

談中國長、短篇白話小說之結構*

普 實 克 (Jaroslav Průšek) ** 著
裴 海 燕 (Jana Benešová) *** 譯

一、

這個題目非常廣且較不為人知，故這篇論文只不過包含了幾個觀察／筆記。要到第一次世界大戰結束後，中國學者才開始對於我們要討論的白話小說史感興趣。這也可視為歐洲文學對於當代中國文化諸多影響之一。彼時小說才被承認為民族文學（National Literature）的組成部分，並且從藝術層面也受到了比較大的肯定。不過，對白話小說的研究才剛開始，目前重點放在資料的蒐集及整理。這些資料四散在世界圖書館裡，最豐碩的收藏在日本。

對於小說的年代測定頗為困難並且不大可靠。大多數的短篇小說殘存於後人所編的集子裡，且這些集子裡，最早及最晚近的小說拼湊在一起。同樣的，我們今天所看到的長篇小說，大多也屬於經過多次修繕及更改的版本。也無怪乎，在測定年代時，我們也經常看到各家說法之間存在著二至三百年的差距。目前，恐怕尚無法談什麼系譜性的傳承。

* Jaroslav Průšek, "O struktuře činského románu a povídky," *Slovo a slovesnost* 5.4 (1939): 195-209.

** 作者係二十世紀捷克斯洛伐克最重要漢學家，深諳中國歷史與文學。

*** 譯者係捷克人，政治大學中國文學系博士，現為自由翻譯家。

同時，相關的資料也太過龐大。我們必須整理且判定數百篇短篇及經常長得不見末尾的長篇小說。大部分的作品未曾出新版本，有的甚而僅存一本藏在某個日本或中國的圖書館裡。不知細節，我們只好猜測輪廓。

在西方尚未有人對這題目進行研究。那幾位曾經有關該題目寫過文章的中國及日本學者，多半也局限於年代學及文本傳承問題。但在這樣的研究狀態之下，基本上只能界定問題，但無法解決問題。

就中國小說而言，目前只有完成於十四世紀的《水滸傳》的部分選段被翻譯成捷克文。¹ 但有關「水滸中英雄人物」的傳說卻更悠久，可回溯到十二、三世紀。這本小說曾經過多次的修改，由賽珍珠（Pearl S. Buck）翻譯的英文版本——捷克的《水滸傳》也基於其翻譯而成——乃基於最後一個、完成於十七世紀、且被縮短的版本。此外，出現在翻譯正文前的、聲稱為作者施耐庵十四世紀所寫的序，事實上亦為十七世紀的模仿物。我之所以提到這篇小說，是因為後面將多次論及它。詳細研究數目我曾在〈中國白話小說淵源之研究〉（“Researches into the Beginnings of the Chinese Popular Novel”）一文中陳述過。²

二、

白話小說的基本類型奠定於十一至十四世紀。關鍵時段乃為相當短的1127年至1279年間，當時首都為位於揚子江下游河段、也就是今日上海附近的杭州；一直到十七世紀初，該城市及其周圍，即中國中部的沿海地區，為說書人匯聚的地方。在接下來的年代裡，白話小

¹ Všichni lidé jsou bratři [《人人皆兄弟》（按：捷克文《水滸傳》譯本）]（布拉格 Symposion 出版社），93-94 冊。我的引文則譯自完成於十六世紀初的中國原文版本。

² 參見 Archiv Orientální (Oriental Archive) XI，頁91。

說此文類甚少有所改變。小說成爲說教文人的工具，他們希望透過小說教化人民；這些人缺少對於小說藝術層面的認知。以前——大約到十五世紀——小說由以說書爲業、爲大眾需求服務的說書人所作；這些人使得這種藝術達到專業的完美。因此，下文中我們的討論主要集中在誕生於十二至十四世紀的小說。

這也是離馬可波羅（Marko Polo）到中國不遠的年代。假設他聽得懂中文，他便會有機會在他多麼讚美的、說是當時世界上最大及規劃最好的城市杭州，在其市場上或街道上聽到大多我接下來要提到的小說。當時的杭州的確是一個大都市，有一百萬人口、相當複雜的行政制度，包括吏治獄政；這些事實，我們必須不斷銘記在心，因爲這些小說就是在這種環境之下產生的，並且只有放回到都市這種環境中，我們才得以了解之，並能夠解釋其誕生。它們是大都市的產物，也是中、下階級的產物。

三、

短篇及長篇小說採用白話文，大致上說也就是當時所使用的口頭語言。小說經常也融入了特定行業的習用語，如小偷或表演者等，同時也融入了當地的方言等。因此，如同其他文類，如戲劇（包括傀儡戲及皮影戲的劇本）和敘事長詩、民謠、童話故事、寓言及押韻詩一般，小說也不同于採用文言文的古典文學——隨著時間的流逝，這種語言（按：文言文）基本上成爲書面語言，只有看得到才會看得懂。

這兩種文學（按：文言及白話文學）在中國同時並存，有時候用文言及採用白話的作者甚至於創造了相似的文類。因此我們也看得到採用文言的短篇小說和長篇小說的片段。但無論這些相似性——觀察文言小說及白話小說之間的關連性及差別想必是個有趣的研究題目——這兩種文學都各自另闢蹊徑，遵循各自的特定規則及需要。從某方面來講，它們比兩個不同國家的文學還要疏離。這些差別不僅限於

語言，同時也包括了形式、作家、及讀者。文言創作的接受者僅限於受過教育的文人與官吏階層；白話文學的接受者則是一般大眾。

白話文學誕生的衝擊來自宗教。當時的佛教傳教者需要將佛教傳給廣大群眾。在傳教時他們開始講寓言故事——除了我們在這裡不感興趣的原因之外——主要目的乃是透過寓言故事來闡明佛教的真理。對於大多未曾受過教育的庶民而言，這些故事不僅是宗教知識的來源，同時也是一種娛樂。有資料記載，在八、九世紀會有人群急著前往現場聽最受歡迎的法師「闡明佛經」。不久後，這些「闡明」的演說也被記錄下來，一開始或許只是爲了傳教者自己的需要，後來也包括了爲了某種原因無法親自前往現場聆聽法師解說的讀者。這些底本的作者已經開始兼顧到吸引力與娛樂面向，因此開始刻意挑選或更改自己的題材，以便給讀者帶來愉悅。他們開始編故事，講述法師如何面對各種誘惑，並且如何在各種戰鬥中打敗令人的驚駭的鬼魂及妖怪。這些底本大多已經可視爲相當完整的、頗具懸念的小說。

