以第三人稱表現的，如奧斯頓的艾馬傳。尙有如“Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde”前半四分之三，由第三人稱來敘述，而最後兩章成爲第一人稱的口述了。這也由於各人作風的不同而選擇他們的作法的。當然這種方法裏各有各的長處，而且方法也不止這一些，這不過是舉幾個例子吧了。

因此我們在寫作時，應注意於自己底作風，來選舉適合於自己寫作的方法。如麥利迪斯的哈林頓傳，使用寫信的方式來敘述故事的。

作小說像繪畫一樣有輕重的分別，但是有些不關重要的地方却陪襯出主要物件的特性來的。又如果一片風景叫兩個畫家來畫，各人的著眼點不同，那末各人的畫的風趣也不同了。即是著眼點是完全相同的，而陪襯的方法，表示的方法，也各人不同。小說也是如此，小說並不是平順的畫面，其中有許多起伏的地方，也一定有一個主峯。但是這主峯應該安排在整篇小說的什麼地方，這隨便那一個名作家也不能告訴你具體的辦法的，這也正如畫家安置畫的重心一樣，各因性情的不同而作風也迥然各異了。例如愛倫波的死的舞蹈“Masque of the Red Death”的末段：

死魔已降臨了，他和深夜的竊賊一樣地來了，屋子裏的人們正在歡欣地飲酒，突然間都已仰面倒地了……

他是將重心放在篇末的莫泊桑的項鍊最後結出項鍊原是一個贗品。O. Henry的“The Gift of the Magi”也是如此。但是這並不是一定不易的法則，也有的作者却將這重心移到一篇的最前端了。

他們表示着重的方法，除了上述兩種之外，尚有以分段來表示的，如大仲馬、司高脫等等都是如此。也有的以詳略來顯示他故事中的輕重的，像狄更斯的小說只就主要人物來描寫一下子，其餘的都讓他忽略過去。也有的以反復的語式來表示一篇中的重心，這和劇本的反復申述要點的方法的一定的。德國著名歌劇家 Richard Wagner之歌劇每一個人物，都有特殊的一曲。即是所謂「主要動機」(Leit-motri) or “Leading-motive”) 又如用兩個反對的性格同時描寫來表示輕重的，如 “The School for Scandal” 中的塞查利與約瑟的輕佻與虛偽的對照。又如吉柏林的 “Love-o'-women” 借麥紋納的談諧的口吻寫出淒慘的情狀，更為使人感傷。

那女子凝視着他，說：「如今怎麼樣？」粉白的臉龐上現出了紅色，好像靶垛上的牛眼兒一樣。他慢慢地舉起兩隻眼睛，向那女子看了一會，兩片嘴唇在顫動，齒縫裏噓出氣來，說：「死了！亞吉，我死了。」——這是他所說的話。我記得稱那女人作「亞吉」的。——他底面色變了，兩眼卻並不移動，一直注視那女人。那女人一句話也沒有，忽然張開兩手來：「這裏啊！」她底聲音真美，真柔和。她說：「死在這裏吧！」說了，抱住了那少年，竟把他抱起來了。因為那女人很美麗

又很魁梧的。

此外，也有很多的人用頂點來作重心的，湯姆斯(Thomas)的“The Furn of the Screw”寫一個人的恐怖逐漸增加從淺近而引入頂點。也有以驚奇來表示重心的，如H. C. Bunner的“A Sisterly Scheme”便是一個好例子。和一隻馬蜂的結局一樣。也有以遲延來表現的，使事實故意曲折而不達到頂點去如Bayard Taylor的“Who was She?”也是作者故弄狡獪而使人注意的地方。當然寫作技巧上的變化方式決不止這一些，而各人也因他底天才、修養、個性習慣、地方性、民族性而影響他作品的結構。所以不能使他們同上一條軌道。假使小說的寫作方式是千篇一律的，那末，它又有什麼「技巧」呢？因此這種方式只可以作一種參考的資料，而不是鑄定的格式，同時也可以證明作品的不同，他們底作品寫敘的方法也因之而不同了。

