

模 擬

西 洋 文 學 中 學 的 實 現 的 呈 現

主 編 者：國 立 編 譯 館

譯 者：張 平 男

幼 獅 文 化 事 業 公 司 印 行

11 21 1912

870.1
640
3

模擬

西洋文學中現實

(*Mimesis*)

The Representation of Reality in Western Literature



的呈現

國立編譯館主編
張平男譯

333210



館譯編立國·人有所權作譯

館 譯 編 立 國：者 編 主
男 平 張：者 譯
司 公 業 事 化 文 獅 幼：者 行 印
號 一 十 五 街 中 漢 市 北 臺
號 一 十 七 路 南 平 延 市 北 臺
號 七 三 七 二 撥 劃 政 郵
元 五 二 二 幣 臺 新：價 定

月 一 年 九 十 六 國 民 華 中

譯序

本書原名“*Mimesis*”，源自希臘語“*Mimesis*”，意為模擬。副標題為“The Representation of Reality in Western Literature”，即「西洋文學中現實的呈現」。原以德文寫成，中譯本係根據 Willard R. Trask 之英譯。作者奧爾巴哈 (Erich Auerbach) 是本世紀重要文學批評家之一。一八九二年十一月九日生於柏林，一九五七年十月十三日於美國耶魯大學任教時逝於康乃狄克州一家療養院。他曾於德國數所大學研究法律、藝術史和語言學，並獲得語言學和法學博士學位。一九三六年擔任教授時為希特勒政權所逐，隨即加入避居伊斯坦堡之一羣德籍學者，任教於土耳其國立大學，在此渡過第二次世界大戰，並寫就其最偉大之作品——模擬——西洋文學中現實的呈現（一九四六年於瑞士柏恩印行）。一九四七年轉往美國，先後執教於賓夕法尼亞州立大學、普林斯頓高級研究所和耶魯大學。在他任教耶魯期間，模擬——西洋文學中現實的呈現一書被譯成英文、義大利文、西班牙文和希伯來文。此外他的大多數著作，例如：模擬——西洋文學中現實的呈現、拉丁語系語言及文學概論 (Introduction to Romance Languages and Literature) 和 歐洲戲劇精華 (Scenes from the Drama of European Literature)，亦均被譯成英文。

本書研究的西洋文學作品跨越三千年，全書分二十章，每章均自一時代一部作品選取一段，然後

或從文字，或從美學，或從歷史，或從傳記，或從心理等方面探究現實之呈現。同時旁徵博引，不厭其詳，務求詳盡明晰，以便引文之賞析。故而每章雖以某部作品某段引文開始，實則全章所探者不限於此。由於作者學養精深，左右逢源，每能隨手拈來西洋文學中之有關作品，以為比附引證，以故全書雖僅二十章，且題材限於現實之文學呈現，實際上令人有融滙貫通、縱橫於西洋文學之感。

關於奧爾巴哈的研究方法，著名批評家韋勒克 (René Wellek) 在「奧爾巴哈之特殊寫實主義」(Auerbach's Special Realism) (Kenyon Review, vol. XVI, [1954], p. 300.) 一文中作了如下的說明：「所選每段文章均被當作評論之跳板，通常均始於精讀，意義之詮釋，用詞、文法和句法之說明。奧爾巴哈從未僅止於文體之分析，而更進一步省察作者對現實之態度及其重現現實之技巧。而這些問題又再度引向對有關時代、文化、社會情況和假設等之考量。惟此種程序並非一致。幾乎每章均有不同結構，但幾乎不變地包括三種方法：文體學、知識史和歷史導向之社會學等之方法。」韋勒克又說：「本書乃是語言學、文體學、思想史與社會學，精細學問與藝術格調，以及歷史想像與當代意識等至為成功的結合。」

本書探討的作家上起荷馬，下迄普魯斯特和吳爾夫，涵蓋泰西塔斯、彼脫羅尼亞斯、聖奧古斯丁、但丁、包伽邱、拉伯雷、蒙田、莎士比亞、哥德、席勒、巴爾扎克、斯當達爾、福祿貝爾、左拉……等等。覆蓋之廣，題材之豐，方法運用之妙，探討問題之多，同類著作中難出其右者。誠為美學和文學批評之鉅著。

模擬——西洋文學中現實的呈現 一書主旨為透過文學表達或模擬以詮釋現實。現代寫實主義始於

十九世紀初之法國，斯當達爾和巴爾扎克等作家開始擺脫古典主義文體分離原則之束縛，以日常現實作為文學作品之題材。然而斯當達爾等人突破之束縛，實際上是十六世紀末和十七世紀時為主張嚴格模仿古代文學者所樹立。在此之前，亦即中古和文藝復興時代本有嚴肅寫實主義。此時文體層次之說即乏絕對之權威，而征服古典文體規則者即是基督的故事，因為它融合日常現實與最崇高最雄偉之悲劇。古代末期和中古時代之寫實主義可以「譬喻」(figura)一詞形容之，亦即世上事物除表示自身之外，並另有所示，此即世上事物彼此之間的關聯屬於次要，而均屬神意計畫之一部分。

本書可說是奧爾巴哈對他之前的一切文學批評的概述。他接受亞里斯多德所謂「藝術為對自然之模擬」的這個前題，然後揭示每一時代如何按照自己對現實的看法而模擬自然。但是本書不能視為寫實主義的歷史。作者僅從每個文學時期擇取引文，對其中各個因素加以頗富聯想力和敏銳的檢視，並且衡量該文在所屬時代中的地位，以為探討寫實主義的趨向，同時相互比證補充，並非系統化之歷史。本書所關切的不是單純反映日常現實的寫實主義，而是人對整個世界之態度，人之有意識和無意識的認識論。本書是一種悲劇性的詮釋，有其獨特的具體性和歷史性。

本書問世三十年來，一直被列為文學課程之必修讀物，因其包羅至廣，精巧運用各種研究方法，提出許多理論、歷史和文學批評上的問題，處處可見作者淵博的學問、見識和智慧，不愧為「過去五十年來，美學和文學史上最重要和最卓越的著作」。奧爾巴哈以其卓越之識見，選錄之文章均屬特出而具有代表性，且均為精彩之片段，而評論亦均敏感而深入。他引導讀者穿越整個西方歷史，洞察人的本性及其與現實之掙扎、人自己、時間和歷史。本書便利讀者認識許多世紀和許多社會的現實，故

可視為人類情況之簡史，四平八穩，秩序井然，不愧為一件藝術品。韋勒克亦稱揚本書不但為一件傑出的學術著作和我們當代的代表作品，而且亦為充滿真理、見識和藝術的作品，不致因歷史的變動而減損其價值。

本書中譯本之問世，甚得國立臺灣大學外文系教授齊邦媛老師之鼓勵和協助，譯者方敢不揣簡陋，鼓足勇氣，以如履薄冰的謹慎態度全力以赴，不僅自慮忠實於原文，將多種文字譯成可讀之中文時，字斟句酌，亦已盡心。又因本書引文所用語文多達七種，而譯者僅知曉英文並粗通法文和略識拉丁文，必須求教於其他語文專家之處甚多。國立中央大學法籍教授 Anniche Troillet 小姐協助解釋拉丁文和法文，西班牙籍孝女會修女 Juana Ros 幫忙翻譯拉丁文和西班牙文，魏真智神父撥冗代譯義大利文為英文，使得本書遭遇的西洋語文問題得以迎刃而解。此外，並應感謝國立中央大學教授——好友許文宏熱心借給有關參考書籍，王若璧小姐提供有關評論文字多篇及其本人大作——羅蘭之歌中譯本，內人黃姬重協助整理資料和謄稿。

張平男

民國六十八年六月

目次

第一章	粵德修斯的傷疤	一
第二章	福多納塔	二五
第三章	瓦爾佛莫瑞之被補	五五
第四章	希克里斯與克蘭尼辛都	八九
第五章	羅蘭與甘納隆之對抗	一一一
第六章	武士歷險	一四七
第七章	亞當與夏娃	一七三
第八章	法理納塔與卡瓦岡蒂	二一九
第九章	亞伯特修士	二五五
第十章	夏斯泰夫人	二九三
第十一章	潘達格魯爾嘴中天地	三三三
第十二章	人之情況	三六一
第十三章	疲倦的太子	三九九

第十四章	著魔的杜齊內亞	四二九
第十五章	僞君子	四五九
第十六章	中斷的晚餐	五一三
第十七章	音樂家米勒	五六三
第十八章	德拉莫邸	五八五
第十九章	杰米尼·拉塞特	六三五
第二十章	褐色長襪	六七五
結語		七二三
英漢對照索引		七一九
漢英對照索引		七三五

第一章 奧德修斯的傷疤

讀過希臘史詩奧德賽 (Odyssey) 的人，當能記得第十九章中刻意經營而動人心腑的一幕——這時奧德修斯 (Odysseus) 終於回到老家，曾是他乳母的老管家攸里克麗亞 (Euryclea)，從他大腿上的一記傷疤，認出他的身份。話說這位陌生客先已贏得潘奈露比 (Penelope) 的好感；在他的要求之下，她即令管家爲他洗腳。根據古時的故事，款待旅途勞累的客人的第一要務，就是替他洗腳。攸里克麗亞於是一面忙著打水，調配冷熱水，一面憂傷地談起離家的主人，主人與客人年紀相當，而且這時可能也正流徙異鄉，她還說客人像極了主人。奧德修斯這時想起腿上的傷疤，抽身後退，避開了燈光；但他知道，即使自己極力隱藏身份，攸里克麗亞這時定會將他認出來，不過他至少要把潘奈露比蒙在鼓裏。老婦人手一觸及傷疤，不勝驚喜，任令奧德修斯的腳落入水盆；水濺了出來，她正待歡呼出聲；奧德修斯輕聲威嚇，加上甜言蜜語，將她制止；她及時恢復鎮靜，掩藏情緒。至於潘奈露比，智慧女神雅典 (Athena) 因有先見之明，早將她的注意力引開，故未看出蹊蹺。

這整個一幕經過，作者審慎地「外美化」(externalised)，並且娓娓道來。兩位女人均以長篇直接引句表達感情。雖然她們所表達的只是感情——只夾以少量對人類命運的泛泛之言，但是部分與部分之間的句法關聯，至爲清楚，輪廓並無模糊不清之處。隨時隨地均可見到對用具、照料和姿勢的有

條不紊、十分清晰而始終詳明的描述；即使是在認出真身份的一刻高潮，詩人荷馬（Homer）亦未忘記告訴讀者，奧德修斯是以右手掐住老婦的喉部阻止她出聲，同時並以左手將她拉近。在一個一切均顯然可見的範圍內，人與事均有清晰的輪廓，始終明確可見，突出而醒目。其中人物的感情和思想也是同樣明晰——完全表露出來，即在激奮之際，仍然井然有序。

我在前面敘述這段情節的時候，略去了岔入其間的一整段詩，共計七十行以上——而描述前面所敘情節的詩有八十多行，約略在中間被切斷為二。岔入的部分始於老管家認出傷疤之際——亦即關鍵之點，追述傷疤的源起。奧德修斯童年時有次到祖父歐托里克斯（Autolycus）處遊玩，與人同去獵射野豬，大腿不幸受傷而留下這個傷疤。這使得作者有機會讓讀者認識歐托里克斯、他的房子、兩人的確實關係、他的性格，同時也詳盡而動人地描述他在孫子出生後的表現；接著是奧德修斯青年時的造訪祖父；互道關懷，歡迎宴，入睡和醒來，一早出發狩獵，追蹤野獸，掙扎，奧德修斯遭野豬牙齒戮傷，傷口康復，返回綺色佳（Ithaca），雙親的焦急問話——在一切的敘述中，故事的所有因素及因素之間的相互關聯，都完全外表化，以致一切清楚可見。直到這時，說故事者才又回到潘奈露比的房間，也直到岔入的一段已經完結，攸里克麗亞方才讓奧德修斯的腳跌落水盆，而實際上在岔入的敘述開始之前，她已認出傷疤。

現代的讀者對於這種安排的第一個想法——這是增高懸宕氣氛的一個技巧——如非全然錯誤，至少也不是對荷馬這個手法的根本解釋。因為在荷馬的詩中，懸宕氣氛不佔什麼地位；在荷馬詩歌的風格中，絕無一絲一毫意在促使讀者或聽者屏息靜待的意圖。岔入的安排不是要讀者處於欲知後事如何

的焦急狀態之中，反而是在鬆弛緊張氣氛。這是常見的佈局，有如前述情節一樣。前述狩獵的故事牽扯頗廣，迷人而結構精巧，優雅又獨立，充滿鄉野風光，其目的在使凝神諦聽讀者的全神貫注於這則插曲，令他暫時忘掉洗腳時所發生的一切。然而，延緩情節之進行以提高懸疑氣氛的一個故事，必須善加經營，不得令其獨佔整個現在，不可讓讀者盼望早點解決的危機完全離開他的腦海，而致破壞懸疑的氣氛；危機和懸疑必須持續不斷，必須在背景中隱約可見。但是荷馬——關於這點，我們以後將再論及——不知背景為何物。他所敘述的事是唯一的現在，它完全充塞舞臺和讀者的腦海。上面我們討論的一段便是如此。當宴會結束，年輕的攸里克麗亞（四〇一行以下）把出生不久的奧德修斯放在祖父歐托里克斯的膝上之際，在前幾行詩中還觸摸旅者之腳的老婦攸里克麗亞即完全消失於舞臺及讀者腦海之外。

歌德（Goethe）和席勒（Schiller）於一七九七年四月間來往的信函中，雖然沒有特意談論前述情節，但是廣泛討論了荷馬詩歌的「延緩因素」，將它與懸疑因素互相對立。雖然並未使用「懸疑」一詞，但意思顯然指此。他們是以史詩特有的「延緩」手法與悲劇手法相對（見四月十九、二十一及二十二日函）。我亦認為，荷馬詩中的「延緩因素」，亦即運用情節交錯而造成的「往復敘述手法」，是相對於任何朝向日標的緊張和懸宕的奮鬥。席勒對於荷馬的看法顯然正確無誤，他說荷馬所遺贈吾人的，「只是事物順其本性的靜靜存在和運行」；荷馬的目標「已經存在於他敘事發展的每一點之中」。不過，席勒和歌德均將荷馬的此種手法提升至一般史詩均應恪守的規律，上面所引席勒的話顯然是要為所有史詩作者所敬謹遵守，而非針對悲劇詩人。然而，現代和古代，均有重要的史詩作品並不合此

種意義的「延緩因素」，相反地充滿著懸疑，而致不斷地「剝奪我們的情緒自由」——席勒僅認為悲劇詩人才有這種力量。此外，我們似難證明荷馬詩歌的這種手法是基於美學的考慮，或甚至根據哥德和席勒假定的那種美感。誠然，效果正如他們所描寫的，再者此種效果亦是他們所持之史詩概念的實際源泉，所有受到古代古典文學之決定性影響的作家亦均有這種概念。但是造成「延緩」的印象的真正原因，似乎在於別處——亦即荷馬的文體不容任何事情有一半留於暗處而不予以外表化。

脫離本題以說明奧德修斯傷疤來源的一段，在基本上與許多段落並無不同，因為在這些段落中，作者不管是否正在敘述一場酣戰，即轉而描寫新登場之人物或甚至新出現之事物的性質及來源；有時則是在神出現之際，即告訴讀者這個神剛剛在何處，幹什麼，以及他經那條路趕來現場；實際上，即使是荷馬慣用的加於人名物名之後的描述詞，最後亦可歸諸同樣的需要，此即以能為感官認知之文辭將現象外表化。奧德修斯的傷疤即在敘述的過程中出現；荷馬就是不能忍受看著傷疤從歷史的暗處冒出；它必須置於明亮之處，同時附帶著男主角的一段童年往事——就像在伊里亞德 (Iliad) 中，當第一艘船已經起火燃燒，默彌頓人 (Myrmidons) 也終於武裝準備馳援之際，不但還有時間從容描述關於狼的精巧明喻和默彌頓人部隊的陣勢，而且還有時間評述數名次要首領的家世（第十六章一五五行起）。確實，這樣產生出來的美感立即受到注意，以後亦成為著意追求的目標；但其最原始的原因一定是存在於荷馬文體的基本動機之中：這個基本動機便是以完全外表化的形式表現種種現象，使其各部分均能顯然可見又可觸知，而且其時空關係均予完全固定。心理過程的處理也沒有別的方法：也沒有一件事情可以隱蔽而不加表達出來。荷馬的人物，非常完全地而且在激奮之下仍能條理井然地，發

洩其內心深處的感情於言語之中；不向別人說的，就在自己內心自言自語，以讓讀者知道。荷馬詩中出現許多可怖的事情，他很少不以言語表現出來：巨人波里菲默斯 (Polyphemus) 跟奧德修斯說話；奧德修斯開始殺他妻子的求婚者時也跟他們說話；赫克特 (Hector) 和阿奇里斯 (Achilles) 交戰前後也說了一大堆話；話中不論充滿多少憤怒或蔑視，但表示邏輯或文法關係的質詞 (particles) 絕不會短缺或位置不當。當然，最後所提的一點，不僅在言語方面如此，就在所有的敘述上亦是如此。一個現象的各個要素之間的關係至為明確；許多的連接詞、副詞、質詞及其他造句因素均是位置明顯和意思鮮明，確立人、物及情節彼此之間的關係，同時又使這些連續而彈性地銜接；就如個別現象自身一樣，它們之間的關係——它們的時間、空間、因果、最後、連貫、比較、讓步、對照和條件限制等——均獲完全而清楚地表明；所以呈现在眼前的是一系列連貫而有韻律的現象，從未見有一個形式是片斷不全或半暗不明，亦未見有空白、缺口或未予勘测的深處。

這一系列的現象展現於前景——亦即在一個絕對的時空現在之中。我們或許會以為，這許多的穿插，經常的往復敘述，會造成某種時空透視；但荷馬的文體從未予人這種印象。避免這種透視印象的方式可以見諸引進情節的手法，這是荷馬的讀者均耳熟能詳的一種句法結構；它用於我們所討論的一段中，但亦出現於情節較短的時候。緊接「scar」(疤)一字(三九三詩行)之後，先是一個關係子句 (which once long ago a boar...)，而這個子句變成很長；一個獨立句又意外地插入其中(三九六詩行：A god himself gave him...)，它靜靜地掙脫句法的約束，直到從三九九詩行起這個新內容的自由句法處理開啓了一個新的現在，而這個現在一直持續下去，直到四六七詩行 (The old

woman now touched it...) 先前被截斷的一幕方才重新展現。當然，在我們所討論的這種綿長的情節的情況之下，與主旨僅維持純粹的句法關聯似不可能；但如內容安排是以透視為著眼，即較易經由透視維持關係；也就是說，將傷疤的整個故事當作是在這個特定的時機出現於奧德修斯腦中的一段回憶。這樣做自然是簡單之至；傷疤的故事只要提前兩個詩行插入即可，即在首次提及傷疤一詞之時，因為這時已有「奧德修斯」和「回憶」兩個主題。然而，類此的任何主觀而透視式的手法，雖能造成前景和背景，使得現在向過去的深處敞開，但是卻是與荷馬的文體完全不合；荷馬只知有前景，一個完全明亮而客觀的現在。因此之故，插入的部分是於兩個詩行之後方才開始，亦即當攸里克麗亞已發現傷疤之後——這時透視式的關係已無可能，而傷疤的故事即成爲一個獨立而排他的現在。

荷馬文體的特色，如與來自另一個形式世界的同樣古老和同樣史詩的文體互相比較，即更爲彰顯特出。我將拿來跟荷馬比較的是所謂「愛羅希姆派」(Elohist)所寫有關獻祭以撒的相似敘述。英王詹姆士一世欽定之聖經英譯本將這個故事的開頭翻譯如後(創世紀第二十二章第一節)：「這些事以後，上帝要試驗亞伯拉罕，就呼叫他說：『亞伯拉罕！』他說：『我在這裏。』」我們剛剛看荷馬，即使這樣的開頭也令我們驚訝一陣。這兩個說話的人身在何處？我們不知道。不過，讀者知道他們大概不會同在地球上某地，而且其中之一的上帝，爲了向亞伯拉罕說話，一定是來自某處，一定是從某個高處或低處來到地球。他來自何處，他從何處向亞伯拉罕說話？我們對此一無所知。他不像衆神之王宙斯(Zeus)或海神(Poseidon)在衣索匹亞享受一頓祭品之後，方才出來，我們也不知道爲什麼他要以如此可怕的方式試驗亞伯拉罕。他不像宙斯一樣與其他神集會討論這樣做的理由；他在心裏的

思量也未告知我們；他從某個高處或低處意外而神秘地登場並喊著：「亞伯拉罕！」或謂這必須從猶太人與希臘人完全相異的對上帝的特殊觀念加以說明。這固然是千真萬確的，但卻無法構成反面的理由。因為我們如何解釋猶太人的上帝觀念呢？即使他們較早期的沙漠之上帝在形式和內容上亦均不固定，而且是孤獨一人；他的欠缺形式和住所、他的孤單最後不但持續下去，而且更進一步發展，與周圍近東世界遠為明確的衆神互相競爭。猶太人的上帝觀念與其說是根源，不如說是他們瞭解和描述事物方式的一個象徵。