當這些作者記錄他們的故事，他們效法的則是在佛教經典中文譯籍中所看過的形式。儘管使用的是文言文，這些譯籍，類似其印度原文，將敘述與詩句熔於一爐，形成一種特殊的形式。這種形式後來成爲整個白話文學的典範。有時候敘述多於詩句，譬如說在短及長篇小說中，有時候它們形成均衡狀態，如在戲劇中；有些以詩句居多，如長詩〔包括宗教及世俗（secular）的兩類〕。

最早的佛經譯籍中採用五言及七言絕句，但通俗文學的作者卻將民謠的自由詩體也融入了自己的作品中。大概因爲其詩句是用唱的，作者便使用廣爲流傳的曲子，只不過編造新詞。於是，我們在這些宗教寓言中，尤其是在往後的小說中可以發現各種各樣的詩體及形式，以致於使得小說中的詩句千變萬化，成爲故事情節中極其重要的組成部分。

不久後，這些有關佛教法師的故事，大概成爲業餘作家的藍本，在他們的眼裡，這些作品可成爲提升大眾道德的最佳工具。他們開

始使用相似的形式，也就是敘述與詩句的合體，並且採用白話文記載一些當地賢人及英雄的故事，特別是那些道德君子及因孝順父母而得名的士人。於是，世俗的（secular）白話小說逐漸興起，並開始迅速地在民間流傳，因為這些人看不懂採用太過複雜的文言文所寫成的作品。

1907年斯塔因（A. Stein, 1862-1943）在中國西部發現的敦煌洞窟中，也找到了很多類似的宗教及世俗的變文。斯塔因的發現終於給予我們釐清通俗文學淵源的機會，並且有助於解釋其特殊的、半敘述半詩句、在早期文學中看不到的形式之由來。960年前敦煌洞窟被封閉，因此我們可以大致上確定這種文學所誕生的年代。

不過凡是上述作品，事實上只是將舊有的文言小說改編成白話小說。這些作品尚無法看作獨立文學創作的成果。真正的白話小說出現得比較晚，由以說書為業的專家所作。

四、

我們不知道，中國何時開始有專業的說書人出現，是否這樣的說書人從古時候就有，或者這種藝術的興起，是受到了佛教的影響，成為不同於其講教的說書類型。我認為，後者才是比較正確的。至少第一份提及專業說書人的歷史記載來自九世紀三〇年代。960年宋朝開始統治，說書行業也得以蓬勃發展，看起來，其中重要原因則是宋朝一開始禁止佛教法師傳教。當時，佛教徒們間開始成立不同的邪派，引起了幾則叛亂事件，於是宋庭決定不讓這些危險的學說得以流傳。習慣聽佛教寓言的民眾大概轉來聽專業的說書人。說書更重要的原因大概是庶民教育水準的普遍提高，以及他們對於藝術及娛樂的追求。說書藝術興盛之同時，戲劇也得到進一步的發展，各種戲劇性的表演、傀儡及皮影戲，默劇、舞蹈、各種表演者及其他我們頗難理解的娛樂也非常受歡迎。在重要城市中，成立了特殊的場所，叫做「瓦

子」，讓這些「街頭藝術家」使用；本來這些「瓦子」是軍人的玩鬧場所，後來成爲大眾，尤其是市民階級的娛樂場所，但連高層社會的人士也經常來這裡尋樂。這些來自社會底層的藝術家——我們今天尚可看到記錄其名字及綽號的清單，這些名字及綽號證實了他們普遍具備了相當重的粗俗腔調：其中有一位叫作「故衣」，也有叫作「酒」、「棗」、「粥」³——很快也進入了王宮，此事實則印證了他們的魄力及企圖心都很強。清單裡有不少人的名字前面加了「御前」，也就是說他們被邀請到王宮，在皇帝及其廷臣面前講故事。他們尤其在後宮中很受歡迎，因爲他們的故事可以讓與外界隔絕的女人解悶。

同時，這些清單也可迫使我們了解說書人的組織。顯然，他們有自己的名叫「擅長說書／講述者會」的書會，並且也進行嚴格的專業化。資料顯示，有四個重要流派／分支，但看起來，其分法事實上更爲仔細。大家都有自己特殊的領域／專長，有的講愛情故事、有的講神怪、公案、土匪和英雄故事、宗教傳說／寓言，並且還有一批說書人專講歷史及歷史故事。

類似的派別化及專業化在所有中國藝術領域中都可看到。譬如說，戲劇演員也單演一個角色，如老生、文丑、文生、武生等，這是書會化社會的普遍趨勢。但在說書人這裡還有其他特殊的原因。講故事時必須把它背出來，而一個人所能夠記住的故事之量——儘管我們承認中國人普遍具備了出眾的記憶力——不可能太大。例如說，光《五國演義》當時所流傳的文本便有400頁（若翻譯成歐洲語言，會是600頁）。也無怪乎，資料記載，有說書專家專講這段歷史。其次，很可能不少說書人不認字，他們學自己的故事，全憑聽覺，這也是一種限制。同時，說書也是一種戲劇性的藝術（dramatic art），一種朗誦，不是每一個人可以一會模擬美女，一會土匪。況且，每一種

³ 譯注：趙伯陶引《武林舊事》卷六「諸色技藝人」中資料，指出當時小說綽號有粥張二、酒李一郎、故衣毛三、棗兒徐榮等人。參見趙伯陶：《市井文化與市民心態》（武漢：湖北教育出版社，1996年），頁86。

說書的類型都發展成爲一個特定、極其專業化的類型——這同時是原因也是其後果——有一定的成規、技巧及特殊性，因此要從一個類型轉到另一種類型頗爲困難。這種提法，看我們今天的偵探及西部片的專家，就可拿來作證明，他們也比較不可能同時在這兩種領域工作。行業的繼承也促進了專業化的形成，經常父親教兒子，除了故事題材，也教說書技巧。有趣的是，說書人當中也包括了女性，事實上，當時所有民間藝術中，女性的參與率要高於往後的年代，因爲到了十六、十七世紀儒家的道德約束更加嚴格，女性被全面排除於公共生活之外，並被關在閨房中。