最容易表現作風的是文章的結構。法國文豪 Louis Leclerc Buffon 他有一篇論文叫做「文如其人」(Le Style est de L'homme) 單就他底題目而論便可以知道作風在文字上所表現的最為顯明。但是我們也不能具體地指出它底特性，同時這也不能以言語來形容的，也許我覺得他是笨拙，而你可以說是忠實，我說他流利，而你說他是浮蕪。如果能將幾種重要的名著仔細地去研討觀賞一下，

便可以領會到其中的意趣了。傳燈錄上說「如人飲水冷暖自知」這感覺是不容易告人的，這裏也只有約略了，讓讀者自己去賞鑑去。哈密爾頓說：

小說作者……或者於科學窺探方面興味非常濃厚，或者對於哲學的理解有興趣，或者對於美術有研究。如左拉最喜歡用科學方法研討人生的真實的事情。伊利脫喜歡隱約真理沈靜索思。而鄧乃脫（Gabriele D'Annunzio）則喜歡用藝術的手腕表現他理想中的世界。歐文（Washington Irving）完全是一個美術家，托爾斯泰是哲學者而奧斯頓（Jane Austen）的寫作，非常適合科學的原理。

足見作風也和作者個人的好惡有關係的。

所以作風和作品及作者之間是很好的一個對照，作者以個人的好惡經驗灌注於一篇小說中，便呈現他獨立的一種風格，在這種風格裏也不難窺見作者一切思想行為嗜好崇拜來。

這裏我們帶便來說到賞鑑和批評。

因為要了解作者的風格，使得賞鑑作者的名作。你賞鑑時，對於他底思想感情，以及這篇小說的結構環境人物，及它所注意注重的地方，先一一來一個綜合的研究，然後再來研究作者的時代背景與他底學習科目。因為我們知道文藝作品是和時代有關係的，而與他的好惡也很有影響。這些單是讀他底作品是

不夠的。所以讀作品以外又得讀他底歷史，讀他另外的論文。同時俄國作家，爲什麼普式金和屠格涅夫的風格不同，他們底背景怎樣，信仰怎樣，這一切正是我們賞鑑時必需急於知道的問題。如果但只是走馬看花地過去，那末只能知小說中故事的演變而已，即使再多些，也不過能辨別出那幾個是主角，那幾個是配角；那部分是演進，那部分是頂點，那部分是分解，如是而已。

要研究一個名作家的作風也並不是一件容易的事，如果他是多產的作家，那你就得多讀他底作品。有人說不能直接讀原文的學文藝的人，像一個失哺的孩子，沒有人將原文翻譯出來，便飢餓得可憐了。這話固然不錯，但一個人的精力有限，學習十多國的語文其勢必定不能成功的，那麼我們在本國語文之外至少得再懂一國的語文，沒有中文本的，也可以經另一國語文的翻譯本裏去看到。其實中國對於翻譯工作太不努力了，如果和外國一樣地努力，不能看原文的初學者，致少也可以得到更多的便利的。

因此，批評的問題也來了，批評和賞鑑一樣，非對於某一作家的整部來一個綜合的研究不可。否則瞎子摸象，你所批評的也只是他底一部分而不能代表他底全體。批評又有什麼用呢？在歐美批評變成一種專門的獨立的學問，批評者以自己充實的力量來評判一切，所以它底效果可以增加文藝的產量和改進文藝的種子。但是批評在中國，尤其是批評現代文藝的，還剛剛像初萌芽的小草一樣。

「作風」是一個抽象的名詞，但是它却在作品裏可以反映出來；對於賞鑑批評既有關係，對於寫作也有更多的幫助。但是有許多人忽略了他，於是自己底作品中也失却了作風，失却了小說的作風上的統一性。普通的論文藝的書上也很少論到這問題，因為它太抽象了不能具體地加以解釋。不如讓初學者自己去領會。這也是「拈花微笑」的辦法吧。我們讀完一本書，我們寫成一篇小說，便先得自己來省察一下，他底表現法到底有什麼缺點或優點。我底作品有沒有得到別人寫作技巧上的優點而我的作風在這篇小說中是否有獨立性的