一旦我們轉而看看對話的另一方亞伯拉罕，上面所說的就會顯得更為清楚。他在那裏？這個我們並不知道。他雖是說：「我在這裏。」——但是原希伯來字的意思只略如「看我呀！」，但絕不是用來指示亞伯拉罕所在的確切地點，而是表示他與呼叫他的上帝之間的一種精神上關係——我在這裏敬候您的命令。文中並未說明他在何處——是在卑爾希巴（Beersheba）或他處，室內或戶外；敘述者對此並不關心，亦未告訴讀者；至於上帝叫他時，亞伯拉罕是在做什麼亦未加交代。我們只要看看希臘衆神使者漢密士（Hermes）造訪海中女神加力騷（Calypso）一節，即可明瞭其間之別。訪客的受命、旅程、抵達和接待以及加力騷的境況和活動均以許多詩行加以描述；即使是諸神的突然和短暫出現，不論是為援救他們寵愛的人或是為誘騙或毀滅他們所恨的人，他們的形貌、以及他們來去的方式等，均予詳細描述。然而，在聖經裏上帝卻是無影無形地出現（不過還是「出現」），來自未加說明的某處——我們只聞其聲，呼喚一個人名，一個未加形容詞的人名，對於受話的人未像荷馬詩中加上任何描述詞；而關於亞伯拉罕我們所知的也僅是他回答上帝的話：「Hinne-ni，看我呀！」——當然這話隱

示一個代表服從和隨時待命的最動人姿態，但這有賴讀者自己去想像。再者對話的雙方並非處於同一水平：我們如假設亞伯拉罕位於前景，雖可想像他是俯伏著或跪著或雙手外伸鞠躬著或向上注視著，但是上帝不會是跟他一起：亞伯拉罕的話和姿勢應是向著這幅圖畫的裏面或向上，但是無論如何向他說話的聲音所原自的模糊不清而黑暗的地方絕對不是位於前景。

在這個開頭之後，上帝下達命令，而故事本身也就此展開：人人皆知；故事展現於幾個獨立句子之中，沒有什麼插曲，句子之間的句法關聯也是屬於最基本的。在這樣的氣氛之下，工具，旅者經過的景象，僕人或驢子，勢不能得到描述，他們的來源或家世或材料或外觀或用途自亦不可獲得讚美之辭；甚至形容詞均付諸闕如：他們只是僕人、驢子、柴及刀子而已，一個描述詞都沒有；他們出現的目的是在適應上帝命令之需；至於他們以往、現在或未來在其他方面之用途，則不得而知。亞伯拉罕等人踏上旅程，因為上帝已經指定獻出燔祭的地點；但是我們僅知旅程需時三天，別無所知，即使關於此點也是神秘兮兮；亞伯拉罕一行「清早」即起，「往」上帝所指示他的地方去了；第三天他舉目遠遠的看見那地方。這是在這段旅程中我們唯一得知的姿態，其實也是整個行程中發生的唯一事件；雖然其動機是源於目的地位於高處的事實，但其獨特性仍然加深我們的印象，亦即這段旅程是於真空中進行；好像行進之間，亞伯拉罕從未左顧右盼，而且除一行人的腳步聲外，他也壓抑了他們的生命的一切徵象。

所以，這趟行程就像通過虛無飄渺之界的寂靜之旅，屏息靜氣，是一個沒有現在的過程，就如一段空白時間插入過去與未來之間，但這段旅程卻仍可丈量：三天！這樣的三天時間自然會招致後來為

人賦予的象徵性解釋。他們「清早」出發。但是在第三天的什麼時辰亞伯拉罕抬眼看到目的地？聖經文中對此毫未道及。顯然不是「夜深之時」，因為他們似乎尚有時間上山並獻上燔祭。所以就用了「清早」，不過不是爲了表示時間，而是爲了其道德意義；它的目的是爲顯示受到嚴重試驗的亞伯拉罕的決心、迅速、準時服從。令他難受的是清早便爲驢子套上鞍子，叫起僕人和兒子以撒，然後出發上路；但他還是服從命令，走了三天，然後抬眼眺望目的地。我們不知道他來自何處，但是目的地則清楚說明：摩利亞（Moriah）地的耶魯爾（Jeruel）。這到底是指什麼地方並不清楚——尤其 Moriah 可能是原來某字之竄改。但無論如何目的地還是指示出來，而且是一個神聖之地，因爲與亞伯拉罕的奉獻有關而將獲得尊崇。正如「清早」不能表示確切時辰一樣，「摩利亞地的耶魯爾」也無法作爲地理位置的指針；而且在這兩個情況下，也未說明兩者之間的關聯，我們既不知亞伯拉罕抬眼望的時辰，亦難以知曉他出發的地方——耶魯爾的意義，與其說是在於表達它與其他地方之間的關係而作爲人間行程的目標，不如說是在於它的被特別選定，即其與上帝的關係，因爲上帝選擇它爲獻祭的地點，所以必須指明出來。

在舊約的敘述中，出現了第三個首要角色：以撒。上帝和亞伯拉罕、僕人、驢子和工具等僅提其名，未附帶提及任何性質或其他定義，但以撒卻有一個同格描述詞；上帝說：「你帶著你的兒子，就是你獨生的兒子，你所愛的以撒。」然而它卻不是爲了描述以撒的個性，而僅僅說明他與父親的關係，僅在這個故事中有用；他可能英俊或醜陋、聰明或愚笨、高大或矮小、可愛或討厭——但我們並無從知道。文中所表明的只是此時此地情節中我們對他這個人所需要知道的而已，以便能够清楚顯

示亞伯拉罕面臨的試驗是如何可怕，上帝對此完全瞭解。以這個反面的例子，我們即能認清荷馬詩中形容詞和打岔的意義；由於詩中對於所描述的人物的先前及彷彿絕對的存在均有徵象可循，故能阻止讀者全然專注於眼前的轉捩點；即使當最可怕的事情已然發生，仍能阻止勢不可遏之懸宕氣氛的形成。但在亞伯拉罕獻祭的這個故事中，卻有勢不可遏的懸宕氣氛；席勒所說悲劇詩人的目標——剝奪我們的情緒自由、將我們的心智和精神力量（席勒所謂之「我們的活動」）轉入某一個方向、集中於這個方向——已於聖經的這段敘述中達到，這段經文確實足當史詩之名而無愧。

比較荷馬史詩和聖經對「直接引句」（direct discourse）的用法，也能得到同樣的對照。聖經這個故事也有人物的對話；但是他們的話不像荷馬詩中的話是用以將思想表露出來，予以外表化——相反地，是用以指示未予表露出來的思想。上帝使用直接引句下達命令，但他並未表露其動機和目的；亞伯拉罕接受命令時隻字不語，僅做奉命該做的事。亞伯拉罕和以撒，在前往獻祭地點途中的對話，是對此種沈重寂靜的唯一干擾，並使沈靜氣氛加深。他們兩人，以撒帶著柴，亞伯拉罕拿著火與刀，「同行」。以撒以躊躇的語氣，鼓起勇氣問到羊，亞伯拉罕即作了著名的答覆。接著文中又重複這句話：「於是二人同行。」一切事情仍未表露出來。

除了這兩段同樣古老又同是史詩的文字之外，將很難找出風格如此強烈對比的文章。在一方面是外表化，始終明白清楚的現象，時間明確，地點明確，彼此密切聯繫，毫無缺隙，永遠處於前景；思想和情感完全表露無遺；情節出現從容有度，幾無懸疑之處。而在另一方面，現象之外表化僅以敘述目的所需者為限，其餘一切則均曖昧不明；唯有敘述之關鍵要點受到強調，點與點之間均未見交代；

時與地未予表明而有待注釋；思想和情感深藏不露，僅以沈靜及片言隻語暗示；自始至終貫透著絲毫未減的懸宕氣氛，前後一氣指向一個目標（並邁向全文的統一性），神奇而「背景豐富」。

對此我將略為詳加說明，以免招致誤解。我在上面說過荷馬的文體是屬於「前景」類，因為其史詩敘述方式雖然時常往復不已，然仍能令人覺得正在敘述的部分乃是唯一的現在，純粹而無透視之感。詳細考察愛羅希姆派經文之後，我們認為我們的看法可以更廣泛和更深遠地加以應用。它顯示即使個別的角色亦均擁有「背景」；聖經中的上帝就是這樣，他不像宙斯那樣令人感到他的實際存在；上帝永遠只是顯現其「一部分」，永遠都有深度。即使是聖經故事中的凡人都比荷馬詩中的人有較大的時間、命運和意識等深度；雖然他們幾乎永遠牽涉於需要全力以赴的事情中，但他們並非完全沈沒於該事情的現在之中，而致未能覺察他們先前與在他處所遭遇到的事情；他們的思想和情感具有較多的層面，且較為複雜。亞伯拉罕的行爲，不僅可以他當前的遭遇和他的性格（如以阿奇里斯的勇敢和驕傲說明其行爲及以奧德修斯的頭腦靈活和高瞻遠矚說明其行爲）說明之，抑且可以其先前的經歷解釋之；他記得並且經常意識到上帝對他的承諾以及上帝已經爲他做到的事——他的心靈夾於絕望反叛與滿懷期望之間；他的默默服從具有多個層面，有它的背景。類此一個有問題的心理情況，對於荷馬詩中的人物乃是不可思議的，因為荷馬的人物都有明顯確定的命運，每日清晨醒來均彷彿是生命的第一天：他們的情緒強烈，但卻單純，即時表露出來。

相形之下，掃羅（Saul）和大衛（David）之輩具有多麼深遠的背景！像大衛與押沙龍（Absalom）、大衛與約押（Joab）之間的關係又是多麼複雜與層次紛紜！類如押沙龍之死及其後續故事（所謂耶和

華派 (Jahvist) 之撒母耳記下十八和十九章) 所隱示而非明示的心理情況的「背景」性質，對於荷馬史詩乃是不可思議的事。在此我們所面對的不只是背景深度無以測知的人物的心理過程，並且是純屬地理性的背景。大衛雖然未上戰場，但是他的意志和情感繼續發揮影響，甚至約押的反叛和罔顧行爲的後果都是受其影響；在約押與兩名使者的精采一幕中，外界與心理的背景均屬一目了然，雖然後者從未表達出來。我們可以將此與阿奇里斯比較一下。阿奇里斯先是派遣柏特洛克勒斯 (Patroclus) 擔任偵察，然後又令他上場打仗；阿奇里斯只要人一離開，就幾完全失去其「存在」。但是最爲重要的是一個人物的「多層性」；這在荷馬的人物中是很難出現的，或至多是出諸兩種做法之間猶豫未決的形式；除此之外，荷馬詩中心理生活的複雜性僅能見諸情緒的興替；然而聖經的猶太作者卻能表達不同層面之意識的並存，以及彼此之間的衝突。

職是之故，荷馬史詩的知性、語言，尤其句法修養雖似甚爲上乘，但其所勾繪之人類圖畫顯較單純；其與所描述之實際生活之間的關係亦屬同樣單純。對荷馬史詩而言，最重要的莫過於對肉體生存之愛好，故荷馬史詩的最高目標是要讀者感受這種愛好。在打仗與激情、冒險與危難之間，荷馬爲我們描述狩獵、宴會、宮廷和牧人茅舍、競技和清洗日——以讓我們看到日常生活中的英雄，並因而喜歡他們享受怡人之現在時光的方式，而這種現在乃是深深植根於社會習俗、風景和日常生活。因此之故，詩中的英雄非常討好，爲人喜愛，我們並與他們共存於其現實生活中；當我們閱讀或聆聽這些詩歌之際，是否知道這一切只是傳說、「虛構」並無關緊要。常見有人指責荷馬說謊，其實這並無損於荷馬史詩的效果，他無須根據歷史現實編寫故事，他的「現實」自身即已具足夠威力；他自己的「現

實」蠱惑我們，網羅我們，這就達到他的目的了。我們受誘陷入的這個「真實」世界，獨立自存，除了自身別無他物；荷馬的史詩並未隱藏任何事物，沒有包藏教訓或隱秘不宣的言外之意。正如我們在此盡力去做的，荷馬是可以分析的，但是無法加以闡釋。後來的諷喻風尚雖曾試圖加以闡釋，但無所獲。他就是無法闡釋；加之於他的闡釋皆屬牽強而不關緊要，無法形成具體而統一的理論。時而可見的泛論（例如，伊里亞德三六〇詩行：人逢不幸，加速衰老）顯示對於人生基本事實的平和接受，然而無意加以深思，更乏背叛或狂喜順從加以擁抱的衝勁。

聖經的故事則是另外一個世界。這些故事目的不在迷惑感官，但如它們產生生動的感官效果的話，那是因為它們所唯一關切的道德、宗教和心理等的現象已能具體存在於可以感覺得到的人生事物之中。但是這些故事的宗教性意圖，逼使它們不得宣稱完全忠於史實。亞伯拉罕和以撒的故事，不見得比奧德修斯、潘奈露比和攸里克麗亞等的故事更信實可靠；兩者均屬傳說。但聖經的愛羅希姆派敘述者必須相信亞伯拉罕奉獻燔祭的故事的客觀真實——神的旨意有賴於此故事的真實性而存在。他必須誠摯地相信這種真實；否則（有如衆多唯理論闡釋者以往所相信或目前仍然相信的）他就是故意的說謊者——但這與荷馬無害的說謊不同，因為荷馬的說謊是爲了娛樂聽者或讀者，而像政客的说謊，別有用心，以圖僭取絕對的權威。

在我看來，唯理論的闡釋就心理觀點而言實屬荒謬可笑；但即使我們將此列入考慮，愛羅希姆派作者與其故事的真實性之間的關係，仍然要較荷馬的關係更爲誠摯而明確。聖經的作者只能按照自己對傳統之真實性的信仰（或依唯理論觀點而言，自己對傳統之真實性的興趣）而寫——在任一情況

下，作者在創造性或描述性想像力方面的自由都會受到嚴格的限制；他的工作被迫縮減成替虔誠宗教傳統編寫一套能夠發生效力的說法。因之，他所寫出的作品主要並非「寫實的」（如他真能達到寫實之境，亦只是手段，不是目的）；而是力求「真實」。不相信這種觀點的真是可憐！我們對於特洛戰爭（Trojan War）或奧德修斯的漫遊固可懷疑其是否有史實根據，但是一旦閱讀荷馬便能感受到他極力製造的效果；然而我們如不能相信亞伯拉罕的燔祭，即無法令有關的敘述達到其原定的用途。當然，我們尚須深入探討。聖經對真實的要求不但較荷馬為迫切，而且可說是專橫的——除真實之外，絕不作他想。聖經故事的世界不僅僅自以為是合乎史實的現實——並且堅持它是唯一的真正世界，注定要受獨裁統治。所有其他景象、問題及命令均無權脫離它而獨立，而且這一切，即所有人類的歷史，都獲允諾在這個世界之內得到應有的位置，並且附隸於這個世界。聖經故事不像荷馬故事一樣爭取我們的好感，亦不奉承我們以求討好我們和迷惑我們——相反地試圖征服我們，我們倘若拒絕服從就是叛徒。

但願不會有人認為這種論調太過離譜，而以為要求爭取絕對權威的並非是聖經故事而是教義；因為聖經故事不同於荷馬史詩，並非簡單敘述的「現實」（reality）。教義和許諾均已化身其中，無法分割；就是因為這個緣故，聖經故事充滿「背景」而神秘，隱藏著言外之意。在以撒的故事中，不但上帝在故事首尾的干預，而且首尾之間的事實及心理因素，均是神秘莫測，敘述簡略，充滿背景；所以這就需要仔細的探討和解釋，確實有此需要。既然聖經故事中很大部分既晦暗又欠完整，而且讀者知道上帝是隱藏不露，所以他的努力闡釋聖經常會有新的收穫。教義和對啓蒙之追求是與故事的外在世界

有無法分離的關聯——後者不僅僅是「現實」而已；的確它們隨時可能失去其自身的「現實」，一旦闡釋工作走火入魔以致真實性消失不見，即刻會有這種可能出現。

如果聖經的文字確實亟需依據其內容加以闡釋，則其對絕對權威的要求更迫使進一步走上這個方向。它不像荷馬僅圖使我們暫時忘記我們自己的現實幾個小時，而是盡力要壓制我們的現實；我們須以自己的生活配合它的世界，覺得我們自己是其世界歷史結構中的因素。我們的歷史環境距離聖經的愈遠，這就愈為困難；但如聖經堅持對絕對權威的要求，它勢必非經由闡釋的轉變而適應不可。有很長一段時期，這倒尚屬容易；直到歐洲的中古時代，仍可將聖經上的事件視為當時生活的日常現象，而這乃是以闡釋方法作為此種處理方式的基礎。然而後來由於環境的重大變遷以及批評意識的覺醒，而致無法這樣之後，聖經的絕對權威即陷入危境；闡釋方法遭受唾棄，聖經故事變成古代傳說，而故事所包含的教義既與故事脫節，遂成沒有軀體的影像。

由於此種對絕對權威的要求，闡釋方法並擴展及於猶太以外的種種傳統。荷馬史詩中有一系列明確的事件，在時間及空間上均有明確的界線；在它的前後左右也存在著並不依賴它的其他系列的事件，彼此之間並不發生衝突或困擾。但在另一方面，舊約則是表現宇宙歷史：它始自時間之源起，世界之創造，將止於最後審判日，聖約之實現——世界至此並將結束。世界上所發生的其他一切事情，或至少有關猶太人歷史的一切，必須切合這個序列，作為這個神意計畫的一個組成部分；但是唯有對於隨時添加的新材料加以闡釋，這才有可能，故對闡釋的需要延伸超越了原來的猶太、以色列現實的領域——例如及於亞述、巴比倫、波斯及羅馬等的歷史；朝向一個固定方向的闡釋於是成為瞭解現實

的一個常用方法；由此所呈現出來的新奇世界，由於其所使用之形式完全無法適用於猶太人的宗教架構，故即須設法加以闡釋使其能够在這個架構之內得一席之地。然而這個過程幾乎均會對這個架構發生反作用，故而架構本身須加擴大及修正。此種解釋的最特出例子出現於基督紀元第一世紀，亦即由於保羅的奉使於異教徒；保羅和教會最早作家將整個猶太傳統重新解釋為一系列的人物，預言基督的出現，並且分派羅馬帝國在神意救世計畫中的適當位置。由此可見，在一方面，舊約的現實呈現為完全的真實，且自以為擁有唯一的權威，但在另一方面，為了維持此種權威，它不得不經常改變對其內容的解釋；數千年來隨著歐洲人類生活的更替，它持續而活躍地發展。

舊約故事的自稱代表宇宙歷史，及其堅稱與獨一而隱藏未露的上帝——然而上帝卻顯現出來並以諾言和要求引導宇宙歷史——之間存有密切的關係——此種關係一再受到衝突的重新界定，使得這些故事所具有的透視完全與荷馬史詩的迥異。就文章結構而言，舊約遠較荷馬史詩欠缺一致性，很顯然 是拼湊而成——但是各個組成份子均屬於有關宇宙歷史及其解釋的一個概念。如果有些因素未能立即切合這個概念的話，則可經解釋加以解決；所以讀者隨時均可知覺一個全盤的宗教暨歷史透視，它使個別故事均有其共通的意義和目的。與伊里亞德和奧德賽比較之下，舊約故事之間和故事羣之間分離和水平分隔的程度愈大，則其一般垂直關係就較為密切，這促使所有故事或故事羣連結一起，然而這卻是荷馬史詩中所缺少的。舊約的每一個偉大人物，從亞當至各先知，均具體表現此一垂直關係的一個片段。上帝選取並培育這些人以期具體表現他的精髓和意志——然而選擇和養成並不同時發生，因為後者在獲選者的塵世生活中是循序漸進的。這種過程如何完成，以及此種培育會招致何種可怕的試

驗，可以見諸亞伯拉罕的燔祭故事。這便是爲什麼舊約的偉大人物會有如此充份的發展，如此完整的傳記資料，使他們個性明顯，此點是荷馬的英雄所缺少的。描寫阿奇里斯和奧德修斯的字句甚多，壯麗而秩序井然，描述詞緊緊跟隨，他們的情緒經常表露於言語和行爲之中——但是他們的性格並未演變，他們的生活史一次便已清楚表明。荷馬的英雄很少發生演變，所以其中大多數——內斯特 (Nestor)、阿加曼龍 (Agamemnon)、阿奇里斯——的年齡似乎從頭即已固定。即便奧德修斯，在外漂泊多年，歷經風霜，足有機會充實其傳記，但他幾未顯露任何變化。奧德修斯返家之際，與二十年前離開綺色佳時完全一樣。然而聖經上騙取父親祝福的雅各與愛子被野獸撕成碎片的老人之間，存在著多麼不同的一條路，多麼不同的命運！遭受國王迫害而善於彈琴的少年大衛與受到陰謀包圍並有陌生的書念 (Shunam) 童女亞比煞 (Abishag) 睡臥懷中爲其暖身的老邁國王之間，也有甚大的不同。我們已經知道如何變成目前這個樣子的老人，要比他自己年輕時更具個性；因爲唯有歷經滄桑的人才能變成深具個性的另一個人；而舊約呈現在我們面前的便是這種人的歷史，這也就是上帝所選取作爲範例的人所經歷的塑造過程。他們富於演變，有時甚至老化得瀕臨死亡，故能呈現出荷馬英雄所缺的顯著個性徵象。時間對於荷馬的英雄僅能給予外貌的改變，然而即使這種改變也很少爲我們所發現；可是上帝卻嚴格控制著舊約的人物；他不但一舉造出他們和選擇他們，而且不斷影響他們，捏之，揉之，同時在未損及其精髓的情況下，將他們塑造造成無法從他們青年時期預期得知的形貌。有謂舊約的傳記因素通常源自數個傳說人物的混合，然而事實並非如此；因爲此種混合即是舊約本文演變的一個部分，而比起荷馬的英雄來，他們生活的振幅大多了；因爲他們擔負著神的旨意，然卻又不免