專業化使然，形成了幾個特殊的類型，如同我們的偵探小說或西部片一樣，它們的結構甚少有所改變。這些推敲出來的類型逐漸成爲模範，一種不變的形式，迄今仍被遵循的創作典範。譬如說，中華民國之國父孫中山的曲折人生已經被寫成通俗小說，這個小說的形式與類似完成於十二、十三世紀的《三國演義》這歷史小說的形式似乎沒什麼差別。這種典範的出現，則是說書人史（history of the storytellers）中最關鍵的事實。下文中，我們會看到在中國短篇及長篇小說中仍保留了頗多在書本裡已毫無作用的成規，這只能說是對於這種傳統的堅持。

五、

最早短篇及長篇小說大概只是說書人的底本。所留下的文本中有些特殊的詞句足以印證這一點。舉例說明，一篇小說中每一首詩前面加了「煩請音樂家朋友重新演奏前面的曲子／曲調」。這種詞句在寫給讀者要自己閱讀的小說中是多餘的，而且在日後以印刷成冊爲目的而寫成的小說中不再出現。但在早期的文本中，類似的詞句頗多，不過正是這些詞句迫使我認爲，大半時作者與說書人不是同一個人。如果說書人只是爲了自己而寫，他就不需要記錄如此的、對於專家而

言，想必是自然而然的注解。但如果是爲了別人而寫、爲了一個要學自己角色的人而寫，那麼這些筆記則是不可或缺的。有些提示（現象）迫使我認爲，就像有戲劇創作者的書會——這些作者則以對於自己行業的深愛及奉獻來團結——，那麼或許也有小說創作者的書會。也許是那些在某些描述特定城市的資料中或小說中被提及的「說書會的老師」。一開始他們撰寫小說只是爲了其客戶——說書人——的需求，但後來他們也開始將之印刷成冊來販賣，這便是書面白話小說的起源。

因爲這些話本是要講述的文本，我們在評估與了解它時，也只能從這個角度來進行。就其目的而言，這些文本事實上與戲劇幾乎沒什麼差別；不同之處乃在於故事情節的關連性是透過敘述來建構。說書人不可以花太多時間在描述大自然或人物，相形之下，對白與直接引述（direct speech）愈發顯得重要。創作者精巧利用中文裡沒有間接引述（indirect speech）這個現象。凡是對白、獨白、念頭與作者的論斷都透過直接引述，故從某角度來看，它們基本上堪視爲戲劇中不同的角色。說書人在講述中用聲音的變化來辨別故事中的男、女主角並突顯出其特徵，提示其心情及整個情境的氣氛爲何，用手勢表達他們的動作，也許甚至像當今的說書人一樣，還會用各種物品使得故事情節更有活力。講到劍術，他會拿出劍，並比畫鬥劍；扮演土匪時，他用紅巾綁在頭上等。由於同樣的故事情節也出現在戲劇中，同時，由於傀儡及皮影戲的表演者也用同樣的文本作爲底本，上述戲劇性的趨勢大概也因而更加明顯。說書人會在自己的講述中不知不覺模擬戲劇角色的朗誦方式及腔調，這個現象也因而沒什麼大驚小怪。

中國長篇小說則繼承了早期文本中的「戲劇特質」（theatricality），只是到此時，它已化爲小說人物極其精華的語言。作者往往企圖再現個別小說人物的說話特徵、方言的偏差、各種群體的習用語、不同情形之下的表情與心情，總之，人物的說話方式必須表達其個性、出身及心情。相形之下，各種描述（description）反而被疏忽。對大自然

的描述——儘管中國（藝術家）對於大自然表現出十分鮮明的直覺，例如說，風景畫則是在我們所討論的時段中達到了高峰，但長篇小說中要到十六世紀、當短及長篇小說已經完全成爲書面文學，而且僅在傑作中才出現。有很長一段時間，中國小說（包括短篇及長篇）的技術乃是戲劇性的（dramatic）而非描述性的（descriptive）。

六、

說書藝術的特殊技巧在中國的短及長篇小說中留下兩個特定的痕跡：入話及一種特殊的分段方式，也就是中國人所說的「回」，即「轉折」。

先看入話。入話在文言小說中、先前的宗教寓言中、以及在戲劇中都看不到；就戲劇而言，它至少不是以同樣的形式來呈現。入話是通俗小說的特定象徵。瞭解其作用並不難。說書人必須等到聽眾聚集，才可以開始講故事。但是必須先吸引他們，引發他們的好奇心，招引他們。於是，入話便產生了。說書人有兩個選擇：要麼用唱的，要麼用講的。因此便有了兩種入話，入話這部分與正文基本上毫無關係。但同時，說書人則必須將入話與後面的講述連結起來，將這兩者結合成爲一個被建構出來的、卻看起來自然的合體，不同的說書人則用不同的方式來達到此目的。有時候會先吟誦幾首詩詞。例如說，在〈碾玉觀音〉這篇小說中則以一首描寫春天的詩爲開頭。接著吟第二首，據說是更好的詩。兩首詩之間的關連性則透過比較：

這首〈鷓鴣天〉說孟春景致，原來又不如〈仲春詞〉做得好。

透過這種方式，作者在這裡將十一首多半爲簡短的詩詞連接起來了。然後，或許到聽眾已經集合完畢，說書人才轉入正題：

說話的，因甚說這春歸詞？紹興年間，行在有個關西延州延安

府人，本身是三鎮節度使咸安郡王，當時怕春歸去，將帶著許多鈞眷遊春。

入話與正文之間的連接則透過時間的一致性來達到。故事開端時，適逢春天。同時，入話也巧妙地已開始建造正文的氣氛，堪視為愛情故事的抒情前奏。詩句中透露出對於春天即將離去的哀愁，一種代表悲劇以及故事末尾的哀愁。入話的作用不僅是技術性的，說書人也會將之利用，使得藝術效果更加強烈，透過入話說書人引導聽眾沉浸在一定的心境之中。

別的話本則以與正文故事成對比的故事為入話。第一個故事也許講述一個很富有的人如何因為太喜歡誇耀而落入悲劇，接著，第二篇故事描述了一個小氣鬼如何因其吝嗇而敗壞了自己的一生。兩篇故事則透過比較、道德判斷來連接：

方才說石崇因富得禍，是夸財炫色，遇了王愷國舅這個對頭。如今再說一個富家，安分守己，并不惹事生非；只為一點慳吝未除，便弄出非常大事，變做一段有笑聲的小說。這富家姓名誰？聽我道來……。

有的話本則先講述一篇與正文相同的故事。其中的關聯則透過比較，突顯兩者的共同性與相似性。有時候，入話則列舉了具備了警戒作用的歷史故事，如描寫對某女性盲目愛戀的後果。接著，正文則描述了一位年輕男子，因為上了聰明娼妓的當而差點送命的故事。