第二十九章 導演演員及其他

蘇聯的導演諾夫旦可夫在導演安特列夫 (Andreeff) 的人之一生 (Life of A Man) 的時候，在他底日記裏說：「角色的一切姿態是由導演創造出來的，不是由安特列夫創造出來的，安特列夫只寫了規模，演員却從他所感到的來扮飾，表演出姿態來，付與形象以一定的音色和動作，探求着他怎樣的走路，說話和坐立。」又說：「演員不僅應當能夠演作脚本所表出了的角色的生活片段，還應得能夠演出他在一切狀態下的形象這個斷片雖然只是一部分，但演的却不應當是一部分而應該是全體。」他底話提出了導演和演員的重要性。他認了劇作者只是表示一個輪廓，而一部戲劇演出的成功是應該歸功於導演和演員的。但是我們也得承認導演的功績，只是劇本演出的安排，劇作者同時能兼任導演這是最妥當的事，同時劇作者應具有最普通的導演演員舞台裝置的種種基本認識，否則閉門造車，也只是書齋劇而已。

導演這名詞在英文中是 "Produce"，而導演者是 "Stage-director"，或法文的 "Régisseur"。日本文譯爲「演出人」中國或稱爲「舞台監督」。但近代最通行的稱爲「導演」。導演除了劇本以後，是統率戲劇上一切藝術的藝術。導演者的目的是如何使劇本可以具體地出現在觀眾之前。他不但能了解

劇作者寫作劇本的一切目的，而且還應懂得而且設計舞台上的一切。從舞台構造一直到廣告戈克雪登。他主張導演有最高的權力，而且認為除導演之外，一切都是被動的工具。所以他也主張演員應服服貼貼地聽導演的指揮而不能參加一些個人的情感。但是泰洛夫却說：

在這場合，導演不必害怕他的必要的助手。縱令那些助手在助手的地位上是如何偉大的巨匠，恐怕他們對於導演也做不出巨大的怪獸的行爲來。反之，如果導演是一位真正的巨匠……他就會是這些助手的領導者。

這話是對的，導演在合理的指導之下，不必害怕演員的個性的發展而損害劇情的。

不論導演者的權威是否超過劇作者，或不及劇作者，但是他的知識的廣博和經驗的豐富是必需的。才能。導演應該做些什麼事呢？第一，先得着手選擇劇本。選擇劇本的要點是注意觀眾的情況，便是估計觀眾的程度，不要使他們和劇本的程度相差太遠。如果說：「劇場的觀眾有三種人，婦女、羣衆、思想家。婦女需要感動；羣衆需要動作；思想家需要性格。一個劇本能滿足這三種人的要求，才是好劇本。」導演者應該對於觀眾先下一着研究去選擇他所需要的劇本。次之，使得看自己演員的能力，翻譯劇作，比創作的難演，浪漫派、古典派的劇本比寫實派的難演，表現派與未來派的更難演，喜劇的演出也沒有悲劇那麼容易吸引觀眾。還有些劇本是需要有特殊技巧的演員的，像莎樂美的七條面巾舞；茶花女裏的法維爾鋼琴。

劇本選定了以後，便得支配角色來充演，每個演員不能以他的本來個性來充飾和他個性相似的角色，像以憂鬱的人充憂鬱的角色，你得先考察他底表現能力怎麼樣，再作決定。然後再向他們解釋劇本，每一個角色的個性環境丰度以致於生活上的特色，及每一分鐘中他底情緒的起伏之程度，與別的角色的關係，和整個故事連續的關係，要不厭煩細地向他們解釋，且提出理由來。再後開始排演了，導演先有一個舞臺圖案，記載了各種佈景的道具的大小和形式、尺寸方位、距離。而且先解釋幕後的未發生的種種事實。每一句對話都加以分析音調的高低情緒的強弱與他人的影響及與後來的關係，說一句話的姿勢、態勢、地位、動作、神情都得註明。排演的時間獨幕劇約五六星期，多幕劇則八星期到十星期。獨幕劇可以整個排演，而多幕劇可以分幕排演的。