於錯，仍會蒙受不幸和屈辱——可是在不幸和屈辱之中，他們的言行揭露了上帝的超凡莊嚴。幾乎沒有一人不像亞當那樣歷經極度的屈辱——也沒有一人不值得上帝的親加調停和親加鼓舞。屈辱和尊崇的程度均大於荷馬詩中者，而且這兩者基本上是不可分開的。奧德修斯一副貧丐貌只是假裝，但是亞當則是真的被逐出伊甸園，雅各真的落難，約瑟 (Joseph) 真的被下在獄裏又被當作奴隸買賣。但是他們源自屈辱的偉大，幾乎是超人的，也是上帝的偉大的反映。讀者清楚感到振幅的範圍是與個人歷史的強度有關——在最極端的情況下，我們不是遭受拋棄而絕望，就是欣喜若狂，但如我們能够超越它們，即可從中得到個性的表徵，這便是豐饒的生活、富裕的發展的成果。而這個發展的因素，經常，或可說普遍地，給予舊約故事一種歷史性格，甚至主人翁純屬傳說和傳統人物時亦然。

荷馬的一切題材均未脫離傳說的範圍，而舊約的題材則隨敘述的進展而愈來愈近歷史；大衛的故事，主要還是史實。但在其中仍有許多傳統，例如大衛和歌利亞 (Goliath) 的故事即是；可是很大部分——最為根本的——乃是敘述者得自親身經驗或是第二手證詞者。傳說與歷史之間的區別，具有相當經驗的讀者通常均能輕易辨識。要分辨歷史記載中的真實與虛構或偏見之別，需要徹底的史學和語言學訓練，是很艱鉅的工作；但辨別歷史與傳統之分，卻並不難，因為兩者的結構有異。即使無法從奇蹟因素，一般習見動機及典型型式和主題等之重複，時間地點細節之忽略等等立即發現傳說的部份，通常從其組織即可迅速辨認。它的組織太過圓滑順利。一切相反趨勢，所有磨擦，全部偶然及附屬於主要事件和主題的情節，每件未經解決、截短、未定並且混淆故事清楚進展和角色簡單取向的事情，均已消失。我們親眼目見或得自目擊者證詞的歷史事件，則較多變化、矛盾和混淆；必須等到它

產生明確的結果，我們方能略加分類；而且常常我們自以為已經達到的秩序又再變得曖昧不明，我們常常自問自己得到的資料是否使得我們將一些事件過於簡化的分類！傳說卻能將其題材安排得簡單直截；它與其同時代的歷史保持距離，以免受到後者的擾亂；它僅記述輪廓顯明而且動機單純及情感和行动連貫不斷的人。例如，在殉道者的傳說中，一個頑固而狂熱的迫害者面對著一個同樣頑固而狂熱的受害者；然而一個複雜的情況——亦即真實而歷史性的——就不適於傳說，例如「迫害者」小蒲林尼 (Pliny the Younger) 寫信給羅馬皇帝圖雷真 (Trajan) 談論基督徒時的處境便是。然而這還算是較簡單的情形。讀者且想想自己目擊的歷史；例如任何人只要評量德國國社黨興起時期個人和羣體的行爲，或是上次世界大戰期間及以前各民族和國家的行爲，即可感覺到要描述一般的歷史主題是多麼困難，以及這些歷史主題又是多麼不適於傳說；歷史包含個人的許多互相矛盾的動機，以及羣體的猶豫和模糊的摸索；很少會出現一個多多少少清楚可見而容易描述的情勢（例如上次大戰），即使這樣一種情勢也可能在表面之下出現分歧，事實上，隨時均會失去其單純性；有關各方面的動機複雜萬分，宣傳口號只好粗陋編成——結果是敵對雙方通常僅能使用相同的口號。撰述歷史的工作艱難萬分，故大多數史家不得不向傳說的技巧妥協。

聖經所描述的大衛一生的大部分，顯然是歷史而非傳說。例如，在押沙龍的叛變中，或是大衛晚年的情景中，不論是個人或整個故事情節中出現的矛盾和交錯的動機，非常具體實在，故吾人實難懷疑所記述之題材的歷史性。不過，撰寫史實的人與編寫較早傳說的人通常是同一一些人；他們對於歷史人物所具有的特殊宗教性概念——我們在前面曾試加描述——絕不致讓他們對於歷史事件予以傳說式

的簡化；因之，在舊約的傳說部分中，經常可以辨認出歷史結構，這乃是很自然的事——當然，這並不是指依據科學批評方法來檢視各項傳統的可靠性；而是指將歷史事件合理化和協調化，將動機簡化，以及將人物靜態化並避免衝突、猶豫和發展等等為傳說結構所天生具有的傾向，並不是舊約傳說世界的主調。押沙龍、雅各、或甚至摩西，比荷馬世界的人物更能予人具體、直接而具歷史性的印象——不是因為在意思上他們獲得較佳的描述（正好相反），而是因為真正歷史所顯露的事件的混淆和矛盾複雜性以及心理的和事實的衝突，並未在文章中消失，而仍明顯可見。在大衛的故事中，後來方經科學批評揭露的傳說成份，不知不覺地滲入史實部分；即使在傳說成份中，人類歷史的分類和闡釋問題，已經令人憂慮萬分——這個問題後來摧毀了編寫歷史的架構，並且完全讓預言蔓生其中；因之，就其與人類歷史有關者而言，舊約縱橫於傳說、歷史報導和闡釋性的歷史神學三者之間。

與上述問題有關的一個事實是，希臘的奧德賽在故事所涉的人物及他們的政治活動方面似較受拘束而且亦較靜態。在本章開頭所述的認出傷疤一幕中，除奧德賽和潘奈露比外，尚有管家依里克麗亞，亦即奧德賽的父親雷俄提斯（Laertes）很早以前買來的奴隸。她與牧豬人依米爾斯（Eumaeus）同樣終身在雷俄提斯家工作；跟依米爾斯一樣，她與主人家的命運息息相關，她喜愛他們，分享他們的興趣和情感。但她卻沒有自己的生活，沒有自己的情感；她以主人的生活和情感為自己的生活和情感。依米爾斯亦然，雖然他尚記得自己生為自由人，而且還是系出貴族（他於童年為人偷走）。不但在事實上而且在自己的感覺上，他都已沒有自己的生活，完全隸屬於主人的生活。但他們乃是唯一為荷馬賦予生命且不屬於統治階級的兩個角色。因此可見，在荷馬的史詩中，只有統治階級出場演出

——其他人只是以他們的奴僕身份出現。統治階級仍然是父權爲主，而且甚多參與家庭的日常活動，有時不免令人忘記他們的階級。不過毫無疑問地，他們有類中古貴族，男人出入於戰爭、狩獵、市場集會及宴樂之間，而婦女則監管家中的女僕。就社會觀點而言，這樣的一個世界穩定異常；戰爭只出現於統治階級的不同團體之間；統治階級下面的人從未往上爬升。在舊約的早期故事中，亦以父權爲主，但是故事涉及的人物都屬個別游牧或半游牧部族首領，故事中呈現的社會較少予人穩定的印象；階級分別亦未覺存在。一旦所有人均登場之後——亦卽以色列人隨摩西離開埃及後，他們的活動永遠顯然可見，經常在騷動之中，時常全體、分組或個人參與種種事務；預言似乎卽起源於這些人無以抑制的政治性和宗教性的自發行爲。我們得到的印象是，源自以色列——猶太人深處各種運動，其性質必定與古代後期民主政治的運動全然相異——不但性質不同，而且是更爲基本的不同。

舊約文字除比荷馬史詩具有更深厚的歷史性和社會活動之外，還有一個不同之處：卽舊約對於「崇高文體」(the elevated style)和「雄偉」(the sublime)的概念與荷馬有別。當然，荷馬並無懼於讓日常生活的現實面進入「雄偉」和「悲劇性」；奧德修斯的傷疤一幕卽是一例，我們看到安詳家居生活的洗腳一景如何融入奧德修斯回家的動人而雄偉情節中。對於所謂文體分離之原則，荷馬與它距離遙遠。依據這個後來受到幾乎所有人遵守的原則，對於日常生活的寫實描寫是與雄偉格格不入，它只能出現於喜劇或是經仔細修整後亦可出現於田園詩。然而荷馬仍比舊約更爲接近這個原則。因爲荷馬詩中的偉大和雄偉事件拘限於而且至爲明確地出現於統治階層之中；而且這些人的崇高英雄地位甚少受到損傷，然而舊約人物的尊嚴可能遭受貶抑（例如亞當、諾亞、大衛、約伯）；最後，家

居生活的寫實，日常生活的描述，在荷馬詩中仍屬於安詳恬靜的田園景觀，但是在舊約的故事中，從頭開始，宏偉、悲壯、疑難等性質即是成形於家居日常生活：該隱 (Cain) 與亞伯 (Abel) 之間，諾亞 與其諸子之間，亞伯拉罕、撒萊 (Sarah) 和夏甲 (Hagar) 之間，利百加 (Rebekah)、雅各 和以撒 之間等等的情景，對荷馬的文體而言乃是不可想像的。全然不同的推展衝突的方式，即足以說明這個情況。在舊約的故事中，家庭中，田野上，牲畜間的日常生活的寧靜，受到嫉妒他人獲選以及祝福之許諾的破壞，而致出現了荷馬的英雄人物所完全無法瞭解的複雜情勢。荷馬的英雄人物必須要有具體和明確可述的理由，才會發生衝突和仇恨，而此種衝突和仇恨則在任意的打鬥中發洩；可是對舊約的人物而言，家庭生活與精神生活之間和父親的祝福與神的祝福之間的關係以及永遠潛伏的嫉妒，使得日常生活充斥著衝突，而且常常是充斥著毒素。在此上帝的雄偉影響深入於日常生活之中，以致雄偉與平凡的兩界不但未曾分開，而且基本上是不可分的。

我們已經比較了荷馬和舊約兩種文字，並因之比較了兩者所具的兩種文體，以便找到一個出發點，用以探討歐洲文化中現實在文學中的呈現。這兩種對立的文體，代表兩種基本的型態：其一為完全外表化的描述，一致的明亮清晰，未曾中斷的連繫，自由的表達，所有事件出現於前景，展示明確的意義，很少歷史發展和心理透視的因素；其二為某些部分突出顯著，某些曖昧不清、突兀、未予表達出來的事物的暗示性影響，「背景」性質，意義的多重性及闡釋的必要，宇宙性和歷史性的要求，歷史演變之概念的發展，對於疑難問題之專注。

當然，荷馬的寫實主義不能與一般的古典古代寫實主義相提並論；因為稍後發展出來的所謂文體

分離之原則，並不容許對日常事物的從容而外表化的描述；尤其是在悲劇中，更沒有這種描述存在的餘地；尤有進者，希臘文化很快便遭遇歷史演變以及人類問題之「多層性」的兩種現象，並以其自己的方式處理這些現象；最後，在羅馬的寫實主義中，加入了新的和本地的概念。時機來臨時我們即會討論古代現實之表現的這些後期變化；大體而言，即使有這些變化，我們試圖加以說明的荷馬文體的基本傾向，直到古代後期仍然是有效力和決定性。

既然我們是以荷馬和舊約兩種文體作為出發點，所以視之為成品，亦即它們在原文中出現者；對於有關其源起的一切，我們均未予考慮，所以對於他們的特性是否自始即為已有抑且全部或部分源自外來影響的問題，均未加理會。就我們的目的而言，無須考慮這個問題；因為這兩種文體是在完全成熟的狀態下，很早即達到此一階段——才對歐洲文學中現實的呈現產生了決定性的影響。

第二章 福多納塔

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, nolisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credit. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec Iupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumann partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaealis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam,



parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitra: nulla non aut cochylatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas; valde successi sunt. Vides illum qui in imo inus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt-ego nihil scio, sed audiivi-quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscripti: C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iulii cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non impropero illi. Sesterium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...

前面這段文字取自彼脫羅尼亞斯 (Gaius Petronius, 約卒於西元六六年, 羅馬諷刺作家) 的一篇傳奇故事。這篇故事僅有一節完整流傳下來, 描述一位名為楚瑪球 (Trimalchio) 曾是奴隸的富人在家宴客的情形。本文取自原文第三十七章及第三十八章的一部分。宴席上的敘述者恩柯庇斯 (Encolpius) 向鄰座客人請問在廳中跑來跑去的女人是誰。以下即為所得答覆的譯文(原指英譯), 並儘可能保留原來的文體...

那就是楚瑪球的妻子。福多納塔便是她的名字。她的金錢多以斗計。可是不久以前，才不久以前，她是什麼東西呢？希望你不要介意我這樣說她，不過當時你絕不會從她手中接過一片麵包的。然而今天她卻是高高在上，是楚瑪球最鍾愛的人。如果她說正許是黑夜，他也會同意。他不知道自己擁有多少財富，因為他實在是太有錢了。可是那個賤女人對什麼都注意著，即使你最不可能想到的地方也是如此。她不喝酒；頭腦冷靜；審慎仔細。然而她的嘴巴下流，一旦坐定下來，就像喜鵲一般饒舌不止。她一喜歡上某人，就真心喜歡他。但如恨上某人，一定恨他入骨。楚瑪球的地產廣濶，可以抵得上獵鷹的飛行距離。他的錢財可真不少！他家門房屋中的銀子比任何人的全部財產都多。還有他所擁有的奴隸數目真是可觀！我的老天，我想這些奴隸十人中甚至沒有一人認得主人。相信我，他真的可以把任何一個奴隸塞入口袋中。而且你不要以為他還須用錢買任何東西。一切東西都在自己的土地上生產：羊毛、蠟、辣椒等等；即使你要喝鷄乳，我相信他也有。有一度，他自己生產的高級羊毛不夠用。於是他從塔倫敦（Tarentum）買來公羊，與母羊交配……你看這些墊子，每個都有紫色或猩紅色的填充物，坐墊上面真能令人心神安逸。不過與他一同解脫奴隸身份獲得自由的人，也不可輕視。他們的境況也都不錯。你看坐坐在那邊的那個人。今天他已身纏八十萬貫家財，完全是白手起家。不久以前，他還是自己背負薪柴。不過人家說——當然我不清楚，我只聽別人這樣說——他偷了一頂小妖精的魔術帽子，然後就發現了寶藏。上帝賜給人的，我可不會感到嫉妒。而且，他剛剛才獲自由，正是充滿雄心的時候。前些天他在自己的住處立了一個告示：「狄奧基尼斯（C. Pompeius Diogenes）由於另購新屋，願從

七月一日起出租本屋。」與那些脫離奴隸身份的人坐在一起的那個人——他以前也有個溫暖舒適的家。我不願說他的壞話。他曾擁有足足百萬的家財。不過不知怎麼家產喪盡，現在我看他頭上的每根毛髮都已抵押掉了……。

這段答覆並未全部轉錄，唯文體一樣，敘述至為詳盡。所描述的不僅是恩柯庇斯問及的女人，而且還有宴會主人、和一些客人。再者，說話者也描繪了自己：他的用語及使用的價值標準，清楚顯示出他的人格。他的語言是沒有受過教育的城市商人常用而頗感傷的話，充斥陳腔濫調；而且他的語氣有力，表示活潑而瑣碎的感情：訝異、驚奇、不滿、冷漠、誇張。簡言之，此種「閒談細語」就其語言形式而言，明確表露其本來面目，亦即是粗鄙的閒聊，雖然其內容的很大部分可能是真的。同時，這種閒談也揭露說話者的身份——亦即他完全切合他自己所描述的環境。他的價值標準更可爲此一事實提供進一步的證據。因爲顯然可見地，他的話中存有三個信念：財富是最好的東西，而且多多益善；人生的美好東西只不過是擁有享用不盡的最佳物品以及以最粗俗的方式去享受這些東西的機會；在前述意義之下，人人很自然地爲爭取自己的物質好處而努力。然而他自己雖然無疑地只是一個小人物，對於真正大富羨慕萬分。因此這傢伙不但描述福多納塔、楚瑪球及他們的客人，而且不知不覺之中也描繪了自己。在我們看來，他雖然觀點頗爲偏倚，而且多從情感和聯想而非從邏輯的立場說話，但是他敘述詳盡，並且亦富創造性；他十分坦率，凡是與主題有關者莫不全加述及。他不讓任何一事模糊不清；他知無不言。有如在荷馬史詩中一樣，清晰均勻的亮光照耀他所談及的一切人和物；他像

荷馬一樣，從容不迫地將要說的話說個清楚；他所說的話只能有一個意思，沒有一件事是神秘地置於背景，一切事情均表達出來。

當然，他的敘述方式與荷馬亦有顯著的差別。第一，他的敘述雖然清晰可見，但卻全屬主觀，因為我們眼前所見到的楚瑪球一羣人並非為客觀的現實，而是主觀的形象，有如存在於敘述者心中者，但是他自己亦屬於這個圈子。彼脫羅尼亞斯並未說：事實如此。相反地，他讓一個「我」——這個「我」既非他本人亦非杜撰的恩阿庇斯——將他洞察力的聚光燈照射宴席上的諸人——這真是一個高度技巧的透視法，一種雙重的反映，我雖不敢說這是流傳下來的古代文學中獨一無二的，但卻敢說這是非常罕見的。在外表上，這個方法毫無新奇之處，因為在古代文學中隨處可見故事中的角色談論自身的經驗和印象。但是除了彼脫羅尼亞斯的這段故事之外，在其他地方，我們無法一方面有如此強烈的主觀——此種主觀甚至為其個人語言所加強，另一方面又有客觀的意圖——因為這段故事的目的在以主觀的手法客觀地描述宴席上的諸人，包括敘述者本人在內。這個手法可以獲得一個更有意義和更為具體的人生幻象。由於客人對於包括自己在內的一羣人的描寫兼及內心信念和外在情況，故觀點被移轉至這個圖畫中的一點，全圖因而增加深度，照射這張圖的光亮似乎即是來自圖畫之中。現代作家，例如普魯斯特 (Marcel Proust)，亦以同樣手法寫作，但較為固定於悲劇性和問題性的範圍之內——這一點我們即將談到。彼脫羅尼亞斯的手法可說是藝術之極致，如果他在這方面沒有先驅的話，即可算是創作天才：宴席上諸人是以他們自己的標準加以衡量；僅僅表達這些標準便是等於對他們宣布判決，再者，能够在這羣人的宴席上如此談論他們，也清楚顯示這些暴發戶的粗俗不堪。在古代的

其他諷刺文學中，亦可見到此種技巧的根源。不過我卻不知道有如此樣布局周密完整的例子。

與荷馬的手法大不相同的另一點有如下述：敘述這段故事的客人在描述中特別強調這些人的舊時境遇，與他們的目前環境互相對比。他談到福多納塔時說：「可是不久以前，才不久以前，她是什麼東西呢？」而論及另兩位賓客時則說：「完全是白手起家」和「他以前也有個溫暖舒適的家」。如前所述，荷馬也喜歡述及其故事中人物的家世、地位和先前歷史。不過他所談到的事實是屬於完全不同的性質。這些事實並未導向不同的情境或演變中的某種事情；相反地，它們引領我們到一個定點，由此我們再審度環境找出自己的位置。荷馬的希臘聽眾熟知神話和家系；荷馬之所以說明某一特定角色的世系，目的在指明他的位置。同樣地，現代一個新進加入某一排外的貴族或資產階級社會的人，別人亦可經由其父母親雙方親戚的有關資料而知道其地位。因此之故，荷馬予人的並非歷史演變的印象，而是喚起一個不變、基本上穩定的社會秩序的幻覺，與此相形之下，個人的家世與命運就顯得不重要了。然而，我們的這位客人（在這方面就如他所說的一切，他的感覺與他所代表的一型人的一樣）心中卻真地存有實際的歷史變化，人生的浮沈隆替。對他而言，世事不時變動，沒有一事可以確定不移，財富和社會地位均屬至為不穩。他的歷史現實觀偏向一面，因為它完全重視財富的享有，但卻是真實無偽。（其他客人一再提及人生的變幻無常。）世俗財物的得失是人生中唯一令他關切的事，而這也是教他及同儕不能相信人生之穩定性的事情。昨天你還是奴隸、門房、嬰童——昨天你能仍遭鞭打、售賣、放逐——而今天你搖身一變而為大地主、投機者，享受著窮奢極侈的生活——到了明天一切又成過眼雲煙。所以他自然會問：「可是不久以前，才不久以前，她是什麼東西呢？」他

的敘述不是或不僅表現了他的羨慕和嫉妒心——基本上他無疑是個善良的人；而是表現了他最真實和最深切的興趣。

大家都知道世事無常這個主題在古代文學中佔有重要的地位，而且古代的哲學倫理常以此種概念作爲一個出發點。但是非常奇怪地，在其他地方它就很少予人一個活生生歷史現實的印象。它或出現於悲劇中，作爲一個沒有先例的命運，遠出於一般事情的軌道；或出現於喜劇中，爲一連串完全異常之事件的後果。不論主角爲依底帕斯王 (King Oedipus)——他不能逃脫早已預料到的被呪詛的命運而被投下痛苦的深淵；或是可憐的女孩或奴隸——他們於海難或綁架之後已被視爲一去不回卻又發發現是富豪之子女，與他們的心上人締結良緣——在這兩種情況下，都發生了不尋常的事情，經過特別安排的，脫離通常世事軌道的，而且僅只影響到一個人或數個人，其他人則似與它保持距離並且以旁觀者的觀點來看這件異常的事情。在古代的模仿性文學藝術中，人生的無常幾乎永遠都是以命運的形式出現，從外面發動攻擊且影響僅及有限的範圍，而不是源自真實的歷史世界的內部過程。雖然格言文學和流行哲學的箴言均以爲任何人都會遭逢人生的變化無常，但這種看法只是理論性的。在楚瑪球的宴席上，常可聽到對世間幸福之無常的簡練感想；在另一方面，敘述者的提及小妖精 (Incubo)，亦多少顯現出將人生變化歸諸外來干預的傾向。不過在彼脫羅尼亞斯的書中，主要的還是對人生變化無常所持的至爲實際和世俗或可說是「歷史內的」(intrahistorical) 概念；楚瑪球對於自己如何發財的敘述，是完全實際而世俗的，在其他地方亦有類似的文字。然而在我們面前的這一段，特別能够予人一種歷史內過程的印象的，正是所舉例子的相似性，亦即這些例子非常類似而致形成一個系列。這