以上可視為最早的小說中所出現的入話之兩種基本類型——當然其中有很多變化。同時也有很多沒有入話的小說，也許由說書人當場，考慮到當下的情形，即興而作，也許由出版者自行省略。

到了長篇小說中，入話接下來的發展也很有意思。在作者的認知中，他是作品中一個不可或缺的、傳統上被經典化的組成部分。但同時，到了書面文學，作者不能以入話原本的作用繼續運用它。因此，

他們則試圖爲它找到新作用，賦予它別種意義與定位。最常看到的，尤其較爲晚近的重視教化的作者，會透過入話／自敘闡明自己的道德觀念，解說正文故事並賦予它某種目的。有時候自敘中解釋了整個故事情節的動機，例如：在歷史小說中，彼此敵對的人物，在前世曾彼此傷害，因此他們回到人間，以便還清自己的債務。透過類似的入話，寫實小說得以脫離現實的人生進而變成超自然的寓言或夢。在中國文學中，我們看到了與歐洲文學正好相反的趨勢。在歐洲，作者經常將自己的小說當作對於現實的寫照而已；在中國，作者試圖把現實，如自傳小說，寫成一篇虛構的寓言故事。（例如說著名的章回小說《紅樓夢》，此小說的選段已被翻譯成德文。）

最後一個、同時也是最有興趣的採用入話的例子，當推大約於1910年問世的劉鶚的《老殘遊記》。入話（自敘）中，作者透過象徵陳述了自己作品的意義及其自身的經歷。他要協助破船——中國，但他被人欺騙並推入大海。

七、

接著要談的便是小說中的「回」／章回分段方法。這種分法的不自然性必然使我們感到驚異。當劍已經快要落到男主角或女主角的頭上，當正在脫逃的雕木工被揭發的時候，敘述便嘎然而止，說：結果如何，我們即將在下一回就會知道。這種技巧在我國（按：捷克）雜誌上分期連載的通俗小說裡經常可看到。相同的，中國學者也將此分法解釋爲是說書人爲了確保隔天聽眾再次到來的努力。事實上，另外有所原因。說書人在充滿懸疑的時刻打斷其敘述收錢，因爲只有此時，在敘述尚未了結，他才可能逼迫聽眾給他點什麼。他不可以一開始收錢，因爲大家還不知道他的故事好不好；假設等到結束再收，聽眾早就跑掉了。

這種分法因此在說書人的敘述中扮演了一個十分重要的作用，但

在讀者要自己閱讀的、且在中國從未以連載的方式出版的書籍中，這種分法便顯得很不自然。儘管如此，連在這些書籍中，作者也往往，甚且不時還會透過相當強制性的方式，試圖保持章回的分法。《水滸傳》第三十回便是個好例子。武松將曾經害過自己官吏的一家人都殺光了，要逃到安全處。突然他在森林中遇到道士，並在決鬥中把他殺死。這個與接下來的故事情節毫無相關的插曲之唯一作用，便是在前面及接下來的章回之間建立一個充滿懸念的連接。類似的例子比比皆是。

八、

上文中，我已經提到了，通俗文學普遍具備了一個特徵，那就是混雜了詩句與敘述的風格。我也已經指出，這種風格來自佛經譯籍以及其通俗化的改寫。（我在這裡沒有要討論這種合體風格是否代表了長篇小說及通俗小說的普遍特徵，因為類似的合體事實上也出現在古希臘等小說中，但這裡我們必須僅限於中國的資料及其特徵。話說回來，要找到這個現象的共同原因與作用不是不可能。）

在最早的小說中，對詩句的採用是均勻的。有的小說詩句較少，別的小說中則以詩句為正文的中心。在這裡我們可以留意到一些發展趨勢：最早的小說中詩句很少，後來詩句愈發流行，接著又不見，僅殘存於入話、結尾或個別章回的名稱與開頭中。不同類型的小說中對詩句的採用也有差別。在歷史小說中，詩句較少，多半只是些引述、宣布一個朝代即將絕滅的街頭民謠、預言，透過這些詩句作者同時也表達了自己的道德評論。在陳述玄奘到印度取經的最早宗教寓言中，詩句只有在個別章回的末尾方出現，多半是其中一個小說人物所朗誦的一首詩，目的是總結情勢。在俠義、公案與傳奇小說中詩句幾乎被省略。最多詩句出現在愛情小說中，因而也印證了我在上文討論入話時已經提到的事實，即詩句的作用則是營造某種抒情的氛圍，為愛情

故事奠定適當的心理基礎（psychological base）／心境。

在實際的說書中，詩句——多半大概被唱出來的——還有另一個重要功能，即予以節奏。⁴他們避免講述流於單調，同時也給說書人以休息的機會。在恰當的地方使用詩句，可以保持節奏的平衡感與整個敘述的週期化／時間劃分（periodization）。對聽眾它也是個比較輕鬆部分，可以暫時不再那麼謹慎地聆聽故事。它的另一個功能——使得敘述的進展更加緩慢——是更不用提的。

讓我們觀察一下，詩句在故事情節建構中有何功能。我們分析那篇我在上文中已曾提及的愛情小說〈碾玉觀音〉。這篇小說的入話全部採用詩句。我們會看到詩句的作用便是代替敘述／描述（description）。

敘述開端初郡王便看到一位刺繡的女孩，希望把她買下來成為自己王府中的婢女：

鋪裏一個老兒，引著一個女兒，生得如何？
雲鬟輕籠蟬翼，蛾眉淡拂春山，朱唇綴一顆櫻桃，皓齒排兩行
碎玉。蓮步半折小弓弓，鶯囀一聲嬌滴滴。
便是出來看郡王轎子的人。

在幾乎所有後來的短篇及長篇小說中，當作者要描寫一位漂亮的年輕女孩，他便採用類似的公式化詩句。有時候會採用歌頌婢女之「美」的諷刺詩句。至於男性角色，作者至少試圖描寫其衣服並強調其某些特徵。例如說，在我們的小說中：

回路歸家，正行間，只見一個漢子頭上帶個竹絲笠兒，穿著一領白段子兩上領布衫，青白行纏找著褲子口，著一雙多耳麻鞋，挑著一個高肩擔兒。

⁴ 這一點為我同仁 Projsa 的觀察。

這是相當詳盡的外表描寫。別的小說中也描寫身體、臉上市膚的顏色、眼睛、鼻子等。很多類似的例子在上文中所提及的《水滸傳》便可找到，同時，我們也不要忘記，本篇小說中的描寫多半在十六世紀曾經改寫過與得到了潤飾。