導演也應該注意到佈景，劇作者有時會不注意到背境的詳細的描寫，而導演必須加以仔細的考慮的。佈景的目的是使角色便於動作，促進全劇的情調，舞臺上不需要真的東西來佈景，也不用現成的東西，每幕的顏色和中心都應與劇情有關係的。除了幕的裝置以外，還有燈光的調節，和服裝的設計，不要將燈光用得太過度，舞臺上的燈光有明有暗才顯得美麗。先得籌算一下，使燈光有一個主體，隨着劇情的演變而更換強弱的形式和佈景動作一致。服裝的目的是顯示角色的風度與環境，尤其是歷史劇服裝佔着一

個很重要的位置。這都是在導演職司以內的事。

但是導演雖然重要，如果沒有演員，戲劇也是無從演出的。所以演員可以說是演劇的基本，戈登克雷他低視演員的地位，但他也承認，

在這些之間，恐怕演技是最有價值的部分了。它在戲劇藝術中的關係，正如構圖在繪圖中和旋律在音樂中一樣。他認為演員應該和傀儡一樣將自己原有的感情完全消滅，而將自己變成了劇中人。如果一方面扮演角色，一方面仍有自己底感情，那末這感情會影響到化裝的感情的。沙爾維尼說：

演員在舞台上經驗着二元生活，一方面在笑，在哭的時候，他一方面卻從事分析自己底笑和哭。

雖然這是二元性的生活，但是我們却承認演員不應該沒有自己的性靈的。如果演員變成了傀儡，那末他也不能適應劇情和使劇情逼真的。英國的演劇家 Henry Irving 當他表演 “The Bells” 的時候，他在鐘聲噹噹響了的時候，他底呼吸就跟着鐘聲慢慢地低下去，閉幕以後，他真的已斷了氣，所以不得不請醫生將他救活過來，但是他每次如此，醫生再也不願保險了。最後的一次，他果然跟了鐘聲一去不返。這是自己底感情和劇中人的感情充分融合了的緣故。但是演員想以日常生活情形來練習促使舞臺技巧更進步是辦不到的。因為舞臺和日常不同，演員在演時更需要理智來克制自己，創作的情感需要他底理

智來克服的。同時演員也不僅知道腳本的內容和真義而已，也得直接去觀察現實的人物和現今的社會關係的。

因此演員的最大問題是心靈的化裝與外形的化裝。演員的先得認識他底角色人格和典型，他不但應完全了解劇本上所指示給他的，而且要使這角色由平面而變成具體，他不但得適合所擔任的角色，而且更得適合這角色在演出時的生活斷片的真實情形。斯坦理斯拉夫基說：

演者要把這些廣汎的生活斷片，和廣汎的生活課題驅向一個目的——作品的主题；就是完成作品的那個核心；這樣的課題不是雜亂無章的，而是一段一段排列成一條，成爲一條引向基本主題的線了。這線，就是全劇行動的線。

有許多人認爲演員只要外面的動作與表情便可以了，其實他忽略了心靈的化裝。心靈上沒有化裝會使動作與表情不真切的。中國人看平劇不是看所化裝的角色而是看演員的本人，例如譚鑫培在扮演南天門的老僕，看者不是欣賞他是否在這劇中完全發展他所飾老僕的角色，而是看看老譚而已。以至於現代的一切電影話劇，觀衆也有的照例是看演員本人，這種實在是將演員和角色分離的原因，京劇的不藝術，這也是一個重大的原因。演員在演出時，應當鼓起最大的熱情，注入所演的角色中，至於演員上臺的時候，應該鎮定自己，應該有自信力，才會有好的成績。總之我們得記住亨利伊文底話：