絕不是一個人或少數幾個人受到沒有先例且脫離世事常軌的命運的襲擊，而同時其他的人維持冷靜不動。相反地，僅在這個客人的敘述中，就提及了四個境遇相同的人，同樣專注於激烈的追求變幻莫測的人生。雖然他們各有其命運，但命運卻是相去不遠；他們的命運固然起落很大，仍屬一般的命運，普通而平庸。在所述及的四個人背後，我們可以看到他們整批人，我們猜測人人都有類似的命運，可以類似的文字描述。同樣在他們的背後，我們可以想像到一整個世界類似的人生，最後我們即可發現一個極為生動的歷史性及經濟性的圖畫，描繪一大羣追逐財富和愚蠢享樂的人不斷浮沈盛衰的情況。我們很容易瞭解，出身卑微的一羣生意人最適宜作爲此類性質的表現的題材，表達這種對世事的觀點。這樣的一批人最能清楚反映人生的隆替起落，因爲沒有什麼能够做他們的主宰力量；這些人既無內在傳統又乏外在穩定；他們完全是靠著金錢站立起來。在所有古代文學中，再也沒有一段文章能像這段一樣有力地顯示出歷史內的運動。

現在我們來看看與荷馬文體的第三個也可能是最重要的區別，這也是彼脫羅尼亞斯的宴會的最大特點：在我們所知的古代文學中，這篇作品最爲接近我們現代寫實表現的概念；然而這主要不是因爲其題材的庸俗，最重要的是因爲它能準確然完全不是有計畫的固定了當時的社會環境。出席楚瑪球宴會的客人是公元第一世紀義大利南部擺脫奴隸身份的暴發戶；他們所持的便是他們的觀點，所說的也是他們的語言，絲毫未加潤飾。在其他地方就無法見到跟他們一樣的人。喜劇對於社會環境的表現較爲抽象和有系統，對於時間和地點均較不明確；它的角色未見顯露個人化語言的雛形。諷刺文確實包含較多的寫實表現，但其敘述幅度不大，宣道德教訓意味，目的在指責某種罪惡或荒謬的特徵。最

後，傳奇故事 (Fabula milesiaca) —— 彼脫羅尼亞斯的故事應屬此類 —— 就流傳下來的其他範例和片段而言，過於充斥魔術、冒險、神話、詳細的性愛描寫，故實無法視為對當時實際日常生活的模仿 —— 其語言不寫實而富修飾，與日常生活頗有距離。亞歷山大城文學的某些產品很為接近範圍廣泛而真正日常化的敘述文體，例如狄奧克里塔斯 (Theocritus) 所寫亞多尼斯 (Adonis) 節的二婦人或是海倫達斯 (Herondas) 所作進行訴訟的妓院主人。但是與彼脫羅尼亞斯比較之下，這兩篇韻文作品在對社會背景資料的寫實描寫上較欠嚴肅，在語言方面亦較有潤飾。彼脫羅尼亞斯的文學雄心，跟現代的寫實作家一樣，是在模仿一個信手拈來的當代日常環境和它的社會背景，並且令其人物說出本來所說的話而不加以任何形式的潤飾。如此，他達到了古代寫實主義演進的極限。他是否為從事這項努力的第一和唯一的作家，羅馬的笑劇為他作了多少的開路工作 —— 這些問題在此暫不擬論及。

倘使彼脫羅尼亞斯真正達到古代寫實主義之極致的話，他的作品自可用以說明當時的寫實主義無法或不願做的。「宴會」純屬喜劇性作品。不論各個角色或連貫其間的敘述，作者均有意而一貫地將其用詞和處理方式壓抑至最低程度。而這自必意含摒除一切疑難及在心理上或社會上暗示嚴重 —— 更不必說悲劇性 —— 複雜因素的事物，因為其重負將會破壞這個文體。在此我們暫且停頓一下，看看十九世紀的寫實作家如巴爾扎克 (Balzac) 或福祿貝爾 (Flaubert)、托爾斯泰 (Tolstoi) 或杜斯妥也夫斯基 (Dostoevski)。老格朗代 (在俄潔妮·格朗代 [Eugénie Grandet] 小說中) 或費多·卡拉馬佐夫 (Fedor Pavlovich Karamazov) 並不像楚瑪球只是低劣的摹仿而已，而是必須認真對待的非常現實的人物；他們涉身於悲劇性的複雜情勢，雖然古怪可笑，但是本身也頗富悲劇性。在現代文學

中，模仿的技巧可以發展出有關於任何角色的一個嚴肅、疑難和悲劇性的概念，而不論這個角色是屬於何種型態和何種社會地位，這種概念也可能是關於任何事件，而不論它是為傳說的、廣泛如政治的、或狹窄如家庭的；在大多數情況下，實際確是如此。但是這在古代卻是完全不可能的。確實，在田園詩和情詩中是有一些過渡形式，但是大體而言本書第一章提及的文體分離規則仍然未被破壞。一切平凡普遍的事，一切與日常生活有關的事，僅能以喜劇方式處理，而在這種方式之下，即不容對疑難問題的探討。結果，寫實主義之範圍頗為狹窄。假如我們嚴格就「寫實主義」的意義而言，我們必會得到下列結論：無法認真處理普通的工作和社會階級——商人、藝匠、農民、奴隸，也無法認真處理普通的景象和地方——家庭、商店、田野、倉庫，也無法認真處理普通的習俗和制度——婚姻、子女、工作、謀生——簡言之，無法認真處理民衆及其生活。與此有關聯的是這樣一個事實，即古代的寫實主義作家並未說明他們所描述之事實和情況背後的社會力量。這只有在嚴肅而問題性的範疇內才做得到。但是由於角色並未脫離喜劇的領域，故他們與整個社會的關係若非巧妙的適應即是古怪而令人責難的孤立。在後一情況下，以寫實手法描繪出來的人物，在與社會的衝突中永遠都是不對的，社會被視為一已知之事實，一個固定於故事背景中的制度，無論是其源起或影響均無需加以解釋。而這在現代已有了改變。在古代的寫實文學中，社會的存在並不引起歷史的問題；它至多會引起一個倫理的問題，但即使如此，這個倫理問題還是與社會中的個人較有關聯而非與整個社會有關。不論有多少人被指為沉迷於罪惡或是荒謬可笑，對於罪惡和缺乏節制的批評仍將這個問題視為是個人的問題；故而社會批評從未能導致對於社會中之發動力的界定。

因此之故，在彼脫羅尼亞斯所描寫的喧騰熱鬧之背後，我們感覺不出任何東西可以協助我們瞭解這個故事的經濟和政治背景；我們前面述及的歷史運動在此僅爲表面的運動。當然，這個看法意思不在暗示彼脫羅尼亞斯應在其宴會的故事中加上一篇經濟論文。他甚至不須像巴爾札克在前述俄潔妮·格朗代一書中，那麼詳細描述格朗代的財富的聚積情形，反映出從法國大革命以迄王權復興時期的法國歷史。只要能與當時的事件和情況維持完全缺乏組織但持續而有意的關聯即可。一個現代的彼脫羅尼亞斯就會把奸商的故事與第一次世界大戰後的通貨膨脹或其他著名的危機連接起來。撒克萊 (Thackeray) 的敘述方法雖爲倫理的而非歷史的，但已將他偉大的小說與拿破崙時代及其後時代連貫起來。但在彼脫羅尼亞斯的故事中就見不到類此的現象。主題如爲食物的價格 (第四十四章)，或城市生活的其他方面 (第四十四及四十五章等處)，或客人的生活和命運史 (所引一節及第五十七章及第七十五章以次)，他甚至不會提及一個特定的地點，一個特別的時間，一個特殊的政治和經濟情況。當然，我們可以輕易決定這個地方是義大利南部的一個市鎮，時間是帝國初期；現代的史家可以利用這些跡象作爲社會材料，彼脫羅尼亞斯的同時人自然知道這點，很可能比我們知道得更詳細——但是作者對於其作品的當時歷史面卻毫不重視。如果他這樣做了，也就是如果他在其故事與帝國早期的特定政治和經濟情況之間建立了關聯，則讀者即可獲得一個明晰的歷史背景，並且以自己的知識補足這個背景；結果就可出現歷史性的第三度空間，而與此比較之下，前述的彼脫羅尼亞斯的透視只是一個二度空間的平面而已；而我們對「歷史運動」一詞的使用必須嚴謹，不能只是用於比較的意思。但是這將會違害彼脫羅尼亞斯所採行的文體；如無歷史「力量」這個觀念——這是他無法想到的——

它就變得不可能。就故事的情節而言，活動——不論如何活潑有力——只限於畫面；畫面背後一切都動，世界是靜止的。顯然我們所研究的是某一個時代的素描，某一時代的畫像；但是這裏的時間予人的印象是永遠都未變動，與此地的此時完全一樣，描述著主人將大筆財富贈予供其洩慾玩弄的奴隸，商人能够得手的暴利生意等等。這些事情的歷史性——亦即它們均為一個時代所決定——對於彼脫羅尼亞斯或其同時代的讀者而言，並沒有什麼意思。但是現代的我們卻注意到了這個事實，我們的經濟史家也據此而做結論。

在此我們遭到一個困難的原則問題，這是無法逃避的一個問題。如果古代的文學未能嚴肅地表現日常生活，亦即充份認識其問題和注意到其歷史背景；假若它只能以粗略、喜劇或至多田園、靜態和缺乏歷史觀念等方式加以表現，則這所隱含的意思便是：這幾點不但表示古代寫實主義的限度，而且也表示其歷史意識的限度。因為支持歷史運動的那些力量，只能見諸日常生活的知性和經濟情況之中；而這些運動，無論其為軍事的、外交的或與國家的內部結構有關的，只能是日常生活深處之變動的產品或是最後結果。

於此，我們可以審視古代歷史作品的一件抽樣。我所選取的這段文章與「宴會」在時間上距離不遠，它確實是表現源自深處的一個革命運動，亦即奧古斯都 (Augustus) 死後日耳曼軍團叛變之發端。本文取自泰西塔斯 (Tacitus) 所著紀年表 (Annals) 之第一部第十六章以次。原文如下：

Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis

causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur; praesidente Junio Blaeso, qui fine Augusti et iniitiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histronali studio doctus. Is imperitos animos et, quaenam post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis colloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus deterimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditiois ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed apud vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam: denis in diem assibus animam et corpus aestimari: hinc

vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitias aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur: ut singulos denarios mererent, sextus decimus stipendii annus finem adferret; ne ultra sub vexillis tenerentur, sed isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen apud horridas gentes e contuberniis hostem aspice.—Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...

羅馬的情勢有如下述：在巴諾尼亞 (Pannonia) 的軍團爆發了叛亂，除了因為新王登基 可以寬容騷亂而且提供機會便於自內戰中奪取利益之外，並無任何新的理由。三個軍團在布雷蘇 (Junius Blaesus) 的率領之下，聯合佔據了一個夏營。布雷蘇 於獲知奧古斯都 駕崩和臺比留 (Tiberius) 登基之後，立即准許部隊放假數天，以作為服喪或慶賀的時間。這一開始，部隊即變得放縱而喧鬧，耳朵儘是聽到每個放蕩之徒的談話，最後也跟著渴望放蕩和懶惰的生活，唾棄一切軍事紀律和工作。營中有一名柏仙努 (Percennius) 者，原為劇院中受雇於人的喝采隊的首領，隨後入營當兵，嘴快舌長，對於劇院中的派系活動很有經驗，故甚適於挑撥羣衆的邪惡情

緒。對於無知並於奧古斯都死後對軍旅生活感到疑懼者，他於夜晚或黃昏時分逐步以閒談的方式加以影響；而當較正派的人各自歸營休息之後，他即召集邪惡的一幫人於身邊。

最後，另外的煽動者也準備支持他的陰謀，於是他模仿將軍嚴肅地向部屬訓話，問他們——「他們為什麼要像奴隸一樣，服從幾個百夫長和數目更少的護民官？何時他們才敢於要求改善情況！他們唯有以懇求或武力向剛剛即位而王座不穩的新王請求改善。這麼多年來，他們處於被動地位，已經錯了許多，因為服役三、四十年後，人已老邁而身受創傷，卻仍然還須執持干戈；即使對於已經退役者仍有無盡的工作，他們仍然在軍旗之下效勞，換個名義忍受同樣的艱苦。如果有人經歷重重危險而能不死，仍被驅往偏遠地區，名為授予土地，實則他們獲贈的只是沼澤或山區荒地。當然，打仗一事最是累人而無利可圖；——個人和生命的可憐代價就是每天幾個錢；——這個錢之數還得用以購置服飾、營帳和武器，這點錢還須用以賄賂百夫長以免遭受暴行，有時也須用以換取免除勤務；但是，天啊！鞭打、創傷、嚴冬的困苦、酷暑的勞累、血腥的戰鬥、乏味的平時，卻是永遠都須忍受的痛苦；唯一的改善途徑就是在某些條件之下入營服役，例如薪餉應提高二十五倍，增為每天一金幣，最長服役期限應為十六年；服滿這個期限後，即無須留身軍旅，而應獲得金錢的報償，並且就在服役的軍營付給。薪餉加倍而且服役十六年退役的御林軍是否遭受更大的危險？這些話並不是非難城市守衛部隊；然而他們自己既然是在野蠻之民族羣中擔任防衛之責，敵人不免在營帳的視線之內出現。」

他的長篇演說結束後，大家報以喝采之聲，不過動機各異——在忿怒的叱責聲中，有的人露

出報打之痕，有的人露出蒼蒼白髮，許多人露出襤褸的衣裳和赤裸的軀體。（泰西塔斯作品集 [The Works of Tacitus]。牛津譯本。倫敦貝爾 [Bell] 出版社。一八八八年。）

初看之下，本段文章似乎認真表達了潛藏力量的一種運動，竭力表現實際的日常動機，根本的經濟因素，顯示運動之源起的事件。柏仙努演說中談及的士兵的不滿——服役時間過長，艱苦，薪餉微薄，老年缺乏適當照顧，貪污，羨慕城市駐軍較為舒適的生活——均有生動清晰的描述，這即在現代史家亦不多見。泰西塔斯真是偉大的藝術家。在他的筆下，一切顯得活力充沛。我們可以想像得到的是，現代史家較重理論（可以說咬文嚼字）；就上述引文而言，他絕不會假藉柏仙努之口說話；他必會就薪餉和福利措施作一就事論事、客觀、引證豐富的研究，或者他會提及自己或某位同事著作中的此種研究。他必定會繼續談到士兵的要求確實有其充足的理由；他也必定會簡述過去和未來政府在這方面的政策等等。然而泰西塔斯並未這樣做；研究古代的現代史家爲了應用自己獨特的方法，必須重組古代編年史家提供的資料，並且以碑銘、挖掘出來的東西及其他各種間接證據加以補充。

泰西塔斯所述的士兵的不滿和要求，揭露了他們日常生活中的事實，但均出諸叛亂首領柏仙努之口；泰西塔斯認爲沒有加以討論的必要，也無須探究是否合理或有多大理由，也無須說明羅馬士兵的命運自從共和時代之後有何改變等等。在他看來，這一切均不值理會，但是同時他亦顯然相信讀者不致忽略這類事情。但是這並不是全部。至於他就叛變的原因所提出的事實根據——出諸叛亂首領演說之形式而未加以進一步討論——他早在引文的開頭即以純屬道德的觀點——「除了因爲新王登基可

寬容騷亂而且提供機會便於自內戰中奪取利益之外，並無任何新的理由。」——指出他自己對叛亂的眞正原因的看法而予以作廢。再沒有什麼方法可以更有力量表達此種事實根據的不值一顧了。在他看來，這整個事情只不過是表現暴民的厚顏無恥和缺乏紀律而已。造成這個局面的乃是日常勤務的中斷（法老即曾說猶太人因爲無事可做才會叫囂）。我們絕不能認爲「新的」（novis）一字乃是承認舊有的不滿是有其理由。泰西塔斯絕無這種看法。他一再談及唯有最壞的份子才會叛變；至於以前在劇院中受雇爲人喝采的叛變魁首柏仙努——一方面吹噓他在劇院中工作的經驗（*histrionale studium*），一方面扮演將軍——泰西塔斯對他只有無盡的輕蔑。

由此可見，泰西塔斯對於士兵的不滿和要求的生動述說根本不是基於對這些要求的瞭解。這個事實自可解釋爲泰西塔斯明顯的貴族式保守態度的結果；對他而言，叛變的軍團只是目無法紀的暴民；成爲叛變魁首的一個士兵在法律上是無法歸類的，尤其是因爲即使在羅馬史上的革命時代，最爲激進的叛徒除非屈服於既有的文官制度，否則就無法達到其目的。我們尙可假定，泰西塔斯對於軍人勢力日增感到震驚；在內戰期間，軍人權力膨脹，令人憂心忡忡，後來甚至損及國家的結構。然而這個解釋還是不夠。因爲泰西塔斯不但缺乏瞭解，而且他實際上對於士兵的要求背後的事實亦乏興趣。他並未以客觀的態度否定他們的要求；他不願費神去證明這些要求沒有道理；幾個純屬道德上的用詞（寬容，奪取利益的機會，每個放蕩之徒，邪惡情緒）即足以事先拒斥這些要求。如果他當時還有其他的看法——與自己的看法互異而且是根據對於人類行動的更爲清晰的社會和歷史性的解釋——則泰西塔斯對於所提出的問題自必會表示其立場——正如我們這個時代的最近幾十年來，即使是最爲保守的政

治人士，都覺得必須考慮其社會黨反對者對政治的看法所引起的問題，或是就這些問題加以辯論，這樣做常常暗示對於這些問題頗為關心。泰西塔斯並不覺得有這種必要，因為並沒有類此的反對者。有深度的史學——亦即對社會和知性運動的歷史成長的系統研究——在古代是不存在的。現代的學者經常提及這個事實。因此諾頓 (Norden) 在其古代散文藝術 (Antike Kunstprosa) (一，六四七) 中寫道：「我們必須記住，古代的史家並未達到而且亦未努力達到對一般推動世界的觀念的表現。」羅斯脫夫柴夫 (Rostovtzeff) 在其羅馬帝國社會和經濟史 (Social and Economic History of the Roman Empire) (八十八頁) 中說：「以前史學家對於羅馬帝國的經濟活動並不感到興趣。」我們任意舉出的這兩段話，乍看之下似乎彼此之間毫無關聯，但是兩者所表明的均是古代的人對於事情的特殊看法；他們看不出推動事物的力量，而只看到罪惡和美德、成功和錯誤。他們對問題的陳述並未考慮到知性或物質的歷史發展，而僅注意到道德的評斷。但是這與通行的觀點有密切的關聯，這個觀點顯現於寫實主義與悲劇問題之間的文體上差異。兩者均是源於一種貴族式的態度，不願與深處的成長過程有所牽涉，因為這些過程被認為是卑俗而且狂亂不法。

有道德傾向而且大致上嚴格遵照年代順序的歷史作品，必定會使用一個無可變更的分類系統，因此不可能產生今天習用的那種綜合而富活力的概念。諸如「工業資本主義」或「曠工」等概念，均為特別資料之綜合，特別適用於特定的時代；而在另一方面，諸如「文藝復興」、「啓蒙運動」、「浪漫主義」等概念，主要是用以指示特定的時期但亦為特殊資料之綜合，有時亦可適用於非其原先所指的時代——這些概念均是用以含括變動中的現象之用；先是追溯這些現象的最初零星散見的源起，然

後是它們逐步頻繁的出現，最後是它們的減退、變化和消失；這些概念的一個主要面目是它們的成長和轉變——亦即演變——乃是含括於其中，是其內容的一部分。相反地，古代的道德和甚至政治概念（貴族政治、民主政治等）都是固定的、先驗的典型概念。現代在這方面的權威專家，從維柯（Vico）以迄羅斯脫夫柴夫，均致力於消除這類概念，追溯隱藏於其背後的系統，這個系統是我們的思想所能够掌握得到的，但是唯有搜集和重新整理特殊資料才能獲致此一系統。當我打開羅斯脫夫柴夫的書查證前引一句話時，我也看到這句話：「然而，出現了下面一個問題：我們如何去說明義大利為何會有數目可觀的無產階級呢？」這樣的一句話，這樣的一個問題對古代的作者而言乃是不可思議的。它深入任何顯然可見的運動的背後，在歷史的成長過程中尋覓對這些運動具有意義的變動，然而這些變動卻未為古代的作者所察覺，更不用說化解成爲系統和貫通一致了。我們閱讀修西的底斯（Thucydides）時，除了得知連續不斷的前景事件之外，僅只看到對於諸如人性或命運等問題的靜態先驗性和道德性的考察，此種考察雖偶可應用於特定情況，但基本上僅具絕對性的效度。

且讓我們再回到泰西塔斯的那段文字。如果他對於士兵的要求毫不感到興趣而且亦無意加以客觀的討論，爲什麼又在柏仙努的演說中生動地敘述這些要求呢？理由是純屬美學的。歷史作品的雄偉文體需要堂皇誇張的演說，而且這類演說通常均屬虛構。演說的目的是在將某一事件予以生動的戲劇化（illustratio），或有時是在呈現特出的政治或道德觀念；無論如何，演說是作爲整個敘述的詞藻華美的片段。作者因此得以多少同情演說者的看法，甚至達到某種程度的寫實。不過，基本上這類演說乃是一個特殊文體傳統的產物，而此種傳統又是專門訓練修辭家的學校所培養出來的。一般所喜愛的鍛