一直到十六世紀的後半葉，不同的男性角色已經被詳細的寫出來與界定，成為小說家普遍具備的創作資源，對女性的描述卻始終相當模糊，並且只有幾個不十分明確的女性角色類型一再出現：美女、漂亮的妓女、忠實的與不貞的妻子——又是兩種角色類型——與老婦：通常是個說話犀利、十分陰鷙的媒人。有時候可以是個可敬的老母親。（值得一提的是，同樣的角色類型也出現於戲劇中。）可以確定的是，與對男性角色的描寫比較起來，對女性的描寫則是一個更複雜的問題。我們也可以將小說與繪畫加以比擬。繪畫中，有很長一段時間，女性也是較沒特色的傀儡，儘管男性人物已經有十分精緻的個性化類型。我在這裡無法論及這種現象為何會出現的社會學原因（sociological causes），遑論它們其實十分顯而易見。工作、行業都給予人物某些特徵。因此便先有滑稽人物類型——媒人——被建構出來。也許女性角色的個性化過程在戲劇中才被完成，而作家也從中獲得了較為具體的想像。

要到才華出眾、卻可惜是位無名的作家在十六世紀創作了一部描寫一名放蕩不羈者——西門慶的三個妻子——金、瓶、梅——的長篇小說，才在其小說中建構了幾個鮮明的女性角色。儘管說書人中也有幾個女性，但作者中卻不太可能有女性。有關此一點，日本人遠超過了中國人。在日本早在1000年間，已經有紫式部女士（Murasaki Shikibu）撰寫了一部十分成熟的心理小說，在她的小說中女性角色都十分鮮明。

言歸正傳，讓我們繼續討論小說中詩句的功能！接下來的詩句又代替了一種描繪。這次是女孩子的手藝：

待詔說出女孩兒一件本事來，有詞寄〈眼兒媚〉爲證：
深閨小院日初長，嬌女綺羅裳。不做東君造化，金針刺繡群芳。
枝嫩葉包開蕊，唯只欠馨香。曾向園林深處，引教蝶亂蜂狂。
原來這女兒會繡作。

說書人避免過長的敘述性描述（*prosaic descriptions*）——如果我們承認，他的語言能力好到他能夠處理這種描述——因爲對聽眾來講，他們可能會覺得冗長而乏味。相形之下，唱一首歌曲，反而令整個敘述更加生動。在此方面，這些小說也類似於戲劇。

其他文本中的詩句也有類似的功能，因此不需要一一列舉。第一回以詩句爲末尾，第二回則以詩句爲開場，同時，整篇小說也以詩句作結：

咸安王捺不下烈火性，郭排軍禁不住閒磕牙。
據秀娘捨不得生眷屬，崔待詔撇不脫鬼冤家。

類似的總結，即歸納了整個事件爲什麼會發生的原因之結尾，也出現在戲劇中。從這一點也可看到兩種文類（*genre*）之間的緊密關聯。

這些小說中的詩句大多並非作者自己的作品。作者取材於不同詩人的作品，同時，或還採用在民間中廣爲流傳的詩句與歌曲。他們只是恰當地將之插入自己的作品中罷了。

九、

在開始講故事情節建構之前，讓我們先稍微留意到故事／敘事線條之問題。中國短篇及長篇小說看不到兩或更多敘事線同步進行的現象。當一條敘事線在進行時，其他線條就沒有事情再發生，或者如果其他線條期間有所變化，作者便會在兩條線條再次匯合時，用倒敘手法把此變化補進去。再看看我們的小說！

首先交代的是女孩子的歷史：她被王爺看到並進入王府。接著則是屬於第二名主角的敘事線：工匠崔寧在府中做碾玉工雕，雕塑出來的一尊觀音像，深得王爺的讚賞，王爺甚而允諾將最近送入府中作婢女璩秀秀準備許配給他為妻子。王府失火之際，二人見面並開始私奔。直到有一天崔寧被郭立撞見，回府稟告王爺，於是二人遭到處罰。女的在府中，他在縣上。

僅專注於一條敘事線，並對第二條敘事線置之不談，如此作者可以營造懸念或神秘氣氛。我們不知道發生了什麼，而被迫直接面對結果。碾玉工匠被發配到健康，在路上女孩子趕上了他，並訴說他自己在府中被打且被趕走。要到結尾時，我們方得知女孩子原來被處斬，所以原來在路上趕上工匠的，實際上是她的鬼魂。

中國小說家從未成功地建構出一個規模比較大、構造相同的（homogenous）長篇小說架構，原因正好在於他們無法建構出一個幾條敘事線同步進行的敘述。大部分的長篇小說，除了那些僅描寫一個人物或一個團體（如一對男女）的故事，基本上未曾脫離包含了一系列中間並沒有十分緊密連接起來的中篇小說故事集的模式。就此一點來講，我上文中所提到的，每個章節必須以高潮為結尾的成規，想必扮演了一個至關重要的角色。作者必須將每個章節視為一個獨立的、與其它章節在效應及架構方面毫無差別的整體來處理。並沒有任何從屬關係的等級體系（hierarchy of dependancy）。

上文所描寫的長篇小說的架構方式在《水滸傳》就可看到。整個故事的框架及動機以一百零八落草為寇的主角在梁山泊上集合為基礎。接著每一回（episode）則描寫他們一個個為什麼且如何被逼上梁山落草為寇。個別章回之間的連接經常透過兩個人物的見面：一個章節在講有關 A 的故事，A 遇到 B，於是就講 B 的故事，接著講 C 的故事等等。有時候直接講一批人的群體故事。實際上，我們可以將整個故事分成幾篇獨立的短篇小說，且這樣做並不會影響到故事的可理解性（comprehensibility）。這其實在《水滸傳》幾個前面的章節被翻

譯成的德文時就發生了。

一百零八人物的會合便完成且用盡了整個故事的動機。沒有其他理由講續下去。但是作者必須賦予其敘述某種結尾。匪寇受到朝廷招安並指令出發征討敵人。如果說在先前的戰鬥中沒有人死，現在他們則一一被殺死，最後幾名則遭到謀殺。在日後的版本中，這樣的結尾被認為太過突兀並不自然。於是在一百零八人物全部會合與死亡之間便插入了其他三個他們為朝廷所進行的征伐情節（英文譯本及基於英文譯本的捷克文譯本的結尾，則採用了早期縮短版本、動機較為模糊的結尾。）