表演藝術是要實現詩人的創造，使他有血有肉，使你從紙面上用心靈去領會出來的人物，實現到舞台上。

再述外形的化裝，爲什麼古劇要塗臉呢？據說爲了遮掩自己原來的容貌來掩羞的。或者在臉部畫上一固定的凶惡或和善的面貌，現代化粧的目的是襯托演員的表情，同時要化裝了而使人不覺其化裝，才是化裝的本領。普通化裝在臉部先塗上Cold Cream再塗上和膚色相同的油彩，再染深睫毛，用柳炭畫一條線在上下眼皮上，如果沒有什麼特點的人，普通化裝需經過這幾步。外形的化裝不過是觀眾直覺地感到一種真切而已，沒有和心靈化裝那麼重要的。單重外形化裝而忘了心靈化裝的演員，會墜落爲性格演員，因此他不再是藝術家而是平常普通的一個演劇匠而已。

與導演演員有關係的是舞台，前面已經約略地說過了，戈登克雷在十九世紀末葉倡導舞台裝置是有影響於整個劇情的口號，象徵主義劇便應運而產生。但是結果却變成了畫面的美，泰洛夫認爲是不妥當的，他說：

爲了給解放和洗練了的演員，以技術表現上最大的自由，應當有適當的舞台氛圍氣。在我的劇場中，所謂「積」（Dimansion）就是按照這要求裝置起來的，舞台面好像鋼琴的鍵盤似的構成的，演員由它的幫助而奏出技藝的旋律來。我們的「積」，主要的由三次元對演技律動的照應原理而構成的。

因此他底構成主義使舞台形式發達起來，由正立方、圓柱、梯形、平橋，來構成舞台，但是舞台的機械，却往往損害了劇本的進展，這也是不可諱言的事實。近代中國的戲劇也漸漸由平面的舞台面而趨向到構成主義的舞臺了。如日出的舞台面已比普通劇本的立體化，而上海屋簷下更比日出立體化了。一半也是如此新奇的格局可以吸引觀衆的緣故。但是讓舞台機能的發達是否會影響到腳本和演員的進展，這是現代戲劇者所應該注意研究的事。總之，我們承認舞台的裝置是有助於腳本的進行的，但是它太機械化了，往往容易引起觀衆不真實的情感，猶之平劇中的「真馬上臺」「真蛇出現」之一方面固然可以吸引一般觀衆，但是另一方面却被又一般觀衆所唾棄了。劇本的好惡，觀衆是一個有力的批評者，俄國劇作者愛甫列諾夫他說觀衆是一面大鏡子，在它底中間，把整個戲劇的情緒完全反應出來，而他們對於舞台上的故事特別感到親切有味。他們覺得舞台上的人物有他們自己的成份存在着。這話是非常準確的。

導演演員不單是舞臺劇中的主要的成份，也是電影劇中的成份。其中兩者的不同點是舞臺的裝置了。據戈登克雷的意見，以爲戲劇不應該聽而是應該看的。“Theatre”依希臘原文講來是「看的地方。」而 Drama 是「To do」的意思。所以真正的戲劇應該由人來演出。這是按照原理的話，但舞臺劇的美質在於具體，電影只是平面的畫像而已，雖然他底鏡頭的變化超過於舞臺劇的幕，據一般懂得藝術

原理的人看來，舞臺劇決不會因電影，有聲電影而失去它底位置的。

以上是導演演員舞臺及其他一切的大概情形，劇作者也應兼知的常識。如果劇作者不明白這些，他底劇本在上演是一定很困難的。導演的地位既和劇作者有並立的趨勢，那末劇作者更非多明白一點導演常識，導演也非得多明白一些寫劇原理不可的。他們之間有着不可解脫的連繫，如果把他們劃分得很清楚，那末一個劇本便不能始終完全它底藝術的使命了。