鍊方式之一，就是試行撰寫某人在某一重要歷史場合所可能發表的演說詞。泰西塔斯精通此道，他所寫的演說詞並不是純屬炫耀；他的演說確實能夠灌注所假設之演說者的性格和身份；但主要還是虛飾的文字。柏仙努說的並不是自己的語言；他所說的是泰西塔斯的話，亦即他的話非常簡潔，深通布置文詞之妙，而且詞藻華美。無疑地，他的話——雖出諸間接引句的形式——洋溢著叛變士兵及其首領的興奮激動。即使我們假設柏仙努是個天生的羣衆煽動家，但是類此的簡潔、鋒利和秩序井然應不能出現於叛徒的宣傳演說，而且其中絲毫未見士兵俚語之痕跡。第二十二章中士兵維布里努（Vibullenus）的話亦屬同一類型。在緊接的下一章中，他的話即被斥為謊言。他的話確實至為動人，但卻是代表講究修辭的極致。在此一再使用的「首語重複法」（anaphora）雖然可能為一般人所常用，但它仍然是虛誇文體的一種修辭表現，根本不屬於士兵的用語。而這就是古代歷史作品的第二個特徵：注重修辭。對於道德和修辭的並重，賦予歷史作品高度的秩序、清晰和戲劇效果。在所舉的羅馬作品中，對於政治和軍事事件所出現的廣大舞臺，更能予人寬濶而包羅萬象的視界。除了這些特徵之外，最偉大的作家對於人心均有實際的認識，此種認識雖是冷靜地根據經驗，但是並不鄙陋。偶爾我們可以發現個別角色的演變痕跡，例如塞勒斯特（Sallustius）對加蒂藍（Catiline）的描繪，尤其是泰西塔斯對臺比留的描繪更是如此。不過這也就是無法超越的極限。道德和修辭的手法與一個視現實為種種力量之演變的概念，乃是互不相容的。古代的歷史作品既不能給我們社會史，也不能給我們經濟史或文化史。我們只能從所提供的資料去間接地推論這種種歷史。無論此處所引述的兩段文章之間有多大的差異——彼脫羅尼亞斯所寫的宴席客人的談話以及泰西塔斯所述的巴諾尼亞叛變，但是兩者均顯露古代寫實主

義和古代歷史意識的限度。

或有人認爲，爲了要找一個具有較大限度的相反例子，我必須舉出現代的一段文章。不過我在這裏將再度選錄猶太—基督教文學，其時間大約是與彼脫羅尼亞斯和泰西塔斯同時。我所選的是聖經中彼得三次不認主的故事，並且以馬可福音爲本——對觀福音書著者（Synoptists）之間的差別極爲有限。

耶穌被捕之後——只有他一人被捕，門徒都離開他逃走了——彼得保持著安全的距離，跟著捉拿耶穌的一批武裝的人。彼得大膽地跟著進入大祭司的院裏，假裝是受到好奇心驅使的旁觀者，和差役一同坐在火光裏烤火。他這樣做已經比別的門徒顯得勇敢。因爲他是犯人的門徒，很可能被人家認了出來。而事實上他在烤火時，大祭司的一個使女就看著他說他是耶穌一夥的。彼得卻不承認，並且儘量不惹人注意地走開。然而這個使女似乎一直都注視著他；跟著他來到前院，又指他是與耶穌一黨的，幾個旁邊站著的人都聽到了。彼得又不承認，但是這時他的加利利口音已經引人注意，情勢變得險惡。我們無法知道彼得是如何逃開的。他的第三次否認自不可能比前兩次更爲人相信。也許什麼事情發生將衆人的注意力引離彼得；或者有人下令只要犯人的門徒不予抵抗就不要騷擾他們，因此彼得就這樣走開了。

初看之下，所謂文體分離的規則顯然不可能適用於此。這則故事不論就其發生地點或登場人物而言均屬完全寫實——尤其應注意登場人物的卑下社會地位，故事充滿問題和悲劇性。彼得並非僅是用以說明的附屬角色，有如維布里努和柏仙努等兩個士兵之被描寫爲無賴和騙子一樣。他是人類至高、

至深和至悲的影像。當然此種文體混雜決定於某一藝術目的。相反地，這種文體混雜自始即是根源於猶太——基督教文學的性格之中；這種手法生動而嚴厲——上帝化身於社會地位最爲卑下的一個凡人，存在於世上卑微的凡人和情景之中，遭受就世俗標準而言最爲屈辱的苦難；就此種文學在後世的廣泛流傳及強大效果而言，此一手法後來很自然地對於人類的悲劇觀和雄偉觀發生了甚具決定性的影響。彼得自己對這段經歷的敘述可能是這則故事的依據，他是加利利的一名漁夫，出身低微、所受教育至爲有限。當晚在大祭司院裏出場的人物還有使女和士兵。彼得從日常單調的生活之中，應召擔任最爲重大的一個角色。在此，就如與耶穌被捕有關的任何事情一樣，他的登場，就羅馬帝國的世界——歷史連貫性而言，只不過是一件地方性的小事，一件無足輕重的小事，唯有直接參與其事者方才注意到。但與加利利海的漁夫通常所過的生活比較之下，這卻是多麼重大的一件事，心中又是如何的「擺蕩不停」(pendulation) (哈察克 [Harnack] 在討論彼得三次不認主一節時曾用過 *Pendelanschlag*)！他將家庭和工作置諸腦後；他追隨主到了耶路撒冷；他率先認出他是救主；不幸來臨之際，他比其他入勇敢；他不但是試圖抵抗者之一，而且當他所真心盼望的奇蹟未能發生之後，他又再度試圖像以前一樣去追隨耶穌。他只是試著這樣做，不够熱心而且怯懦，其動機或許只是一點殘餘的希望，冀盼救主可用以擊潰敵人的奇蹟仍會出現。但是因爲他追隨耶穌的努力不够誠意，疑慮重重，偷偷摸摸，心存恐懼，故而他比其他入墮落得深，因爲其餘的人至少沒有機會公然不認耶穌。由於他的信仰雖深但還是不够深，不久以前尚獲得信仰鼓舞的他終於遭遇了最大的不幸；他爲自己的悲慘處境顛慄不已。而且這種可怖的內心經驗確有可能導致鐘擺的另一次擺動——這一次是擺向相反的方向，並且力量更

強。他在遭受痛苦的失敗之後，絕望和悔恨使他得以擴展視界，並因之對於基督教的形成有決定性的貢獻。透過這次經驗，基督的降臨和受難的意義才能顯露給他。

出自這樣一個背景的悲劇性人物，這樣脆弱的一個英雄——但其強大無比的力量即是源自脆弱，這樣的擺盪不定，是與古典的古代文學的雄偉文體不能和諧共存的。然而這種衝突的性質和景象也是全然出於古典的古代的範疇之外。就表面觀之，這件事是一項警察行動及其後果；它發生於普通平凡的男女之中；在古代這類事情只能視之為笑劇或喜劇。但它為何又不屬於其中之一呢？它為何能在我們心中激起最嚴肅和最有意義的同情？這是因為它所描述的乃是古代的詩人或史家所未描述的：普通人內心深處一種精神運動的誕生，它源自當代的日常事物之中，它所具有的重要性是不可能見諸古代文學的。我們所見到的是「一個新心靈和一個新精神」的覺醒。這一切不但可適用於彼得的拒絕認主，亦可適用於新約中所述的其他事件。新約中的每件事都是關於同一個問題，亦即人人基本上所面對的同一項衝突，故而此種衝突是無窮盡的，也是永遠懸而待決的。它攪動了人類的整個世界——然而希臘和羅馬的古代所知的命運和激情的糾纏牽連卻只直接關係到個人，亦即牽涉其間的那一個人。唯有藉著最為空泛的關係，亦即我們大家都都是人故而受制於命運和激情，我們才能經歷「恐懼和憐憫」。可是新約中的彼得和其他人物卻都牽涉於一個內心深處的普遍性運動，這個運動最初幾乎完全停留於表面之下，然後再逐漸地——使徒行傳顯示此種發展之源起——顯露而成為歷史的前景，但即使這時它仍自始即展露廣泛無疆且必為人人所直接關切之跡象，它並且吸收了一切純屬個人的衝突。我們在此所見到的一個世界，一方面在時、空、情境等方面完全真實、普通而可識別，而在另一方面

又是基礎動搖，在我們眼前轉變而新生。對於同時代的新約作者而言，這些日常生活的事情具有世界革命大事的重要性，後來它們對於人人確有這種重要性。它們代表一種運動，一種歷史的動力，因為這是耶穌的教訓、人格和命運對於個人的影響力一再獲得描述。雖然這個運動所針對的目標尚未能清楚掌握或表達（到底它的基本特徵之一就是不易加以定義和解說），但是它的效果則已見諸其強大動力的許多例子之中，這個動力便是它在人羣之中的洶湧澎湃——這是希臘或羅馬作家所未會想到予以詳盡處理的一個事實。希臘或羅馬作家對於羣衆運動僅描述為對某些特定事件的一種反應——例如修西的底斯就只描述雅典人對於遠征西西里的計畫的態度；觀察者彷彿是從高處來看這個運動，將它整個描述為同意、反對、未定或許騷亂；然而民衆之中衆多個人的不同反應卻決不可能成爲文學寫作的重要題材。福音書和使徒行傳的很大部分所描寫的以及保羅書所經常反映的，無可置疑的乃是一個深藏在表面之下的運動的開端，亦即歷史力量的展現。爲了這個目的，許多信手拈來的人物必須登場；因爲唯有藉著衆多信手拈來的民衆才能生動顯示洶湧起伏之中的此種歷史力量——此處所謂「信手拈來」(random)一詞是指來自所有階層、各行各業的人，亦即他們之所以出現於敘述之中完全是因爲歷史運動似乎是在無意之間吞沒了他們，所以他們不得不對它有所反應。

無須贅言的是，古代的文體傳統不復適用於此，因爲無意中受到牽連的人的反應，僅能以非常嚴肅的態度予以處理。信手拈來的漁夫或稅吏或富家子弟，撒馬利亞人或淫婦，都是從其日常環境之中，突然面對耶穌的人格；一個人在此種時刻的反應自然是非常嚴肅的一件事，而且常常是悲劇性的。古代所謂寫實模仿，亦即對任何日常生活的描述，僅可能是喜劇式的（或至多田園式的）此文

體規則，因此就無法投合具體表現歷史力量之需要；因為在這種手法之下就須進入羣衆的日常生活深處，同時並須能够嚴肅處理在其中遇到的任何事情；相反地，古代的文體規則僅能適用於作者無意或無需具體表現歷史力量的情況。不必待言的，在新約中，任何將歷史力量提升至意識界的努力都是完全「不合科學的」：它堅持具體事物而未能前進將經驗有系統地歸納成新的概念。不過卻可見一些自發自生的範疇，既可適用於各個不同的時代，亦可適用於各種不同的心理狀態，較希臘和羅馬史家的範疇具有彈性和動力。例如：時代的分類有法律的時代，罪惡的時代，恩典、信仰和正義的時代；也有「愛」、「權力」、「精神」等不同概念等等；即使像正義這類抽象和靜態的概念也具有一種辯證的流動性（羅馬人書第三章第二十一節以下）而使這些概念完全更新。與此有關的是關於內心再生和改變的一切——罪惡、死亡、正義等詞不僅僅表示行動、事件和性質，而且表示歷史內部轉變的不同階段。當然，在此我們絕不能忘記此種轉變延伸至歷史之外，延伸至時間結尾或延伸至所有時間的相合，換句話說是向上延伸，而不是如進化史的科學概念一樣停留於歷史事件的水平面上。這是一個決定性的差異；然而不論新約所納入於現象觀察之中的是何種運動，要旨乃是：為古代觀察者視為靜態的表面下的深深階層已然開始移動。

在此種事物觀中，古代人所認為的那種道德和修辭標準是沒有存在餘地的。像彼得拒不認主的這件事，是無法適合於依恃靜態範疇的一個判斷系統的，至少由於某一個人內心中的巨幅「搖擺不定」，前者是無法適合於後者；由於態度的改變，由原來藉行爲以求釋罪，改為經信仰以求釋罪，故而古代人的道德論已失去其至高地位。至於修辭，情況亦同。當然，新約的效力宏大；先知和讚美詩的傳統

活躍其中，在新約的某些部分——由多少具有顯著希臘文化之作者所寫者——尚可找出希臘文辭藻的踪跡。但是修辭的精神——將主題依「屬」分類並使每一主題具有特定文體形式有如其性質而賦以一外衣者——卻無法將其領域擴張至新約，原因就是其主題無法歸屬於任何一個已知的類型。彼得拒不認主的一幕無法歸入於古代的任何類型。對喜劇而言，它太嚴肅；對悲劇而言，它又太過當代和平凡；對歷史而言，它在政治上不足輕重——而所給予它的形式又是如此直接逼人，在古代文學中未見有類此者。這可從一個乍看之下無足輕重的徵象加以判斷：直接引句的使用。使女說：「你素來也是同拿撒勒人耶穌一夥的！」他答道：「我不知道，也不明白你說的是甚麼。」然後使女對旁邊站著的人說：「這也是他們一黨的。」但是彼得又不承認，旁邊站著的人說：「你真是他們一黨的，因為你是加利利人！」——我不相信古代史家作品的任何一段中，在一個簡單、直接的對話中，直接引句有這種用法的。在他們的作品中，很少有只有幾個人參加的對話；這種對話頂多出現於逸事趣聞式的傳記中，然而其作用幾乎都在導向意義深長的反駁，此種反駁的重要性不在於其切合實際的具體內容，而在於其修辭和道德的影響力——這在十三世紀義大利短篇故事 (novella) 的理論中即稱為「隗語」(bel parlare)。關於克里薩斯 (Cresus) 和梭倫 (Solon) 兩人的著名逸聞可以做為例子。大致而言，在古代史家作品中，直接引句僅限用於在元老院或向民衆集會或軍隊發表的長篇而連續的演說中，關於此點，讀者當尚能記得前面有關柏仙努的演說的討論。但是在彼得拒不認主的一幕中，演員面對面站立時的戲劇張力具有一種突出性和立即感，相形之下古代悲劇的對話 (stichomyth) 顯得是非常因襲傳統風格。喜劇、諷刺詩文等不易找出適當的例子以為比較之

用；但是在這類作品中亦難找到類似的立即感。不過，在福音書中卻可見到爲數可觀的面對面對話。我希望這個徵象，亦即生動對話中直接引句之使用，就我們的需要而言已足以表明新約與古典修辭之間的關係，所以我就無須進一步討論經常論及的一般問題。（請見前述諾頓論古代散文藝術一書。）

總之，古代與早期基督教兩者作品之間文體上的差異，乃是因爲他們寫作的觀點和對象均屬不同。彼脫羅尼亞斯與泰西塔斯雖然在很多方面有所差異，但是他們的觀點一樣——都是由上往下看。泰西塔斯寫作時處於有利的地位，得以觀察事件和事務的全豹；他身爲地位最高和文化最好的一個人，將它們分類並加判斷。他之未陷於枯燥乏味和缺乏視覺，不但得力於其天賦才能，而且得助於整個古代時期對於視覺、感覺的無與倫比的培養。但是他的作品對象卻要求視覺和感覺因素必須遵守悠久傳統所確立的良好格調的界線——關於此點，我們可以注意到在他的作品中可以見到格調改變的徵兆，亦即轉而重視陰沉和可怕的一面，不過這點我們將於本書其他部分另行論及。彼脫羅尼亞斯也是從上而下觀察他所描繪的世界。他的書是至高文化的產品，他也期望讀者具有很高的社會和文學文化，以便可以毫無疑慮或猶豫地看出語文和品味上各種程度的社會錯誤和粗鄙。不論主題是多麼粗俗和古怪，但其處理並未顯露通俗笑劇的粗鄙幽默。宴會客人的答覆或楚瑪球與福多納塔之爭吵等幕均揭露了最爲低賤和庸俗的觀念，但是在揭露的同時卻是充滿了精微的矛盾和一連串的社會和心理假設，實在難以令一般讀者忍受。語言的粗俗目的不在激起廣大羣衆的笑聲，而是作爲社會和文學名流口味的開胃調味品，這些人已習於如美食主義者一般從上而下安詳地觀察事物。它或可與普魯斯特

(Proust) 的小說追憶往事 (Things Past) 中旅館經理艾梅 (Aimé) 和類似角色的閑談相比；但是此種與現代寫實主義作品的比較並不很適當，因為後者包含較多的嚴肅問題。彼脫羅尼亞斯也是根據從上而下的觀察寫作，其作品的對象是有高度文化水準者——在帝國初期這個階段可能人數頗多，但是後來即日益減少。在另一方面，彼得拒不認主的故事以及幾乎全部的新約，都是從事物內部演變的觀點而寫，直接為一般人而寫。在此既無縱覽和合理的佈局，亦乏藝術目的。在此所見的視覺和感覺並非意識的模擬，故而很少能完全顯露。它之所以能夠出現是因為它依附於所述的事件，因為它顯露於深受激動的個人的言行之中，故而無須費神加以闡說。即使是致力於濃縮和節略的泰西塔斯也描寫各個角色的外貌和內心，詳細繪述各個情境。馬可福音的作者並沒有什麼觀點可以使用，以便對彼得的性格等作個合乎事實而客觀的描繪。他就是處於事情的中心；他所觀察和敘述的只是與基督的存在和使命有重要關係者；而在這個例子中他甚至未曾想到告訴我們事情是如何結束的，亦即彼得是如何離開的。泰西塔斯和彼脫羅尼亞斯盡力使我們得到一種感官印象，前者是要給我們歷史事件的印象，後者則是要給我們某一社會階層的印象，他們這樣做時都遵守一個特定美學傳統的範圍。馬可福音的作者就沒有這樣的目的，也不知有類此的傳統。作者似未費神費力，純然由於他所敘述的事情的內在運動，故事在視覺上即變成具體的。而這個故事的對象是人人；它敦促、實際上是要求人人對它表示贊同或反對。即使對它置諸不理也是表示有所偏倚。當然，有一段時間其效力受阻於實際的障礙。有一段時間，其所用的文字及所傳布的福音的宗教和社會的前提使它拘限於猶太人的圈子之內。可是由於它在耶路撒冷的猶太領袖和大多數人之中激起了不良的反應，迫使傳播福音的運動大舉推向非猶太

人羣中，這項工作的肇造者爲散居各地猶太人之一的使徒保羅。因之，就必須將福音改編以適應更廣大聽衆的先入之見，使其脫離猶太世界的特殊先入之見，這項改編工作是根據「修正解釋」(revisional interpretation)方法，這個方法植根於猶太傳統之中，但是現在大膽應用的程度前所未見。舊約被抑低爲通俗歷史和猶太人的法典，同時變成一系列的借喻，亦即對耶穌和伴隨而來之事件的來臨的預言與期待。我們在本書第一章中已經簡略討論了這些問題。神聖作品的整個內容被加上註釋，常使所描述的事情遠離其感官基礎，因爲讀者或聽者被迫將其注意力轉離感覺而投向其意義。這表示，所敘述之事情的視覺因素可能屈服於意義的綿密質地之下。我們且舉一例以概其餘：趁亞當睡覺之際，上帝以亞當的一根肋骨造成第一個女人夏娃，這是在視覺上至爲戲劇性的一件事；當耶穌被釘死在十字架上時，一個兵拿槍扎他的肋旁，以致有血和水流出來的一節，也是一樣。不過當這兩件事在下列教義中被解釋爲互相關聯時，則面對比喻的意義的力量之下，感覺的力量便相形見絀。這個教義便是：亞當的睡覺乃是基督之死睡的比喻；而正如人類的原始肉體母親夏娃是生自亞當肋旁之傷一樣，所有人的精神母親即教會（血和水是聖禮的象徵）也是生自基督肋旁之傷。聽者或讀者或甚至造形和繪畫藝術的觀者所能知覺到的感覺印象頗爲微弱，他們的一切注意力都是投向意義。相形之下，希臘和羅馬的寫實作品，固然較不嚴肅，較少探究問題，而且其對歷史運動的概念較爲有限，但其感覺內容則能充份合而爲一。希臘和羅馬的作品中並無感覺與意義之對立，而此種對立卻充滿於早期甚至整個基督教的現實觀。

第三章 瓦爾佛莫瑞斯之被捕

馬色萊納斯 (Ammianus Marcellinus) 是公元第四世紀羅馬的一名高級軍官和史家。現存作品描寫公元三五〇年與三八〇年之間的事情。第十五卷第七章記載羅馬的一次羣衆暴動，原文如下：

Dum has exitiorum communium clades suscitatur turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati iudicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando iustissimus, natura benevolus, licet auctoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatio ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocommum enim auriganam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensusa proprium pignus, terribili impetu praeffectum incessebat ut timidum: sed ille stabilis et erectus, immissis adpartitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens

praefectus, ab omni toga adpartitioneque rogabatur enixus ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem: difficillisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acerbis oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpessusque multa dici probrosa, agnitum quendam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeris, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objuratorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vincitis suspendi praecepit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut barbarum acerrimus concitor tanquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum eiceretur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus.