《金瓶梅》個別章回之間也看得到類似鬆散的情形，這裡的連接點則是放蕩不羈的西門慶角色。個別章回（episodes）讀起來像充滿了春情的冒險故事（erotic adventures）。與《水滸傳》酷似，《金瓶梅》的敘事建構也是陸續的（successive），而並非同步進行的。

最有名的、完成於十八世紀的諷刺小說《儒林外史》的架構則更加鬆散。這裡連整個故事框架與動機都被省略了，五花八門的章回之間的唯一連接便是作者的主旨。小說中的故事反映了儒家文人的庸俗不堪，卑鄙刻薄。與《水滸傳》酷似，個別章回之間也經常透過人物的見面作為連結。

十八世紀的《紅樓夢》則有相當複雜的架構，堪視為例外。不過在這裡個別章回之間以男女主角之間得不到實現的愛情為連接，因此《紅樓夢》基本上是一篇僅包含了單一敘事主線的長篇小說。

長篇小說的梗概（outline）經常圍繞著路途、旅行。這譬如說也是最早長篇小說之一，即上文所提到的玄奘法師到印度取經故事的動機。個別章節則描寫了他在路途中的遭遇。在最早的版本中有十七個事件發生，在後來的版本中便達到一百個。在最早的版本中，他也只有一個幫手，即神秘的眾猴之王（孫悟空），在完後的版本中還有豬八戒及沙僧出現。透過這些幫手的魔術——豬八戒基本上是個幽默角色——唐僧打敗各種鬼怪並克服其他在路途中所遇到的困難。唐僧本

身是個被動的角色。類似的角色分配也出現在歷史與俠義小說中。每次幫手都比主角強壯、大膽、熟練。

值得玩味的是，這篇「遊記」小說的所有章回都描述了些傳奇的／神話式的（mythological）故事，其挑動者都是超自然的（人）物（supranatural beings）。中國人大約對小說旅人或會在蠻人部落中遇到且是比較可能會發生的（比較現實的）充滿懸念的事件不大感興趣。遑論歷史上的玄奘把自己在路途中所遇到的遭遇都記錄下來，作者因而本來可以取材於他本人的敘述。同樣的，描述了鄭和於十五世紀下西洋包括錫蘭島的小說中，大部分的故事也是屬於傳奇，儘管這些航行都屬於歷史上真正發生的事件。傳奇因素（mythological elements）充滿了在幾乎所有中國短篇及長篇小說的類型當中。

（要解答此當推中國文學中最有趣的問題之一，必然需要探討整個中國思想體系及神秘性思想〔magical thinking〕，已經超越了本文的研究範圍。在這裡我們只能初步提出一個未曾被界定的問題，即上述這些作品與童話故事之間究竟有何關係？或許將會有機會回答之。）

在中國有很長一段時間未曾出現類似《十日談》（*Decameron*）或阿拉伯童話故事《一千零一夜》的有個共同框架的中篇小說集（frame story）。比較接近的只是收入了有關特定地方（如美麗的杭州西湖等）的神話與敘述的故事集。但雖然如是集子中的故事都描述了同一個地方，作者／編者並沒有試圖給它們賦予一個可以讓它們都連接起來的框架。他們都是獨立的小說／故事。

考慮到中國與印度之間相當頻繁的交往與關係，以及印度文學對中國文學的莫大影響，這個事實便更令人覺得驚異。不過如此複雜的故事集架構純屬書面產物，不適合說書人的講述方式。因此即使說書人知道之，也無法在其行業中運用之。唯一具有共同框架的故事集乃是專門講述一個特定人物，如包公、知名的匪寇等，傳奇及小說的故事系列。

要到十七世紀初，小說已經成爲純屬書面的產品，出現了一本收入了十二篇小說的故事集，連接它們的框架便是「樓閣裡的故事」。⁵但這樣標籤卻表明，此故事集很可能是某國外原文的模仿物。同時，雖然頗多故事前面便說是作者所聽聞的——大半的時候是「老先生／老爺」告訴他的——據我所知，沒有任何一位作者試圖將一篇小說／故事插入另一篇短篇或長篇小說中當作敘述。

十、

我已經提到了，說書人創造了特定小說類型，而且一直到當代，它們便代表了短篇及長篇小說的標準類型。其中最豐富的類型當推愛情故事。它們多半講述些有關深愛或情敵的故事，如年輕文人與娼妓的（才子佳人的）故事——這些小說以充滿了幽默韻味的詩歌朗誦比賽爲敘述中心；再或是些描寫了男女之間，尤其是夫妻之間，發生不忠實行爲的故事，這些故事每每以有通姦行爲的男女被殺爲結尾——有時候會有殺夫事件發生，接著謀殺丈夫的通姦男女遭到懲罰等等。也有很多小說描寫了與神仙精怪之間的戀情或婚姻的故事。所有這些小說（除了夫妻之間外遇行爲）也在文言小說中都可看到類似敘述，其中有不少篇實際上只是既有文言小說的進一步發揮與模仿物。

特別受歡迎的題材之一，乃是無法與丈夫或情人告別因而回到人間的女鬼魂。有時候他們一段時間過著幸福的日子；有時候女鬼魂會懲罰男性的不忠實行爲，或謀殺他等。

這類故事促進了神魔小說的產生。精怪，多半有三個，如蛇、雞、兔子等，化身爲美女及其兩個僕人，一個男的、一個女的。美女引誘年輕男子，接著要開他的胸膛把他的心臟吃掉。最後年輕男子卻由一位道士——偶爾是和尚——得救，他要麼把妖精殺死或關在瓶子

⁵ 編者按：此處指李漁的《十二樓》。

裡並且在它上面蓋個寶塔。這些小說有時也得到進一步的發揮成爲較長的敘述，例如被多次改編爲短篇小說（包括文言小說）、長篇小說、戲劇及皮影戲的《白蛇傳》。白蛇／白娘子愛上了年輕男子。他偶然地發現他的太太及女傭——青蛇——都是蛇精並要處理她們。接下來，不同的版本則有各種各樣的不同事件發生，一直到最後兩位女性——蛇精——被逮捕並埋在寶塔的地下。有時候還會插入另一個結尾／後話，即白娘子的兒子把母親救出來。在這裡我們已經看到了作者使得該題材在一定程度上變得較通人情／使得妖精一部份的人格化——妖精並沒有要傷害誰，只是愛上了一個人；但儘管如此，牠還是危險的。動物／野獸——施過魔法因而化爲動物／野獸的王子與公主——在中國未曾出現。