第三十章 後記

小說與戲劇是文藝作品上的兩大主流，在現代的中國，也已像怒火般地發出了燦爛的花。但是嚴格地說來，成功的作品還是那末稀少，文藝的巨浪還不曾打遍到每一個角落裏。文藝勃興的結果，並不是單產生幾個代表作家便算是無上的功績，如果除了幾個名作家以外盡是一片荒蕪，這也不是人類文化史上的好現象。而且文藝的巨浪，決不是一兩個名作家能推動的，全有賴於誠心研討文藝的人們之共同努力。同時，在中國，在文藝作品還未十分成熟的中國，有名與無名的標準未必全在於作品的優劣上的。我們儘可以自認為一個時代的戰士，來負起這艱難的重任，來開墾這未繁殖的園地。再試看柴霍夫本來是做醫生的，高爾基的出身也是一個學徒，我們不應該妄自菲薄，能努力不倦的人，將來一定有相當的收穫。

這書的讀者是高中的學生，照理脫離了初中階段，你便應該有能力辨別自己底好惡了。在這年齡的人，一定有一顆純潔的心，對社會生活處處覺到不滿，而想訴之於文藝作品之中的。有了這一點慾望，你便可以開始從事於文藝工作了。文藝作者的性格，一定是偏於主觀的，感情的，即是心理學上所謂「神經質」的人。（但是也有例外，這不過是多數而已）平日，在街頭見到無理的欺凌，在各處場合裏見到吸血白肥

的悲劇，如果是一個不容易被感動的人，也許會漠然無關地走開去，而銳敏的人們，會不自覺地發生一種同情，一種悲慨，於是會聯想到許多同類的事實，同類的壓迫者與被壓迫者，及其他一切相類似的人物；也會聯想到社會問題的種種。這些都會鼓勵你寫作的勇氣的。那末你便得再用冷靜的頭腦去觀察它們，去分析它們，如果是一個向來愛好文藝而多讀過文藝名著的人，你一定會聯想到書中的人物，這一個對比，與你寫作上也是很有幫助的。

也許正有許多青年們，對於文藝發生了真切的興趣，但是創作時往往使自己不滿。那末不是灰心絕望地放棄了他素來的心願，便是急急到書店裏去找一些「祕訣」「捷徑」之類，想在半小時或一小時之內，使自己底作品成熟起來。他們底熱心是可以讚揚的，但是他們却受了騙，走入了歧途。——也許不單是文藝寫作，其他一切語文、科學、哲學等等都有一種不合理的誘惑來使青年們認為這是一條非常簡便而正當的路。如果這種心理在他們腦子裏天天滋長起來，是很可悲痛的事。在這不合理的社會中，做官也許會有捷徑，發財也許會有捷徑，而學術上的研究，是沒有捷徑的。記得有一個故事，說是在某處出賣很靈驗的臭蟲藥，有人買了一盒回來，它底仿單上說：用這藥粉塞在臭蟲的嘴裏，那臭蟲立刻會死去的。所謂捷徑和祕訣，也都是這種花樣而已。

「不以規矩，不能成方圓，」初學的人當然也有一種法則的，但是單知道一些法則也不能立刻成功，尤其是超於法則以上的技巧，更難用具體的手法來說明。單以「文學」一端來說，我們很不容易下一個斷語，自從亞里斯多德以至於柏拉圖、托爾斯泰、王爾德、泰納到莫爾頓到辛克萊，各人有各人的說法，他們都是主觀而肯定的見解，我們應該以那種說法來作「規矩」來作「繩墨」呢？再以寫作的方式來論，更是各人有各人的作風，也不能斷言那一種是定式。我們知道文學是藝術中的一項，而藝術的變化是無定則的，那末所謂「法則」也不能應用了。如果像克羅司一派主張隨他去，由自己性靈去發展，那末初學又將如何入手？莊子上有一節話：

輪扁謂桓公曰：「以臣之事觀之，斲輪徐，則甘而不固；疾，則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉乎其間。」