下列譯文（指英文譯文）儘量保持原文特異的巴羅克式（Baroque）文體：

當那羣只有軀體的烏合之衆引致破壞力廣泛的這些災禍之際，「永恆之城」總督雷翁修斯

(Leontius)，在在顯示他是位優秀的判官——審問迅速，判決最為公正，秉性仁慈，雖然有人認為他過份嚴厲且性好漁色。且說反抗他的叛亂的首要原因實在是最卑不足道。因為戰車御夫菲羅科莫斯 (Philocomus) 被下令逮捕之後，一大羣暴民跟着他，彷彿是為護衛珍貴無比的寶物，同時喧囂混亂地衝向行政長官，脅迫他；然而他，堅決而不屈，下令警察維持程序，並將一些人逮捕報答，判處放逐，沒有一個人抱怨或抗拒。數天之後，暴民聲稱飲酒缺貨，再度情緒沸騰，集會於塞普敦佐定 (Septenzodium)——這是民衆聚集之處，馬卡斯 (Marcus) 皇帝曾在此建造一幢美觀的大厦「女神府」(Nymphaeum)；故意前往該處的行政長官，受到所有官員和隨從的懇求，要他不可冒險走入狂傲恐嚇的暴民羣中，他們對於這批民衆先前的暴亂仍然怒不可遏；但是他，不易受人恐嚇，仍然勇往直前，結果有些隨從不顧他即將陷入危險，捨他而去。因此，坐在車內，鎮定不懼，威風凜凜，目光如炬，他注視着有如羣蛇攢動的擁擠羣衆的臉龐；他堅定不移地忍受辱罵；然後認出一個身材高大、滿頭紅髮、有如鶴立雞羣的人，遂問他是否即為傳聞之彼得，姓瓦爾佛莫瑞斯 (Valvomeris) 者；當這個人咆哮着承認時，他即不顧許多人的抗議，下令將這個他早已知道為暴民首領的人雙手捆綁在背後（以便鞭打）。當他被吊高起來，乞求同伴救助而不可得之際，片刻前才聚集一起的所有暴民，這時紛紛四散於市內各條要道而消失無踪，於是這個最為狂熱的暴民鼓動者，彷彿置身秘密的審判室，左右兩脇均受重笞，終被放逐到皮仙努 (Picenum)；後來他在該地竟敢姦淫名門之女，為執政官巴特魯努斯 (Patrinus) 判處極刑。

我們在前一章中有關泰西塔斯對士兵叛變的描述的許多看法均可適用於此段文字；實際上在此更是顯得突出。馬色萊納斯比泰西塔斯更是不願關切客觀問題，也不願對引起暴亂的原因或羅馬庶民的情況進行徹底的分析。對他而言，羅馬民衆暴動的唯一原因似乎即為這些人的愚昧無恥。他的態度很可能沒錯。多少世紀以來大都市的民衆均受到歷屆政府的溺寵，已經習於懶惰不動，無足重視。然而現代的史家定會著手研究為何會出現這種情況，他必會討論民衆墮落的問題，或至少簡略提及。但是馬色萊納斯對此毫不感興趣；他的這種態度更甚於泰西塔斯。後者到底還承認士兵所提出的要求尚屬合理一致，而且部隊指揮官和當局對此種要求還須在態度上有所表示。有關方面進行談判；彼此之間有個客觀甚至人情味的關係。這可見諸第十八章末尾布雷蘇之演說或是第四十一章阿格里匹納 (Agrippina) 離去的一幕。在泰西塔斯筆下的士兵不論多麼善變和迷信，他卻總是毫無遲疑地承認他們是具有某種特定文化和某種特定榮譽感的人。可是在馬色萊納斯的描述中，當局與叛徒之間並未見有任何客觀上的合理關係，更不用說什麼基於互相尊重的人性關係了。只有一種基於魔術和暴力的非人性關係。在一面是只有軀體的烏合之衆，愚蠢而厚顏，有如一羣不良少年；而在另一面則是威風凜凜的權威，不畏不懼，當機立斷，鞭打。一旦暴民眼見他們之中一人遭到他們顯然應得的處置之際，他們即刻灰心喪氣，逃逸無踪。跟泰西塔斯一樣，馬色萊納斯很少甚或更少，提及這些人的生活情況，因為他的文中沒有可以與柏仙努的演說相比的描述。從他的文章中，我們無法據以推論任何實際的接觸。他未讓民衆有說話的機會（他難得提及一個綽號——「瓦爾佛莫瑞斯」，如泰西塔斯的「Cedo alteram」〔看那另一個人〕）；相反地，他將整件事籠罩於其修辭的陰沈華麗之中，他的修

辭與民衆的用語相去不啻天壤。不過事情經過其處理之後，卻能產生一個強烈的感官印象——許多讀者甚至覺得它過份寫實而致令人有不悅之感。馬色萊納斯使整件事完全以姿態來表達：擁擠的羣衆與威風凜凜凌駕其上的行政長官之間形成對比。此種感官和姿態因素自始即獲得作者的刻意經營——經由詞句和明喻的選擇，此點另見後文——而於塞普敦佐定一景達到其頂峯，此際雷翁修斯坐在車中，雙目炯炯，有如馴獸師一樣面對如蛇嘶嘶蠢動的暴民，堅決果敢，而暴民卻迅即消遁。一場暴亂，單獨一個人試圖以其炯炯眼光鎮壓之，然後介入——一些辱罵的話，叛亂首領的身體高高吊起，最後是一頓鞭打。跟着一切沈寂，最後我們獲知叛徒首領奸淫婦女並被處死刑。

與泰西塔斯比較一下可知，魔力和感官的成份大為增強，而致人性和客觀的理性成份消滅。從帝國時代第一世紀末開始，出現了鬱悶迫人的氣氛，生活變得晦暗無光。塞尼加 (Seneca) 予人的印象便是這樣，泰西塔斯歷史作品的沈悶風格也常有人提及。但是在馬色萊納斯的這篇作品中，我們發現這種沈鬱的氣氛已達到魔力般和感官上的人性消失的階段。顯然可見的是所述事件在感覺上的生動是得助於此種人性的癱瘓。或有人不以爲然，因爲我把泰西塔斯的那段敘述與民衆暴亂相比，而非與軍隊叛變相比。但如這樣，只有一幕可獲考慮，即第二十卷開頭士兵的叛變。然而對我而言，這一幕頗可懷疑；它所述的似非士兵的自發反應，而是一個經過週詳計畫的羣衆示威，軍人本能受到熟練的利用，這在當代歷史中不乏其例。這樣一段文字不合我的目的，所以只能拿羅馬的羣衆暴亂作爲比較。我們在這段文字中立即發現的馬色萊納斯文體的特點，亦可見諸其全部作品中。隨處可見人的感情和理性屈服於不可思議和沈悶的感覺，屈服於生動和姿態。當然，泰西塔斯的臺比留也至爲沈悶，但是

仍然保留很多的內在人性和尊嚴。而在馬色萊納斯的作品中，唯一僅見的是魔術和古怪，以及隨之而來的毛骨悚然之感；我們驚奇地發現在這方面的傑出才華在一位實際、活躍、嚴肅的高級軍官身上開花。能够激發這種地位和生活方式的人身上才華的環境，必定有無比強大的力量（馬色萊納斯顯然是在艱苦的征戰中過了很長的歲月）！請試看看加勒斯（Gallus）的死亡旅程（十四卷十一章）、或朱利安（Julian）屍體之行程（二十一卷十六章）、或普羅柯庇亞斯（Procopius）的稱帝（二十六卷六章）：「他就這樣立著，像一具腐屍，像從墳墓中爬出的人，不穿罩袍（因為找不到皇帝的紫袍），身上金線刺繡的貼身長袍有如宮廷侍從的服飾，腰下的穿著像個學童……；右手拿支矛，左手揮著一片紫布……，你可能會以為舞臺簾幕上畫著的一位裝飾華麗的人物或是一齣喜劇中的一個古怪角色突然間活生生地出現……；奴顏卑膝地向牽線將他提起的人說話，允諾給予巨大的報酬和官職……。他登上法庭，大家都感覺驚異，顯得沈鬱靜寂，他心裏想道——如他先前所擔心的——他的末日已經來到；他全身顫抖，很長一段時間說不出話。最後他像垂死的人囁嚅地說出幾句話，以他與皇室的關係來為自己的行動辯護……。」在此最為突出的又是姿態，生動的影像。從馬色萊納斯的作品中，可以看到大批令人毛骨悚然地古怪和非常重感覺和生動感的畫像：從不轉動頭、從不捏鼻涕和從不吐痰的君士坦丁大帝，像個假人（第十六卷第十章和二十一卷第十六章）；朱利安，日耳曼人的大征服者，蓄著山羊鬍，經常抓著頭皮，極力挺出其窄胸使看來寬些，身材短小而步伐太大（第十七卷第十一章和二十一卷第十四章）；面呈喜色的朱維安（Jovian），體軀龐大，以致在一次征戰中突獲推選登上帝座之際，竟然難以找到合身的龍袍，登基後不久即於三十三歲的壯年莫名其妙的去世（第二十五卷第十

章)；陰沈抑鬱的陰謀者普羅柯庇亞斯，永遠兩眼朝下，系出名門，卻於遭受無端懷疑時藏身於下層社會之中，同時並如馬色萊納斯的很多角色一樣，由於無法保住性命，只好試圖篡奪帝位——不過並未成功(第二十六卷第六至九章)；書記利奧(Leo)，後為皇室秘書處主任，「巴諾尼亞人，盜墓者，從一隻野獸瘳笑的顎中噴出殘酷」(第二十八卷第一章)；預言者或「數學家」希里歐多勒斯(Heliodorus)，專業告密者，一生享有難以置信的成功：他現在是個美食家，送給妓女的錢財滾滾而來；頂著一張陰沈的臉穿行市區，人人畏之；公然而熱切地照顧妓院(他是皇帝寢宮侍從官，*cubicularis officii praepositus*)，並且宣稱為了全國愛戴的家長的享樂，尚有許多子民必須犧牲；這些話的可怖諷刺令人憶起泰西塔斯的我的提柏里歐拉斯(Tiberius meus)(紀年表[Annals]第六卷第五章)，但還甚至更可厭；希里歐多勒斯暴斃後，宮庭所有的人均須參加其莊嚴的葬禮，不戴帽，不穿鞋，叉手(第二十九卷第二章)；發蘭廷尼安(Valentinian)皇帝，特出而英俊，雖然兩眼陰沈而斜視；有度心情鬱悶，偏逢馬夫笨手笨腳無法順利幫他騎上膽怯易驚的坐騎，於是下令將其一手砍除(第三十卷第九章)；衛倫斯(Valens)皇帝，他曾討伐哥德人，黝黑，一眼僅見白膜，肚子突出，兩腿彎曲(第三十一卷第十四章)。類此的畫像尚可舉出不少，並且補以同樣古怪可怕的情節和習俗挿畫。而這一切的背景是：所描繪的人物均在血腥與恐怖之間生活著。古怪而有虐待狂，有如幽靈而迷信，渴求權力而又時常奮力掩藏牙齒的震顫作聲——這就是我們所見到的馬色萊納斯的統治階級及其世界。他奇怪的幽默感亦可提及——例如關於驕傲萬分而拒絕他人親吻致敬的貴族的描述，*osculanda capita in modum taurorum minacium obliquantes (真會裝腔作勢！) adulatoribus offerunt*

genua suavianda vel manus, id illis sufficere ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati, interrogatum quibus ^fhermis utatur aut aquis, aut ad quam successerit domum (第二十八卷第四章：彷彿作勢嚇人的公牛，他們把頭轉開，避免他人的親吻，而以膝蓋或雙手讓諂媚者親吻，以為這樣即足以保證他們一生幸福；而且他們相信，對於陌生人而言，即使貴人會受其恩惠，但只要向他問及洗了什麼熱水澡或用了什麼水或在何處過夜，則他便已是受盡了禮遇)；或是他對於基督教會中教義衝突的評語：「成羣結隊的主教來來去去匆匆趕赴他們所謂的宗教會議，人人都想他人接受自己對信仰的解釋，然而他們卻是毫無成就，反而只使負荷過重的交通工具完全損壞。」(第二十一卷第十六章)在這種幽默中，永遠都有一種諷刺、古怪的味道，也常有一種怪異的恐怖和非人道的騷動之感。馬色萊納斯的世界是陰暗的：它充滿迷信、血腥、疲憊、怕死、以及冷酷而僵硬的姿態；與此對應的只有想完成一件更困難、更危險的任務的同樣陰沈而悲慘的決心，這件任務便是：保護內憂外患的帝國。這項決心使得馬色萊納斯舞臺上最具威力的演員具有一種僵硬而震動的超人性質，毫無鬆弛的可能，這可見諸他所說的朱利安的「不怕死」(moriar stando)：ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum numerum cursu moriar stando, contempturus animam, quam mihi febricula eripiet una. (一一四、十七)(身為皇帝，我在完成衆多事業之後，將單獨堅決地赴死，無視於一場小病將我奪去的生命。)希望我們已經說明，馬色萊納斯具有非常強大的感覺性表達力量。如果不是因為他的拉丁文艱澀難懂和難以翻譯，他很可能是古代文學最有影響力的作家之一。不過他的手法絕非是模仿性的，亦即

他並未能使其人、物從其自己的前提中顯現於我們的耳目之前，並讓他們彷彿能够思考、感覺、行動和說話；他並未讓他們說他們自己的話；他確實是屬於崇高文體的古代史家傳統，他們從上往下看並根據道德標準下判斷，他們從未有意的利用寫實模仿的技巧，因為他們認為此種技巧僅適用於卑下的喜劇文體而蔑視之。這種傳統的特殊形式似為羅馬時代末期所特別偏愛（早已見諸塞勒斯特，但尤其是泰西塔斯），它具有非常強烈的堅忍克制的特性；喜愛選取特別陰鬱的題材，此種題材並且透露出極度的道德腐化，然後將這類題材與其理想的單純、純潔和德行等概念作明顯的對比。這就是馬色萊納斯顯然要遵循的型式，這可以見諸他引述古時道德觀念互為對比的言行的許多段落。但是從頭一開始我們便感覺到——在馬色萊納斯的作品中，此種印象變得確切明顯——在這個傳統中，題材逐漸主宰文體，最後並加以壓制，迫使自負節制和精鍊的文體適應內容，以致措辭和句法，因為依違於內容的陰沈寫實主義與文體的不合寫實的精鍊傾向之間，開始發生了改變而欠缺和諧、負荷過重和粗糙澀口。措辭變得矯飾；結構似也開始扭曲轉動。寧靜的優雅遭到騷擾；精鍊的節制屈服於陰沈的誇示；而文體彷彿身不由己造成了更大的感覺，似有違莊重 (*gravis*)，然而莊重並未有所損失，反而亦形加重。崇高的文體變得過份悲慘而殘酷、生動如畫而富於感覺。

這種發展趨向的最初徵象，可以見諸塞勒斯特的作品。促成這個方向的發展的重要作家之一為塞尼加，他雖然不是屬於羅馬歷史作品的傳統，但卻發揮了很大的廣泛影響力。在泰西塔斯的作品中，歷史文體的陰沈和笨重，因所報導之事件的陰沈而增強，充滿了感官的知覺。它經常都在，隨時應可怖事件的催促力量的召喚——但是很快地又為文體的精鍊和顯著簡潔所壓制，因為它無法容忍此種情

況的發生（衆多例子之一：希杰納斯（*Sejanus*）子女之被處死，紀年表第五卷第九章）。在馬色萊納斯的作品中，感覺即知覺未受任何拘束；它強行進入崇高的文體，不是使它爲迎合大衆趣味或喜劇性而變得庸俗，而是將它誇大萬分。文字變得華麗，結構虛飾扭曲，從而描繪當代歪曲不正、血腥而虛幻的現實。

我們見到的不是簡略敘述感覺或僅就道德意義提及此種感覺的鎮定而洗鍊的文字，而是多姿態且生動如畫的文辭。例如在描述羅馬暴亂的文章中，未見表達鎮定不移的道德用詞，卻有 *stabilis*（堅決）、*erectus*（不屈）、*cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis*（鎮定不懼，威風凜凜，目光如炬注視者）；不見 *iter non intermisit*（不停地走），我們卻有 *recte tendit*（勇往直前）；鞭笞被稱爲 *latera exarare*（兩脇受犁），誇張紆說然卻富有感覺：*puđorem eripere*（奪去羞恥心）亦具同樣效果；例如泰西塔斯說：*accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur*（指責我的人的力量，日漸強大和具有威脅）（紀年表第四卷第六十六章），但我們在這裏卻看到：*dum has exitorum communium clades susciat turba ferails*（當那羣只有軀體的烏合之衆引致破壞力廣泛的這些災禍之際。）所有這些及許多類似的例子顯示，這種獨特風格，即所謂的虛飾文體，不只是爲了標新立異，而且最重要的是爲了達到生動的感覺效果。我們不得不想像其景象。其次還有爲數衆多的人獸之比（常見的有蛇和公牛），或是人間事物與舞臺上或陰府中事物之比。自始至終，用字遣詞均經細心經營，然與古典手法呈完全之對比，在後者而言，用字遣詞和細心經營可以見諸對感覺現象的精緻紆說，而且只有詩人才能描繪這些現象（詩人如欲避免諷刺詩文或喜劇的卑下文體，仍須

與人生現實保持距離)——與此成對照的，歷史作品崇高文體中的細心經營現在是被用以描述在目前發生的事物。但是在此的描述並不是真正模仿性的；作道德評斷的史家仍然存在，以崇高的文體談論，避開模仿性寫實主義的低地；只有此時他才會使用最爲耀目的色彩。

馬色萊納斯的句法與其用字遣詞，令人有同樣的看法。其句法的很大部分是爲了達到韻律的冒險，同時也是由於其文體的強烈希臘化(參見諾頓之古代散文藝術，六四六頁以下)，但是其他部分唯有以我們現在採取的方法才能予以圓滿的解釋。他對名詞尤其是主格地位之名詞的安置，對作爲同位語的形容詞和分詞的使用，使用字序以確定和分離成羣的同位語的傾向等等，足可證明他隨時致力隱示一種顯著、突出而通常富於姿態的感覺。例如他對主詞的經營如 *turba feralis* (災禍)，*Leontius regens* (總督雷翁修斯)，*ille* (他)，*Marcus imperator* (馬卡斯皇帝)，*praefectus* (行政長官)，*acerrimus concitor* (最爲狂熱的鼓動者)；對受詞的經營如 *urbem aeternam* (永恒之城)，*Philocommum aurigam* (戰車御夫菲羅科莫斯)，*multitudinem* (羣衆)，*vultus* (臉)，*agnitum quendam* (然後認出)，*eumque* (然後)；他豐富的同位語——丹麥語言學家耶斯波生 (*Jespersen*) 稱之爲「外位語」(*extra-positions*)——和近似同位語，個個均盡可能使之獨立。形容雷翁修斯的有 *regens* (總督)，*celer* (迅速)，*justissimus* (最爲公正)，*benevolus* (仁慈)，然後是——句法不同——*acer* (嚴厲)，最後是 *inclinatio ad amandum* (性好漁色)；形容 *causa* (原因) 的是 *vilissima* (最早) *levis* (最微)，兩者之間有巧妙的分辨；形容 *plebs* (羣衆) 的有 *secuta* (跟着) 和 *defensura proprium pignus* (護衛珍貴無比的寶物)；形容 *ille* (他) 的有 *stabilis*

(堅決) 和 *erectus* (不屈)；形容 *multitudinem* (羣衆) 的先有 *arrogantem* (狂傲)，後有離開一段距離而互相對照的 *miracem* (恐嚇) 和 *saevientem* (怒不可遏)；接著——繼 *pergens* (前往) 修飾行政長官，受到強調——為 *difficilis ad pavorem* (不易受人恐嚇)；*insidens vehiculo* (坐在車內)，*petressus* (堅定不移地忍受)；*agnitum quendam* (然後認出) 後面則接 *eminentem* (突出)，*vasti corporis* (身材高大)，*rutili capilli* (滿頭紅髮)，接下去又有 *sublimi* (高高在上) 和 *implorante* (乞求)；*Petrus Valvomeris* 一名亦特別強調其同位語地位。句子中的其他描寫生動的成份亦均予以強調——如 *ut timidum* (脅迫)，*nec strepente ullo nec obsistente* (沒有一個抱怨或抗拒)，*operis ambidosi* (美觀大廈)，*enixius* (懇切) 等；我們看看較長的字羣，就會得到更為強烈的印象。*Urben aeternam Leontius regens* (永恒之城總督雷翁修斯)，後面跟著一串同位語，顯然是故意強調其顯著的地位；*Marcus condidit imperator* (馬卡斯皇帝建造) 亦同；*insidens itaque vehiculo* (因此坐在車內) 這個句子開頭的字句是既戲劇性又地位重要 (既是景象又是姿勢)；*contuebatur acrius oculis* (目光如炬注視著) 一詞對於生動而活力的受詞 *tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus* (有如羣蛇攢動的擁擠羣衆的臉龐) 的期待，完全生動如畫；緊接著平淡無奇的 *agnitum quendam* (然後認出) 之後出現的 *inter alios eminentem* (鶴立雞羣)，*vasti corporis* (身材高大)，*rutilique capilli* (滿頭紅髮) 亦然。泰西塔斯不可能寫出如下的句子：Quo viso sublimi tribuluntque adiumentum nequidquam implorante。 (當他被吊高起來，乞求同伴救助而不可得之際)，其中同位語所佔比例太重，因為 *quo viso* 與複合同位語 (其第二個部分本身即已過