說書人擅長將一個驚險堆上另一個驚險、善於透過生動的描寫講述令人感到毛骨悚然的情節，尤其是與鬼怪及妖精的戰鬥都特別受歡迎，這個題材成爲許多後來作者任意加以延長的小說中念茲在茲的母題。這類故事以和尚或道士爲主角，有的小說，爲了營造懸念，還插入了這兩種宗教的代表之間角力、戰鬥及奇蹟比賽的情節。

十一、

最令人玩味的說書人創造物當推公案小說。最簡單的同時或是最早的公案小說只描寫一個衝突或刑事，最後由一個頭腦靈敏的官以帶有幽默感的方式審查破案。有些主角，如歷史上的包公，在接下來的數百年都一直很受歡迎，於是除了他們真正的公案記載之外，還有許多收入了描寫他們睿智判決的故事集。這便是圍繞著一個單獨主角的故事集之來由。

公案小說分支之一則是一個次要事件、笑話、對某動物的貪念等引發刑事的故事類型。偶然性的刑事發生，接著引發更多刑事發現，一直到整個案子被揭發並犯人遭到懲罰。例如說〈沈小官一鳥害七

命)：

小沈(沈秀)愛鳥，尤其是他漂亮的畫眉。有一天便提著畫眉遛鳥。忽然之間，他覺得不舒服並昏過去。一名箍桶匠路過，看到畫眉便起了貪念。剛好被醒過來的沈秀發現，箍桶匠驚恐中便一刀斬下了他的頭顱，再放在空心的楊柳樹中。箍桶匠把畫眉賣給了一名販賣生藥的旅客。官府和沈家懸紅尋回他的頭顱及緝拿兇手。住在郊區的一名窮困人家的父親提議兩名兒子斬下自己的頭並埋在泥土中，等到爛掉後，提著它帶給沈秀父母領取懸紅。兩名兄弟便聽從父親的提議並的確拿到了懸紅。過了一段時間，小沈的父親到首都公幹。他到皇宮花園後便看到被偷的畫眉。他開始哀叫，接著經過審查發現，畫眉是那名販賣人送到花園的。販賣人被捕，接著官府用嚴刑屈使他認罪。兩個與他作買賣的並看過他從某名箍桶匠買畫眉的朋友卻把他救出來。接著箍桶匠被捉拿並處斬。窮父的謀殺一併被揭發，其兩名兒子也被處斬。箍桶匠的太太，本來已懷孕，看到丈夫的處死便也死亡。這樣一隻小鳥便害七命了。

作家絞盡腦汁讓一個微不足道的理由引發愈來愈可怕的後果。在一篇後期的公案小說中作者寫出了一枚銅錢如何導致十三人死亡。1911年辛亥革命前夕仍有一位作者採用類似的題材／動機，撰寫了一篇陳述了一個迷信如何害九命的故事。

這些公案得到了作者的發揮後，逐漸發展成爲完整的、包含了神秘刑事、審查者及推理技巧的公案小說(Detective History)。這種公案史小說一個傑出例子便是一篇名叫〈勘皮靴單證二郎神〉的小說。我在此花較多的篇幅來陳述其內容，因爲其整個結構正代表了公案小說結構的典型。

韓夫人乃是徽宗皇帝一名較不沾雨露之恩的太太之一，因爲渴望愛情而生病。皇帝送她到一名原本進奉她的高官(楊太尉)府中養病。韓夫人住在一個較偏僻的廂房中。她向二郎神祈禱，請求他幫自己康復。二郎神的寺廟便在附近。等到她大致上復原，她到寺廟去，

感謝二郎神。她看到其強壯的神像，開始希望自己也有這樣的丈夫並可以跟他共同生活一百年。晚上她在園子裡散步，突然從灌木中出來一尊神，正與她在廟中看到的二郎神毫無差別。韓夫人告訴祂自己的願望後，二郎神說，她其實也是天上謫仙，只不過暫時降下人間，並開始每天來拜訪她。但夫人的歡樂及她住處裡的燈光卻引起高官的疑心，於是太尉命令他的傭人一探究竟。等他看到發生什麼事情後，他便叫法官來。他們闖進來，但二郎神卻用彈弓，當下一彈，正中法官額角上後，跨上檻窗，不見蹤影。

到目前為止，這只能說是極多描寫了與神仙精怪戀愛的小說中的一篇。

太尉也認為來到夫人房間的是個神，因此他叫一名道士來。道士察看了韓夫人與其臥房後，表示一定是個騙子。道士叫一名養娘將其彈弓藏起來並用短棍打二郎神。二郎神再次跨上檻窗，但這次道士一棍打，打落祂的一隻皮靴。

他們把靴子交給衙門。太師命令緝捕使臣王，必須在三天內捉拿罪犯，否則自己遭到懲罰。王卻不知所措，幸好在使臣房裡看到十分敏捷的捕快冉貴。冉細查靴子，找到工匠的名字及製造靴子的日期。他們找到鞋匠，並憑著他坐簿發現靴子是蔡太師府中張幹辦來定製的。因為是太師，太尉便自己前往其府中。太師告訴他，靴子是給他的朋友——一位窮文人——做的，並替他保證他應該是無辜的。朋友聲稱他把靴子獻給二郎神，感謝祂讓其眼痛痊安。

線索不對，於是太師請王繼續追查。王仍然不知所措，但冉卻認為罪犯想必與二郎神廟有某種關連。要在那附近繼續找。於是他喬裝成一個挑雜貨擔兒的販子，在廟附近探索。他運氣好。走到一扇門，有名年輕婦人問他是否要把第二隻靴子買下來。

冉拿了靴子回到使臣房。第二天他再次到廟附近探索一番。婦人住的房子鎖著，但有一名老漢告訴他，她是一名廟官的繼女，而此廟官便是個不好惹的、厲害的人。

在使臣房他們擬定了一個計畫。王到廟去，假裝要拜拜。廟官一出來，把酒盞望下一擲，眾人一齊動手，捉了廟官。計畫成功了，廟官被捕並判死刑。他原來是個土匪，因此他那麼熟練。韓夫人後來嫁給一個在京開官店的遠方客人，那客人兩頭往來，盡老百年而終。