這是輪扁的甘苦之言，也可以當作研究文藝的一個啓示。既然沒有法則可循，當然更沒有捷徑。即使你跑去問蕭伯納、高爾基或辛克萊，向他們要一個寫作的祕訣，他們一定瞠目不知所答，或者會告訴你他們個人的文學見解，也許會告訴你他們個人的寫作經驗。原來他們底寫作方法也不是從什麼法則之類的書本上學習得來的。

那麼學習文藝的青年們一定會感到失望，文藝的門是「此路不通」了。但是，我可以告訴你們，這裏面有幾項可值得研究的原則；單知道原則雖不能平地升天，也可以知道些如何學習寫作的手法，而學習全在乎自己底努力了。

但是原則又是那麼簡單的，單是原則又是滄海的一粟。

依我個人的經驗，單會寫幾篇小型的文字，也許是你天才的緣故。單知道原則，只能使你底作品沒有什麼重大的錯誤。如果你希望你底作品成熟起來的話，那非有廓大的眼界去觀察世界上的一切事物，同時也非對於文藝有縱的（歷史的）橫的（理論的）研究不可。這兩種研究的結果，實在比原則更重要，因為原則本是從這兩方面產生出來的。我也曾寫過小說戲劇和文藝性的散文與報告，但是近年來發覺了自己底淺薄；當然文藝的歷史性的檢討和理論的探求，會使你發生這種感覺的。我們如果抱着真正的獻身於文藝的態度，便得不斷地努力於這兩方面的探討，有名和無名只不過是一種虛妄的，誇大的錯誤思想而已。

這本書便是依照這種意見而編寫的。

小說與戲劇的領域是多麼廣大，它底理論又是那樣繁複。如果要作一個縝密的研究，決非短短的一

冊書裏能夠說完的。我儘量地將它節縮起來，寫成這麼小小的一冊，這只可以當作一條橋梁，讀者如果對文藝感到極大興趣的話，那末不妨再去研究那浩如烟海的許多書籍。

緒說一章裏是關於文藝的起源和文藝的本質的話，因為書名是小說與戲劇，這些似乎離題較遠，所以都寫在緒說中，這也是文藝作者應該知道的問題。小說與戲劇的分野，也是應該先予以說明的。

此外，我費了九章來寫小說的歷史背景，費了七章寫戲劇，所以戲劇略於小說的原因，因為它在中國古代是合樂的舞曲，近代中國的戲劇還是一個幼兒，而小說在中國很早已有了形態了，以時代的眼光來立論，以歷史過程的長短來看，這多寡的比例，沒有什麼不適合吧。中國的小說的起源雖然遠過於歐美，但是歐洲文藝復興以後的文藝思潮，是推動文藝前進的主力，尤其是小說，比中國古代影響於現代的更大，所以不得不先述歐美小說的略史和近代文藝思潮。再來述說本國小說的流變。歐洲的近代劇的歷史很短，中國戲劇雖然不是純粹的舞台劇，但也是一種專門的學問，所以將中國戲劇的流變放在前面。中國近代的舞台劇，還只是一個嫩芽，尙待於未來的發展，目前的資料，讀者很容易收集的，我也不辭費了「變文」「寶卷」「大鼓」「彈詞」是現代還盛行的民間文藝，它們介乎小說與戲劇之間的，也不容我們忽略它們，所以另寫一章附在小說戲劇底歷史的探討之後。「電影藝術」在近代也非常發達，它也不是和戲

劇小說沒關係的，但是它底生命却建築在科學的造詣上也得將它隨便來分別比較一下。

以上只是就這兩種主流在歷史上作一個簡單的剖解，每一時代所發生的產品，有它底時代背景，有它底思想和內容，我單就這方面來剖解，求得一個流變的系統，至於作家的生平，好在有辭典可查，又限於篇幅，除了幾個著名的以外，也不暇細細地每個來下註解了。已往文學史的錯誤，是在乎將每個作家細細地作傳，而忽略它流變的因果。這一點，我想竭力地避免它。