重)的關係完全不是古典式的。不過它卻是多麼生動，我們因此可以看見瓦爾佛莫瑞斯搖晃不定的掙扎，可以聽到他的哀號。

就古典標準而言，這種文體不論就措辭和句法而言，均屬過份精緻和過份著重感覺；其效果強勁有力但是歪曲變形。其效果之扭曲有如其所描寫之現實，馬色萊納斯的世界常是對於正常人類居住環境的諷刺；經常有如一場噩夢。這不純是因為其中發生了可怖的事情——賣國、酷刑、迫害、斥責；這類事情常見於幾乎任何時代和地方，生活較易忍受的時代到底不常見。馬色萊納斯的世界之所以如此高壓難受，是因為它缺少任何平衡的事物。因為人既然能够做出種種可怕的事，可怕的事亦必均能產生對抗的力量，而且在大多數殘暴的時代，人類心靈的偉大力量即能顯露出來：愛和犧牲，維護信念的英勇作為，對於更為純粹之生存的不斷追求。然而這類東西均無法見諸馬色萊納斯的作品。他的歷史作品寫作方式雖然竭力追求文字的華美，但只能在感覺、逆來順受或有如癱瘓的事物上顯得突出，故而此種寫作方式從未顯示任何足以彌補其偏頗的東西，或是指示較佳未來的地方，或是一個在其周圍鼓動著較大自由或較大人性的清新氣氛的人物或行爲。當然，這最初見諸泰西塔斯的作品，雖然程度絕不相同。原因無疑地是古代文明日日深陷其中的無以挽回的守勢地位。既已無能從內部產生新的希望和新的生命，它只能採取至多僅可阻遏衰微和維持現狀的措施；但是這些措施也是愈來愈衰，其執行愈來愈難。這是衆所周知的，無庸加以討論。不過我願加上一句話。雖然馬色萊納斯對基督教的態度不可能會不友好，但是他也看不出基督教能够在彌漫而沒有未來的黑暗中，劃出一條道路。

顯然可見，馬色萊納斯的寫作方式，象徵自從塞尼加和泰西塔斯以來，有某樣東西已經完全成年——亦即，可怖的感覺在其中佔有重要地位的一種注重修辭的文體；一種與古典的古代完全不同的陰沈而甚重修辭的寫實主義。此種精緻修辭技巧與彰著歪曲寫實主義的混合，可以見諸較早的作家和較低的文體：例如艾普利亞斯（Apuleius）便是，諾頓——在其論古代散文藝術的書中，此書我們已經不止一次提及——便會對他的文體作了精彩絕倫的分析。美里塔斯故事（Milesian tale）的文體自然是與歷史作品的大為不同。變形記（Metamorphoses）雖然有其嬉戲、愛情和常屬愚蠢的輕浮，但不僅顯露修辭與寫實的同樣混合，而且（諾頓並未指出此點）顯示同樣偏愛一種令人縈繞於懷而可怖的歪曲現實。我所指的不但是衆多的蛻變和鬼怪故事——這些都已瀕臨可怕和怪異的邊緣，而且還有其他許多事物——例如描寫情慾的文字的性質。由於過份重視慾望——修辭和寫實藝術的一切技巧均被動用以鼓動讀者的慾望，故而人性的溫暖和親密完全付諸闕如。永遠都會加上一點怪異的虐待狂；慾望與畏懼和恐怖混合；當然還有大量的愚蠢。這充滿了全書——害怕、色慾和愚蠢。至少對現代讀者而言，這整個愚蠢感如果不是如此顯著，我們很可能會想到一些最近的作家——例如卡夫卡（Kafka），他們的可怕歪曲的世界顯示瘋狂的一貫性。且讓我以變形記中無關緊要的一段說明我的意思。這一段是在該書第一卷末尾（第一卷第二十四章），描寫敘述者盧希斯（Lucius）在一外國（歇舍里〔Thessaly〕）城鎮的市場中購物的情形。原文如下：

...rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatum

prospicerem, forum cupidinis peto; inque eo piscatum opiparum expositum video. Et percentato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinaui. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deoscularus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus: At has quisquillas quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cupidinis reducens: Et a quo, inquit, istorum nugamenta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aeditatis imperio voce asperissima increpans: Iam iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio

mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens: Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec contumelia. His acis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...

把東西安置在房內之後，我就想去澡堂，但首先到市場買些食物當晚餐。市場有人賣很好的魚，我問了價錢，將它從一百銀幣殺價到二十銀幣。我正當離去之際，我來自雅典的一位同學畢希亞斯 (Pythias) 正好路過。他在略微遲疑之後，終於認出了我，走向前來，顯得親切萬分，吻了我後說：「我親愛的盧希斯，我們睽違已久！我記得是我們離開克里席亞斯 (Clythius) 老師以後就未曾謀面，你在這兒幹什麼？」我說：「你明天就會知道。」「這是什麼意思？我應該恭喜你；你身邊有這些僕從和權杖，你自己也身著官服。」「我是市場管理官，」他說，「你想買什麼東西，我極願效勞。」我婉謝了他並說已經買好夠晚餐用的魚。不過畢希亞斯看到我的籃子，把魚搖動一下以便看得清楚，他說：「你為這魚付了什麼代價？」「我費了不少勁，」我說，「才讓那人以二十銀幣賣給我。」他抓住我的手，將我拉回市場。「你剛才向那個販子買的？」他問道。我指著坐在一個角落裏的一個矮小老頭。立刻，他仗著其職位，說出心中的看法，他說，「喏，這便是你對待我的朋友的态度，更不用說其他陌生人了！這種賤貨竟然賣這樣

的高價！你索價奇昂，會把歌舍里的這個繁榮城市變成一片沒有人願意來的荒涼岩石地。這樣行為非加處罰不可。非處罰不可——我要讓你看做壞事的人，在我手下會得到怎樣的懲罰。」然後他即將我籃子裏的東西摔在地上，並命令一名僕從以腳踐踏之，以腳後跟揉碎。畢希亞斯對於自己的嚴厲洋洋得意，並且要我離去，他說：「我親愛的盧希斯，這樣子對那個老頭子真是大大恥辱；我想事情就此了斷。」對於這一連串事情我雖不致驚慌失措，也夠訝異一番，接著我走向澡堂。由於我這位精明能幹的同學的大力干涉，我的金錢和晚餐兩無著落。

無疑地，以往和現在都有讀者對這個故事僅只覺得好笑，並且視之為笑劇、笑話。然而我不認為僅此而已。盧希斯久別重逢的朋友的行爲，如非心存惡意（他實無理由如此）便是神經失常（但是未見提及他的頭腦有何不正常之處）。我們不免得到如下的一個印象——人生的日常事物受到半爲愚蠢半爲古怪的扭曲。他的朋友因意外的重逢而欣喜；他自願效勞，事實上並且堅持幫助。然而他毫未顧及其行爲的後果，使得盧希斯失掉晚餐和金錢。至於魚販所受的懲罰，根本沒有這樣一回事；他的錢並未被拿走。如果我没有看錯的話，畢希亞斯並催促盧希斯離開市場，因爲在這件事之後商販不可能賣給他任何東西，甚至會對他採取報復行動。這整件事，雖有其愚蠢之處，卻是經過仔細盤算，以圖愚弄盧希斯，惡意開他的玩笑——但是目的何在？這件事愚蠢、惡毒、瘋狂？其愚蠢仍不免令讀者感到困惑不解和心亂不安。一個多麼奇怪的令人不快、險惡、而有點虐待狂的想法——由執法人員下令將魚在市場的人行道上踐踏成漿！

此種生動如繪的寫實主義的入侵崇高文體，不但可以見諸馬色萊納斯以及逐步瓦解古典的文體分離原則，而且亦漸漸盛行於基督教的作家。如前所述，在猶太——基督教的傳統中，崇高文體與寫實主義之間並無分隔；在另一方面，古典修辭對於教會最早作家的影響——這是非常強烈的影響，尤其是因為許多教會最早作家都是受過良好教育，精通哲學和修辭——是在前述瓦解過程已有相當進展之際方才發揮作用，不但在文體分離方面如此，而且在文體和諧及節制方面亦然。因此之故，在教會最早作家中，我也常會遇上華麗修辭與顯著寫實作風的混合。傑洛姆 (Jerome) 在這些方面更是走極端。他的諷刺性描述，遠非賀瑞斯 (Horace) 和朱文諾爾 (Juvenal) 所能望其項背，且極為生動如畫；某些段落更是如此，不但自己毫不顧及傳統和端莊，而且立下非常嚴格的座右銘，詳述吃喝、身體照顧 (或缺乏照顧)、和貞操的細節。他注重演說技巧的文體，在可怖事物的描寫上，到底能夠達到何種極端程度的生動，可從其信函 (66, 5; Pat. lat. 22, 641) 中的一段看出，這段自非獨一無二但可能是最具效力的。一名出身高貴的女人鮑萊納 (Paulina) 去世，她的丈夫潘瑪丘 (Pammachius) 於是決定將財產送給窮人，自己則遁身修道院，傑洛姆這時所寫的頌揚和激勵的信中有下列一段：

Ardenles gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant.
 Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus
 repellatur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppellectilem virtus
 insunit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae,

coheres Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tument aquiliculo mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Illic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,

Omnia poenarum percurrere nomina possim. (Aen. VI, 625, 627)

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumultos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachus noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat...

曾經裝飾她頸子和面龐的光亮珠寶，可用以填飽窮人的肚子。絲袍及交織其中的金線，已被變成柔軟的毛料衣裳，作為禦寒之用，而非用以誇示虛榮。原為奢侈的工具的，而今已為美德所用。那裏的一個盲人，常常不知左右無人而伸出手來叫喊著，現在已成爲鮑萊納的繼承人，與潘瑪丘同為其繼承人。另外那個雙足殘廢，行進時整個身體在地上拖行的人，受到一位溫柔女孩的

照顧。以往吐出成羣結隊的娼媚訪客的大門，目前則為貧戶所圍繞。那個肚子腫脹的人，身裏懷著致死之因。另外一個沒有舌頭，不能說話，甚至連用以懇求的工具都付諸闕如，但是唯其因為他無法開口懇求，更具說服的懇求力量。這一個自小體弱多病的人，已經不須乞求〔？〕〔英譯本註〕別人的施捨；那一個受到疾病〔黃疸病？〕〔英譯本註〕的侵蝕，已如行屍走肉。「即使我有一百只舌頭，一百個嘴巴，也無法詳列他們的苦難。」在這些人的陪伴下，他向前行進。照顧他們等於照顧基督。在他們的悲苦之中，他被洗濯乾淨。因此之故，窮人的愛護者、貧人的支持者都能迅赴天堂。其他做丈夫的把紫羅蘭、玫瑰、百合、紫花等散置在其妻子的墳墓上，以這些奉獻安慰她們心中的悲傷。潘瑪丘將慈悲的香脂洒落於神聖的骨灰和可敬的屍骨之上……。

當然，此處對病患和乞丐的列舉，不論就內容和感情而言均是根據聖經。約伯記以及新約中病患的治療、犧牲和謙虛的道德等，乃是展示此種恐怖景象的基礎。在很早的時代，誠心犧牲小我以照顧罹患可怕疾病者，尤其是照顧這些人之需要而與他們身體發生的接觸，被視為是能夠顯露基督徒謙抑和高尚品德的最重要特徵之一。然而，顯而可見的是，古代後期的修辭技巧同樣助成了這段引文的突出效果——而且我認為應負很大的責任。這個時期的修辭的華麗如畫文體，可以清楚見諸此段開頭表示窮奢極侈與極度困窘的對照字眼，作者顯然有意展示兩種極端相對的文體：ardentes gemmae（光亮珠寶）與 egentium ventres（窮人的肚子）的對照！此種如畫的文體亦可見諸對於文字和概念對比的玩弄（lanarum vestimenta quibus repellatur frigus〔作為禦寒之用的毛料衣裳〕與 vestes sericae

etc. quibus nudetur ambitio [誇示虛榮的絲袍] 之對照——ubi nemo est clamitans [左右無人而叫喊著]——ne hoc quidem habens unde roget, etc. [用以懇求的工具都付諸闕如]——supravivit cadaveri suo [有如行屍走肉]——sordibus dealbatur [在他們的悲苦之中他被洗濯乾淨]——等等)。

亦可見諸對於虛飾華麗的形容詞和景象的喜好以及表現情感的首語重複法 (anaphora) 的使用 (hoc, his, horum)。當然，傑洛姆與其同時代的馬色萊納斯之間是有其不同之處，亦即其炫耀的火力是仰賴愛和熱誠——結尾幾個句子抒情的奔放，其間可見潘瑪丘飛向天堂和以仁慈之香脂洒在心愛的人的骨灰之上，真是壯麗，尤其是因為出現於衆多病人的行列之後，更是倍見效果；非為潘瑪丘所撒布但是一一列舉的花卉，也散發了香味。這真是精彩的一段文字，為喜好後來所謂巴羅克 (Baroque) 文體者所欣賞；然而馬色萊納斯，以其較為嚴正而實質僵冷的光輝，則無法與之比擬。可是傑洛姆的希望，雖能使他攀登如此動人的抒情高峯，然與這個世界卻毫無關聯。他的宣傳完全是朝向嚴格純潔的理想，目的在毀滅而非製造塵世事物。他是在非常不情願的情況下，方才做了部分的讓步。他的火也是陰暗的；在他的作品中，文字的如畫光輝與扭曲人生敵視人生的陰沈自毀性氣質和對恐怖氣氛的浸淫之間，也有常難令人忍受的對照。他喜愛以極度生動如畫的文體，穿戴此種嚴厲的特質及對世界不共戴天的仇恨；迄今這仍然是一種基督教傳統。但是在他筆下，效果只是更為悲慘，因為他的作品完全缺乏這個世界的喜樂的聲音，這些聲音後來才出現於巴羅克文體後期的諸種形式，甚至出現於極度狂喜的專注之中。悲慘無望地處於守勢的沒落古代似已無法產生喜樂的聲音。

然而，即使是在基督教最早作家的作品中，仍可見到一種對於當時現實完全不同且顯著好鬥的態

度——伴此而來的是一個全然不同和較非巴羅克式的表現形式，較多受到古典傳統的影響。下引用以說明這點的一段，是取自奧古斯丁 (Augustine) 懺悔錄 (Confessions) 第六卷第八章。文中提及的人是奧古斯丁早年的朋友和弟子之一的亞里庇斯 (Alypius)。文中說話的對象 (tu) 是上帝。

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et delectaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistantem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constitutis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos, et percussus est graviore

vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilis, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deliceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat, et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima erusti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiducia; sed longe postea.

他並未放棄父母所誘引他去追求的塵世名利，已經先我前往羅馬，研習法律，然而他却非常迷惑於格鬥表演。因為完全反對和厭惡此種表演的他，一天偶然碰上幾個吃飯歸來的朋友和同學，他們不顧他的激烈反抗，要將他拖入門技場，這天正逢舉行此類殘酷致命表演的日子，但他抗議道：「雖然你們把我的身體拉到那個地方，並把我留住，但是你們能夠迫使我将心神和眼睛貫注於比賽嗎？因此，我人雖在而精神不在，如此便戰勝了你們和競技比賽。」他們雖然聽了他

這麼說，仍然將他拖拉前行，也許是要知道他是否真能言行一致。當他們一行到了鬥技場就坐的時候，整個場內的觀眾已因此種不人道的競技而感到興奮。然而，他卻關閉了目視之門，禁止心神因此種邪惡表演而飄盪；但願他也關閉耳朵！參加競技的一個人倒下之際，全場觀眾發出的大叫聲大大驚動了他，於是他不勝驚奇，雖然原定不論什麼事發生均將置之不理，但還是睜開了眼睛，在心靈上所受的創傷，大於他想要看的那個人肉體上的傷害；他所受的打擊大於倒在場中引起觀眾大叫的那個人，觀眾的驚叫進入他的耳朵，打開他的眼睛，讓他的心靈受到了震擊，在這以前他的心靈只是有勇無謀；而且也是頗為懦弱，因為它只是依賴自己，實際上應該是要依賴。因為他直接看到了流血，因此吸收了一些野蠻；他並未將頭轉開，而是兩眼直視，不知不覺之間飲入了瘋狂，對於這種犯罪般的比賽感到欣喜，對於這種血腥的消遣感到迷醉。這時他亦與初進來時不同，已成為先在場的觀眾的一份子，也變成帶他前來的朋友的同好。我還有什麼好說的？他看著，叫著，興奮著，帶走了以後會促使他再來的瘋狂，以後將不僅是與初次引誘他的人同來，而且還會走在他們前面，並且帶引其他的人同來。而祇以無比強大和仁慈的手，將他拉離這一切，教導他不可信任自己，而應信任祇——但是費時久遠。（聖奧古斯丁懺悔錄 [The Confessions of St. Augustine]。畢京頌 [J. C. Pilkington] 翻譯。城堡書局 [Citadel Press] 印行。一九四三年。）

在上引一段中，亦可看出當時的風尚：虐待狂，瘋狂嗜殺，神奇和感覺勝於理智和道德。但是仍

可發現進行中的一場鬥爭。敵人的身份明確，心靈的對抗力量均被動員對付之。這裏的敵人是指出羣衆的相互激盪所產生並立即影響到各個感官的嗜殺。防衛勢力從眼睛擋住其去路時，他則經由耳朵強行侵入，而致迫使眼睛不得不張開。防衛勢力仍然對其最內部的要塞，內部的決心，抗拒的意志等深懷信心。然而此種最爲內部的意識卻連片刻都無法支撐；它立即便瓦解了，而由強大意志力所驅使加入防衛陣營的蓄積起來的力量，則完全投向敵方。且讓我們看看這具有何種意義。面臨暴民日增的支配力量、無理無度的貪慾、和神奇力量的魔力，開明的古典文化擁有個人主義、貴族化、溫和而理智的自律這個武器。各種道德系統均一致認爲，有教養、自覺、自恃的人，均可依賴自己的力量，免於無節無度，而且與其意志力相反的，此種無節無度並不能在其心中找到立足點。亞里庇斯的立場與摩尼教徒 (Manichaeans) 的教義相去不遠，後者認爲人應有能力分辨善與惡。故而當他被拖拉著進入競技場時，並未有何疑懼。他信任自己閉上的眼睛和意志力量。然而他自豪的個人主義式的自恃卻於頃刻之間瓦解。可是自負或應說是內在生命受到如此壓碎的，並不是亞里庇斯之類人；而是古典古代的整個理智的個人主義文化：柏拉圖和亞里斯多德、斯多亞哲學 (the Stoa) 和伊比鳩魯 (Epicurus)。如火般的慾念一舉將他們掃除：et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat (這時他亦與初進來不同，已成爲先在場的觀衆的一份子)。個人，具有崇高自恃的人，爲自己做抉擇的人，蔑視缺乏節制的人，已經成了羣衆的一份子。而且不僅如此：促使他得以不易受到羣衆互相激盪之感染並且比別人具有更大決心的那些力量，即迄今爲止使他能夠過著自豪生活的精力——這些力量他這時已交付羣衆及其本能的驅力；他不但已被引誘，而且自己也變成了引誘者。他先

前所輕視的，已變成他所喜愛的。他不但與其他人一齊狂叫，而且率先喊叫：non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens.（不僅與他們同來，而且走在他們前面，並且帶引其他的人同來。）正如一位熱情活力充沛的年輕人一定會的，他立即衝向另一個極端，而不是慢慢讓步。他的轉變是一百八十度的。而此種從一極端至另一極端的轉變也是基督教的一個特徵。就如彼得拒不認主一節（相反地保羅則首途赴大馬士革）一樣，先前站得愈高，他就跌得愈深。而跟彼得一樣，他也會再度昇起。因為他的失敗並不是最終的結果。上帝告訴他要依賴祂而非依賴他自己之後——他的失敗本身正是達到此種認識的第一步，他即會成功。因為要對抗神秘魔力之迷惑，基督教除古代文化的理智和個人主義理想之外，尚具有其他武器；究竟，它本身是源自深處，即羣衆內心深處和情緒深處的一個運動；它能以自己的武器對抗敵人。它的魔力正如嗜殺之為一種魔力一樣，而且因為它是較有秩序、較為人性的一種魔力而且較有希望，故而力量較大。

這樣一段文字，雖然也很能揭露當代現實的陰暗特性，但與前引馬色萊納斯和傑洛姆的作品相比，則屬於全然不同的性質。乍看之下，它與其他作品的不同之處，乃是其所描述的人與人的戲劇性爭鬥甚具感人力量。亞里庇斯活力充沛，意志昂揚。相形之下，不但馬色萊納斯筆下的人物而且傑洛姆信中的潘瑪丘，都只是靜態的影子，無法顯示內在的生命。就我所知，這個關鍵的特點，使得奧古斯丁與其當代的文體截然分開：他感覺到並直接描述人生，令它活生生出現我們眼前。不論在這段引文或其他地方，他從來不屑利用的修辭技巧，大體而言，我認為較近於較早、古典、西塞羅式（Ciceronian）的作家的寫作風格，而與馬色萊納斯和傑洛姆的則較不相近。極富戲劇性的 spectavit,

clamavit, exarsit, absultit inde, etc (他看著，叫著，興奮著，帶走了)令人想起了第二篇加蒂藍 (Catinarian) 演說中的 *abit, excessit, evasit, erupit* (他出去，他離去，他走開，他走了)，但是前者真正有有意義的漸趨高潮及隨後的轉變爲行動，顯然是棋高一著。其他地方——尤其是引文的後半部——也有許多借喻、對比和平行子句。文中的修辭手法較馬色萊納斯或傑洛姆的更能予人古典的印象；但是顯而可見——只望一眼亦能知道——的是我們面對的並不是一篇古典的作品。文中語調帶有一點衝動，一點人性和戲劇性，而形式則顯露「並列法」(parataxes) 的突出。這兩個特徵，不論單獨或是聯合來看、顯然不是古典的手法。例如我們且來研究這個句子：*nam quodam pugnae casu, etc.* (參加競技的一個人倒下之際等)，其中包括一系列的「附屬結構」(hypotaxes)，其高潮是一既戲劇性又並列式的運動：*aperuit oculos, et percussus est, etc.* (睜開他的眼睛……受到了創傷)；而當我們試圖追溯印象時，即不禁想起一些聖經章節，在拉丁文聖經 (Vulgate) 中，這些章節是：*Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux;* (上帝說：「要有光，就有光。)」或：*ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi* (詩篇第二十一篇第五節：他們哀求你，便蒙解救；他們倚靠你，就不羞愧。)；或：*Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare* (出埃及記第十五章第十節：「你叫風一吹，海就把他們淹沒。）」；或：*aperuit Dominus os asinae, et locuta est* (民數記第二十二章第二十八節：耶和華叫驢開口，說)。在這些例子中，見不到我們可望在古典拉丁文遇到的因果關係的或至少表示時間關係的附屬結構 (不論是用 *cum* [隨著] 或 *postquam* [當，既然]，或是用「奪格獨立句」[ablative absolute] 或分詞結構)，但卻有以 *et* (及，與) 連接的並

列結構；然而這個手法不但絲毫未能削弱兩個事件之間的相互依賴性，而且還大為強調；正如在英文中，下面第一種結構遠較第二種具效果：He opened his eyes and was struck... 和 When he opened his eyes (或 Upon opening his eyes), he was struck...