我想不用在這裡進一步地分析該篇小說，因為其結構符合了歐洲偵探小說的所有成規。小說中出現兩位使臣，一個聰明的、一個愚笨的，同時也包含了一個充滿了曲折的偵探推理過程，且這些曲折讓整個偵探過程愈發緩慢。類似的推理過程在我國（按：捷克）偵探小說中經常看到。不過，令人回味的是，是類公案小說中沒有一個公案是以謀殺為動機，儘管中國作家平常喜歡敘述中插入紅血四處飛濺的畫面。犯罪的動機每每都來自對女性的戀愛。

與公案小說有頗多雷同的是俠義小說（Adventure Story）。在這些小說中，角度卻被翻轉。重點放在罪行的睿智執行，且小說中的強盜／匪寇與其說個罪犯，不如說他更被視為英雄，是個處罰有錢人並協助窮人的「窮人與被壓迫的人的保護者」。作者經常描寫他擁有很多不同的毒藥、使人興奮而飄飄然的香草等，並賦予他某些超然技能，以便讓其犯罪行為更加生動。是類情節經常被建構成為一系列的故事集，中間由上文所提到的「見面」情節為連接。所有這些敘述都具備了一種可以永無終止地繼續下去的趨勢。結尾——因為沒有一個中心母題——便透過後話。例如說，在一篇描寫了一群土匪五花八門的把戲、且是很長的短篇小說中，到了結尾便只有一個簡單的後話說，包公才終止了他們的把戲並把他們從首都中趕走。

是類敘述往往以社會地位的提升、「追求幸福之路」（road to happiness）為動機。經過許多冒險／充滿懸念的情節，尤其用劍或棍戰鬥的情節，英雄得到寬恕並稱為知名且偉大的人士。類似的情節見於《水滸傳》。

十二、

最後剩下的便是對於歷史的講述——即短篇及長篇歷史小說。短篇歷史小說與俠義小說及某些愛情小說差別不大，但在一些歷史小說中主角不僅是人，也有「仙人」(holy, sacred person)，命中注定要成為皇帝或至少成為王子。平常他是某星星或神的化身。他出生時有些特殊的預兆出現：母親夢到有一身穿著金色盔甲的戰士進入到她裡面。房子的屋頂燒著並發出紅色或紫色的光芒。從正在睡覺的嬰兒的鼻孔裡有小白蛇爬出來等。驚恐中的父親企圖擺脫此孩子，但無法成功。「仙人」命中注定有個光明的前途，無論他作什麼，他最終成為偉大人物。在此，作者利用其宿命營造令人生動、充滿幽默韻味的情節。「仙人」通常過著一個遊手好閒的生活。他偷竊。他以偷狗並自己吃和販買狗肉為生。他與娼妓結婚，但命運還是讓他走上正途。他猛然醒來。他成為英雄並行善。經過許多曲折他達到命定的位置。(敘述效果在於反諷／弔詭 (paradox)，如我們〈笨約翰〉的童話故事。)⁶

更複雜且困難的則是講述一個時代、朝代或至少一位皇帝的歷史。事實上，沒有一個中國小說家成功地解決了此問題。中國作家不斷地擺盪在編年史與脫離了歷史事實的虛構小說之間。有時候以前者為主，有時候則是後者佔上了優勢。主要問題在於如何把不相干的編年史事件用線串起，如何將之連接並賦予它們以動機。有時候——如在膾炙人口的《三國演義》裡——作者塑造了兩個對手並讓他們對峙：正面的劉備與負面的曹操，並加上一群幫手、英雄、賢人與巫術師。是兩個原則之間的鬥爭，而這整個時代也經過此角度加以詮釋。

⁶ 譯者注：〈笨約翰〉為一篇膾炙人口的童話故事，有不同的版本，基本情節則同然——笨約翰是個遊手好閒的年輕男子，在家裡由母親照顧，有一天他決定離開家裡闖天下。經過許多轉折他從一名笨拙的青年成為成熟的男人，且贏得了公主的心，成為國王。

經年累月的戰鬥以正面劉備的兒子同時也是其繼承者的死亡爲結尾，這時其幫手也已陣亡。

另一個、更早期的描寫墮落放蕩的徽宗皇帝執政年代的長篇小說只是一系列由時間連接起來的獨立故事之合體——它們都發生於該皇帝執政期間。小說中有個較長的故事，事實上是三個中篇小說：皇帝與李師師的戀愛故事、有關盜寇的故事——《水滸傳》的雛型；以及陳述了皇帝與其兒子被俘北上的情節。在此較爲系統性的故事之間作者便插入了某些特定的歷史事件，或許只是爲了填補時間性的空隙。

在某些尤其是早期的長篇小說中則以宿命爲敘述動機。小說人物在此生中所得到的報應便看他們在先前的行爲與舉止。因此，一開始小說人物之間的關係便已被決定，他們被放置於人間，但他們像棋盤上面的棋子，扮演先前排定給他們的角色後便消失殆盡。

儘管這些缺點，對於歷史的講述頗受歡迎，早在十四世紀初已經有收入了此類歷史小說的故事集問世，個別卷中則用浪漫的方式講述了所有中國朝代的歷史。（有的部分沒有留下來。）

到了後來，尤其是自從十六世紀以來，與其將是類敘述寫成長篇小說，作者往往趨向用通俗化編年史的形式來呈現之。我們無法否認該努力的教育價值，因爲廣大民眾只能從這些通俗化的歷史中了解祖國的歷史。真正的歷史對他們來講太過複雜並枯燥乏味。另一方面，是類作品的藝術價值當然因此而難免受損。除了採用敘事體的（*prosaic*）歷史小說外，也有採用詩體（*versed*）的浪漫編年史，這類作品往往非常長，作者透過詩歌對整個中國歷史有所交代。

歐洲文化席捲中國後，中國章回小說的發展便被中斷了。其中歐洲長篇小說最受歡迎並一再被當地作家模仿。中國作家借用其形式、技巧、題材及整個歐洲文學的心理架構（*psychology of European*

literature)。但正是從這些作家致力掌握這些新因素的過程中，我們便感覺到既有傳統的勢力。我們可以留意到他們借用哪些西方的因素與特點，且他們如何把它調整改造。透過這樣的分析，歐洲及中國文學的異同點則變得顯而易見，同時，這樣的分析也迫使我們了解兩者的基本特徵。這應該會是一個十分有趣的對比，如果仔細進行，可以讓我們對於中國文學的了解有所提高，同時，也會更加豐富我們對自己文學的認知。只有在跟他者的對比之下，當我們看到兩者異同點的時候，某些我們平常習以為常的特徵才會被突顯出來。但這已經超越了本文所討論的主題。

雅羅斯拉夫·普實克