後面九章就是所謂原則的研討了。其實這原則是從歷史的觀察得來的。不過提鍊出來，加上許多批評者的議論可以使讀者更明白些。文藝的要素，便是一章理論的總匯寫作前的準備是最切實最具體的引導。要想從事於文藝者的話，我們要不憚煩地去照這裏所提示的去做，方才可以得到相當的效果。也帶便告訴了青年們想求速的錯誤，這是主觀的見解，也許靈感論者和許多天才的作者會反對。正因為我不是天才，我才想到和我同樣笨拙的人來說這些話。環境、結構、人物這三者，都是小說和戲劇的要點，而環境偏於小說，所以以小說來立論。戲劇的結構已寫在戲劇和獨幕劇這一章裏了。作品與作風有著很大的關係，也表示小說戲劇的所謂原則並非一成不變的真理，這也得視作者個人的性情而決定它底變化的。如果以一個人的作風來奉為圭臬，那你底作品便覺得狹隘而沒有精彩了。演員、導演、舞臺、化裝、觀眾等等問

題，本來不應該寫在這本書裏的。因為劇作者只要努力寫作他底劇本，求劇本方面的完善，而演員等等問題是演出時的問題，但是這問題和寫劇本也很有關係，劇作者對於這方面的常識不充分，所寫出來的作品，只是閱讀的劇本而非上演的劇本。戲劇的藝術性在乎表演，那末作者在這方面也不容忽略。尤其是現在導演和劇作者的權威孰大孰小尚未確定的時候。

此外關於外國作者批評者和書名的音譯，各人不同，當然以中國音來翻譯外國的字音很難一致，而且個人也有時不能一致的，所以書中將較有名的並舉原文和譯文，其餘逕舉原文，在歐美小說發達略史裏舉得最多，舉過的便不再舉原文了，這是關於這書中的體例，應得在這兒附帶加以說明的。

讀過了這書以後，讀者也許會失望，或者他們的期望，這正是一本關於捷徑的書。也許有許多與文藝漠不關心的讀者，一看書名便會覺得討厭。但是讀了這書以後，至少對於文藝有一個大概的輪廓了吧。

從事於文藝實在是一件繁重的工作，它是表現現實的生活社會的，它對於社會有很多的供獻。文藝作者至少是一個戰士，他要在這時代中負起改革社會暴露現實的使命同時，現代的人們大多數還脫不了小資產階級的氣息，自然，在文藝中往往會流露出來的，不過我們不能承認凡是現代社會所影響到的一切心理與制度都是美滿的；反之，也許正有不少的醜惡存在着。對於現實的人生，也是如此。唯美主義者

高唱着唯美至上的理論，我們不能承認他，我們要提鍊已往社會的陰暗面暴露給大眾，要啓示出大眾應當走的新路。

現代文藝的趨勢已走了普羅化的道路，一般普羅列推里亞（Proletarian）的大眾，也有了自覺，以前專制的、傳統的、廟堂的文藝已經有了崩潰的現象，例如民俗文學的發掘，街頭劇的興起，以及以農村爲題材的小說的起來，這是一個很明確的例子。我們從事於文藝也得以這一點來做使命。如何能使文藝大眾化，是一個值得研究的問題。

中國現代文藝，尙未臻於非常發達的境地，也有許多的荒蕪，尙要後來者的開拓。要認識已往的文藝者的錯誤，要秉承已往的人們底研究的心得來成就藝術最偉大的力量。研究文藝可以走兩條路，一條是努力於創作，一條是努力於批評，——批評的功效可以校正作者的錯誤，開掘未來的路徑的——就是說，專門着重於理論的探討或文藝的寫作。這兩者有密切的關係，但是也難以得兼的。至於將來的成效如何，便須有待於後來者的努力了；至少你們也是其中應該努力的一分子。我們都還年輕，大家互相策勉吧！