對於句中高潮“aperuit oculos, et percussus est”的這個評論，只是一個更為廣泛的情況的徵候而已：奧古斯丁確實使用了古典完全句文體和相應的辭藻（顯然是刻意經營的，可以見諸所著論基督教義 [De doctrina christiana] 第四卷中之解釋），但是並未受其控制。他的衝動性格，使他無法忍受古典尤其是羅馬文體較為冷淡和理智的手法，此種文體是從上向下觀察並組織事物。從我們的引文中，可以看出他經常將子句並列，尤以在有戲劇性發展時為然：Trahitis, et ibi constitutis (拉到並把我留住)；adero ac superabo (我將在和我將戰勝)；interdixit, atque utinam obturavisset (禁止並且但願他也關閉耳朵)；aperuit, et percussus est, cecidique (打開，和受到創傷，又受到打擊)；intravit, et reseravit (進入和打開)；ebbit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriabatur, et non erat iam ille (吸收，然未轉開，但固定兩眼，然不知道，卻感到欣喜，並迷醉，這時他亦與初進來時不同)。這在古典拉丁文中是不可能的事。無疑地，這乃是聖經中的並列法——正如內容（內心事件、內心轉變之戲劇化）之顯然為基督教的一樣。Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat (這時他亦與初進來時不同，已成爲先在場的觀眾的一份子)：這個句子在形式和內容上均不可能是古典古代的產品；它是基督教的，更確切地說是奧古斯丁的；沒有人曾經如此熱切地追究和探討互相衝突和聯合一致的內心力量以及對比和綜合兩

者的關係和效果的交錯。他不但在描述事實（如引文）的文章中如此，即在有關純屬理論的問題時亦然，後者在其筆下並變成了戲劇。他關於三位一體的論文即是最佳例證；但是如想從一簡短而代表性的一段文章中，瞭解奧古斯丁對於成長和發展的問題的看法，以及他對成長和發展的清明認識，即可讀其懺悔錄（第一卷第八章）開頭對於童年至青春期之轉變的討論；這樣一段文字在奧古斯丁以前的時代乃是不可思議的。奧古斯丁利用並列法以表達衝動和戲劇性，尤其是關於內心生活的事物者最多；在另一方面，在他的作品中，幾乎找不到馬色萊納斯及甚至包括基督教作家在內的當時其他作家所最關切的題材；對於外在事件尤其是神秘、病態和可怖性者的生動和訴諸感覺的描繪。在我們的引文中，本有充裕的機會表現這種生動的描述，但是他卻僅以一些有效但完全泛泛之語交代過去。

不過在這裏，內心、悲劇性和問題性的事件，也是包藏於具體的當代現實之中。文體分離的時代已經過去。如前所述，非基督教作家對於現實的描繪也已經進入崇高文體的範圍。文體混合的原則，以一種更純的形式（只有在與古代後期的演說式文體接觸之際，它才偶爾會被扭曲），也進入了猶太——基督教傳統最早作家的作品。基督教義的精髓——耶穌之化身和受難——有如前述（頁四十五以下）乃是完全無法與文體分離原則契合。耶穌不是英雄和國王，而是社會地位最低的凡人。他最早的門徒是漁夫和藝匠；他來往於巴勒斯坦卑下居民的日常生活環境之中；談話的對象是稅吏、墮落婦女、貧病、兒童。然而，他的一言一行都屬高貴異常，較之任何其他事情都富意義，用以敘述其言行的文體，少有古代所謂的修辭；雖是「漁人之言」（*sermo piscatorius*），卻是極為動人，比最為雄偉的修辭——悲劇之作更是令人難忘。最為動人的是關於耶穌受難的一段。「萬王之王」（*King of*

(Kings) 之被視為卑下罪犯、嘲弄、唾棄、鞭笞和釘上十字架——這個故事剛一主宰人的意識，即完全破壞了文體分離的原則；它產生了一種新的崇高文體，這種文體不撇棄日常生活，隨時吸收寫實的，甚至醜惡的、缺乏尊嚴的、卑賤的一切。或可倒過來說，一種新的「卑下之言」(sermo humilis) 就此誕生，一種原本僅可適用於喜劇的卑下文體，然而這時它已超越其原有境界，侵入最深的和最高的、最雄偉的和最永久的領域。我已於別處「卑下之言」，拉丁語系研究 [Romanische Forschungen]，第六十三冊，一九五二）談及這點，指出奧古斯丁的特殊地位。他兼擅古典修辭和猶太——基督教傳統，很可能首先注意到這兩者之間文體截然有別的問題；在他所著論基督教義（第四卷第十八章）中有關馬太福音第十章第四十二節所提一杯涼水的部分，曾就這個問題有動人的探討。

在早期（中古時代則較為顯然可見），基督教的文體混雜情形並不特別顯著，因為最早作家常未能注意當時的現實或是加以模倣。他們不是詩人或小說家，同時大體而言亦非他們當代的史家，他們所關切的是神學活動，尤其是護教學和辯證神學，這些充塞他們的作品。類如本文所引傑洛姆和奧古斯丁描寫當時現實的著作片段，並不多見。不過，我們卻是常可發現基督教最早作家在闡釋現實——尤其是對聖經的闡釋，也有對重大歷史階段——尤其羅馬歷史的闡釋，以使其符合猶太——基督教的歷史觀點。所用的方法幾乎都是譬喻，本書前此已經一再提及（第一章和第二章末尾），本人在他處亦曾試圖澄清其意義和影響（「譬喻」(Figura)，羅馬建築 (Arch. Roman.) 第二十一卷第四三六章）。利用譬喻的闡釋「建立了兩個事件或兩個人之間的關聯，致使前者不但代表自己而且代表後者，而後者則包含或實現了前者。一個譬喻的兩端，雖然時間相隔，但是兩者因是真實的事件或人物，

故仍不離現實，他們均包藏於歷史生命的洪流之中，只是對他們的互賴關係的瞭解或「心智認識」(intellectus spiritualis)是種精神行爲。」實際上，我們幾乎隨時都可見到對舊約的闡釋，舊約中的事件均被解釋爲新約中事件的譬喻或預言。例子之一見諸本書第二章結尾，上面剛剛提及的一文，列舉了很多例子，並附評論。

這種型式的闡釋，顯然將一種全新和外來的因素，置入古代的歷史概念之中。例如，如果像撒被獻爲燔祭一類事情，被解釋爲預兆基督的犧牲，以致前者彷彿宣布並允諾後者的出現，而且後者「實現」(術語爲 *figuram implere*)前者，如此兩個毫無時間或因果關聯的事件之間即建立了關係——就水平方向(如果可用此語以表示時間之延伸)而言，此種關係是無法依靠理智加以建立的。只有當這兩件事與上帝發生垂直的連繫，才能建立這種關係，僅有上帝能夠設想出這樣的一個歷史計畫並提供瞭解它的關鍵。事件與事件之間的水平亦即時間或因果的關係因之消失；「此時此地」不再僅是世間事件鏈中的一環，它同時也是一向都能實現而且未來亦能實現的一件事；嚴格說來，在上帝眼中，它是永恒的、全時間的，在片斷不全的世間事件的領域中圓滿完整的。這種歷史概念具有顯著的均質性，但卻是完全與古典古代的心態格格不入，這種心態受其摧毀，連其語言——至少文學語言——的結構亦不能免。這種語言雖有其智巧和區別精微的連接詞，豐富的句法安排方法，精心經營的時式系統，但是一當世間的時間、地點和原因等關係不再有關緊要，而僅源起於一切事件並匯集於上帝的垂直關係具有意義之時，這種語言便全屬多餘。不論這兩種概念遇於何處，下面兩種敘述之間必定會發生衝突，也會試圖妥協——一方面是仔細串連歷史因素、尊重時間和因果序列並且留在世間前

景之內的敘述，另一方面則爲片斷、不相關、且經常試從上面往下尋求解釋的敘述。

初期基督教作家愈有教養，愈是深受古代文化的影響，愈覺得必須將基督教的內容鑄成一種模型，使對他們自己的知覺和表達傳統而言，這種模式不應僅是翻譯而應是同化。在此可以與古斯丁爲例；其所著天國 (*Civitas Dei*) 的很大部分，尤其論述天國在地球上之過程的第十五至第十八卷，顯示他經常要以歷史中的事件鏈，試圖補足譬喻——垂直解釋法。我們可以他評論聖經故事的任何一章爲例說明——如第十六章第十二節。這是討論亞伯拉罕的父親他拉 (*Terah*) 一家 (創世紀第十一章第二十六節)，奧古斯丁以其他聖經章節如約書亞記第二十四章第二節加以補充。本章的主題是猶太——基督教的，解釋亦然；全部均含蓋於天國的徵示之下，自從亞當以來即受到預示的天國，這時已在基督身上實現。他拉和亞伯拉罕的時期被解釋爲神的拯救計畫中的一個環節，也是天國的初步、片斷、預言性原型的譬喻序列之一站，而且在這個意義上，它被拿來跟遙遠的諾亞 (*Noah*) 時期相比。但是，在這個範圍之內，可以見到作者時刻都想填補聖經敘述的空隙，以聖經的其他章節和其獨得的意見加以補足，建立事件的不斷關聯，而使一個自身不合理的解釋獲得最高程度的可信性。幾乎奧古斯丁所加諸聖經的任何東西，均能以合理的方式解釋歷史情勢，並使譬喻性的解釋與連續不斷的歷史事件概念之間互相調和。在此顯露出來的古典古代的因素，亦可見諸文字中——實際上在此較其他地方更爲明顯；完全句似乎都是匆促造成，未能予人傑出技巧的印象 (關係詞太多)；但是由於它們的連接詞多，表示時間、比較和讓步的附屬結構均有明確的層次程度，以及其中的分詞結構、完全句仍與所引述的聖經文字之間有至爲顯著的對照，後者多並列結構而缺連接詞。所引文字與聖經之間

的對照常可見諸基督教文學作品，而在奧古斯丁的作品中更幾乎隨處可見。因為聖經的拉丁文譯文保存了原著的並列法特性。在如引自天國的一段文字中，可以清楚看到這兩個世界在文字和事實方面的鬥爭。這場鬥爭，很可能導致猶太——基督教傳統影響深遠的合理化和句法組織。雖有可能，但事實並未如此。古代的心態已經太受搖撼。因此最重要和最有影響力的文學作品——聖經的譯本，僅能模仿原著的並列法文體，而與通行文字的現行趨向互相妥協，然而文學文字則趨式微；最後是日耳曼民族入侵，他們雖對古代文化至為尊敬，然卻無法吸收其理性和精緻句法結構。

因此，對歷史的譬喻式解釋終獲大勝，可是，它並不足以取代對事物之間合理、連續、可能的關聯的瞭解，因為它無法適用於隨便任何事件，雖然仍不乏有人試圖提出直接從上面降臨到某種解釋的任何東西。此種努力碰上繁多的事件和神意的深不可測，必定即行瓦解。因此之故，廣濶的事件領域仍乏任何原則作為分類和瞭解之依據——尤其是在羅馬帝國衰亡之後，由於其所象徵的國家概念，羅馬帝國至少已經立下解釋政治事件的方向。剩下的是對於在實際事件之世界中偶然發生的一切的被動觀察，順從接受，或是積極利用，而這一切乃是未經處理即加吸收的原料。歷經很長一段時間之後，基督教思想（文體混合，對於生存過程的廣泛滲透）的潛在力量，方在新民族的感能的增強之下，顯露其活力。

第四章 希克里斯與克蘭尼辛都

下面故事取自格列哥里 (Gregory of Tours) 所著之法蘭克人歷史 (History of the Franks) (第七卷第四十七章和第九卷第十九章) 。

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natalis dominici solemniam apud Montalomagensem vicum cum Austrighrsilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitacionem, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad ecclesiam petit, Austrighrselum opperians. Ille autem hec audiens, adprehenso armorum apparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque confiderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictiis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis.

Quo fugiente, Austrighiselus iterum irruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audientiam diripuerat, censura legali condemnaretur. Initio placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus diripuerat, cum Annone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota seditione, cum armatis viris irruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehementer ex hoc molesti, adiuncto iudice, legationem ad eos mittimus, ut in nostra presencia venientes, accepta ratione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio: "Noite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim ecclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intentione careamus. Estote, quæso, pacifici; et qui malum gessit, stante caritate, componat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait: Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento ecclesie redemitur; interim anima viri non pereat." Et hec dicens, optuli argentum ecclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patruvi requerebat,

accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam proficiscitur. Cunque servum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibulo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius compositionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret-et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur-alia vero medietatem compositiones Sicharius redderet. Tunc datum ab ecclesia argentum, que indicaverunt accepta securitate composuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo unquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic alteracio terminum fecit.

(9, 19) Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediiva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi

magnam cum eo amicitiam patravissed, et in tantum se caritate mutua diligenter, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Cramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iaceret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur: "Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta compositione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit." Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo: "Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare." Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso viae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepis stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petit. ...

那時吐爾 (Tours) 地區的居民之間，發生了嚴重的地方性打鬥。因為已故約翰的兒子希克 里斯 (Sicharius)，正在曼哲倫 (Manthelan) 村與奧斯翠吉斯勒 (Austrighiselsus) 和其他鄰人設宴慶祝聖誕節。村裏的教士派遣一個小孩，到此邀請一些人到其住處飲酒。小孩抵達時，受邀的

人之一卽拔出劍來，毫不猶豫地向他擊去。他倒了下去，一命歸陰。希克里斯與教士本是朋友，當他獲知他的一個小孩被殺之後，卽攜帶武器趕到教堂等待奧斯翠吉斯勒。後者一聽此舉，也武裝起來趕往會他。當他們互相纏鬥而且雙方均受傷之後，希克里斯乘人未注意時在教士們的保護下離去，趕回家裏，將銀子、衣服和受傷的四個僕人留在教士之處。在他逃走後，奧斯翠吉斯勒衝入屋內，殺死僕人，帶走金銀和其他東西。後來他們出現於人民法庭，奧斯翠吉斯勒因殺人罪受罰，因為他在殺死僕人之後，拿走東西而未等待審訊。接受這些處置之後，希克里斯數日後聽說，為奧斯翠吉斯勒奪走的東西，是存放在歐諾（Auno）及其兒子和弟弟艾伯若夫（Eberulf）之處，他忘了上述處置，卽與歐蒂努（Audinus）聯合，衝破寧靜，攜帶武士在晚上突襲他們。他侵入他們睡覺的屋子，殺死父親、弟弟和兒子，並在剷除僕人之後卽搶走他們所有東西和牲口。我們聽到這個消息，大為震驚；我們與法官談論這件事，並且通知他們：他們必須出面，說明實情，和平地分手，以免仇恨擴大。當他們露面，市民集合之後，我向他們說：「你們不要再犯罪，以免不幸擴大。我們已經失去主內弟兄，惟恐在這場爭執中我們會蒙受更大損失。我懇求你們和平相處；凡是犯罪的人，一定要他償罪，以使你們都做和平的兒女，均能透過主的恩典，接受上帝的國度。因為他說：調停人要受到賜福：他們將被稱為上帝的子女。如果犯罪者貧困不堪，就會得到教會的金錢的救贖，以免那人的靈魂毀滅。」我一面說著一面將教會的錢給予他們。但是克蘭尼辛都（Chramnesindus）一黨為了報復其父親、弟弟和叔父之死，不願接受。因此他們就走開了，希克里斯準備啓程往謁國王。他於是轉往布瓦蒂耶（Poitiers）地區會見妻子。

當他催促僕人做事並舉起手杖打他時，後者抽出掛在皮帶的劍，毫不猶豫地刺傷主人。希克里斯倒地，他的朋友跑了過來，抓住僕人，加以嚴厲處置，割去手脚，並將他吊掛絞架之上。同時，吐爾傳言希克里斯已死。克蘭尼辛都聽了這項傳言，即召集親友趕到希克里斯的家。他在劫掠該宅並同時殺死幾個僕人之後，即將希克里斯和該村其他人的所有房子縱火焚燒，然後帶走牲口和其他一切可以搬動的東西。接著這些人奉召往見本市法官，說明事情原委，法官發現原先拒絕收受補償金並放火焚燒房屋者將被減去原先判決給他的賠償金的半數——這其實是違法之舉，目的僅為安撫他們，而希克里斯僅須付給剩下的半數。然後教會付出了錢。賠償金依據判決解決，當事雙方和解，發誓彼此決不再動武。於是爭執就此結束。

吐爾居民之間的爭鬥，雖如前述結束，但又再度爆發，猛烈如前。希克里斯在殺害克蘭尼辛都的親人之後，與他變得非常友好，雙方親密異常，經常同吃共眠。有一次克蘭尼辛都於黃昏時備好飯菜，邀請希克里斯共餐。他來了後，兩人坐下共餐。希克里斯吃醉酒，向克蘭尼辛都大發狂言，最後據說這樣說：「兄弟啊！我殺死你的親人，你應該大大感激我，你因為他們之死而獲得賠償金，現在你家中金銀充裕。如果不是因為我助你一臂之力，你定是貧窮，過著困苦的生活。」克蘭尼辛都聽了希克里斯的話，心中難受，腦裏想道：「設若我不為親人報仇，我就不配做人，應該被叫做軟弱的女人。」隨即他熄掉燈火，以刀切開希克里斯的腦袋。希克里斯在噓氣的一刻微叫一聲，即倒地死亡。隨他來的僕人都逃走。克蘭尼辛都將屍體的衣服剝下，並將屍體掛在籬笆的一根樁上；接著他跨鞍上馬奔向國王……

我想這段文字給予讀者的初步印象是，一件本已够混淆不清的事件，作者的敘述至爲含混模糊。即使讀者不爲其不規則的拼字和語尾變化所拒，也一定會難瞭解涉及的事情。「那時吐爾地區的居民之間，發生了嚴重的地方性打鬥。這時……」接著應該是說明打鬥的原因；但是接下來的——附屬於 *that*（因爲）——是較早事情的敘述；在許多人都已集會慶祝聖誕節的村莊，該村教士派遣僕人邀請一些人來與他共飲。不過這確然不是吐爾騷亂的原因。我們想起談話中常見的敘述方法，尤其是未受教育或匆促或粗心的說話者所用者。例如：「昨晚我很晚才離開辦公室。因爲史密斯來看老闆，他們在裏面談論某件事情。快到五點的時候，老闆出來向我說：『瓊斯，你是否可以將這些東西立即詳列出來，以便馬上將這些資料交給史密斯先生？』」等等。不論是教士的邀請或是史密斯的留在老闆辦公室，均不是騷動或是瓊斯晚點下班的近因；它們只是一批事實的第一部分，但是說話者卻無法在句法上將這些事實予以良好的組織。他想要說明一般預料在第一個獨立句子中出現的結果的原因，但是爲達到這個目的所需的資料量卻令他混淆不清。他既乏精力藉著附屬子句之助在一個單一結構中將一切交代清楚，亦無遠見預料困難並以一提綱挈領的導引句子如「事情是這樣的」克服之。如引文所示，*nam* 既不準確亦不適當——正如後來結構相同的句子中所用者：*nam Sicharius cum post interfectionem*（因爲希克里斯在殺害……之後）等，因爲此處 *nam* 字的價值也不在於它的引進騷亂再度爆發的原因，它只是引進一系列事實的第一部分。在兩個情況下，文法上主詞的改變大爲增加予人的混亂印象。在兩個情況下，句子均以希克里斯這個主詞開頭（兩次格列哥里顯然均以他爲主角），在兩個情況下他均於稍後被迫塞入他所能置入單一結構中的那部分事實的主詞。因此，句子變成文法怪物。確

然，評論家〔波奈特〔Bonnet〕、和羅夫斯特〔Löfsted〕對天國之旅〔*Peregrinatio Aetherae*〕的評論〕已告訴我們，通俗拉丁文（*Vulgar Latin*）中的 *nam*，與拉丁文中一度極為清楚和準確的許多連接詞一樣，已經失去其原有價值，不再表示因果關係，而僅指示平淡的連續或轉換。但是我們所引兩段格列哥里的文字中並沒有此種情況。相反地，格列哥里仍然感覺到因果的價值；他利用了它，但是混淆不清。可能這些例子表示，*nam* 由於一再被隨便使用，以致其表示因果的含意日漸削弱——在此這種削弱過程仍然繼續著，尙未完成。值得注意的是：此種隨時可能在說話中發生的過程，在此已進入了像格列哥里這樣的人的書寫文字之中，而格列哥里乃是名門之後，也是當時國內名士。

我們再回到引文。前往邀請客人的僕人是被「受邀的人之一」所殺。爲什麼？不得而知。兇手一定是奧斯翠吉斯勒或是其一羣人之一，這我們僅能從接下去的敘述推敲而得，因爲希克里斯爲此要向他報復；但是文中並未明言。再者，教堂和教士住處等各種建築物的突然介入以及 *inter clericos ereptus*（在教士們的保護下離去）等字，使人對這些事情只能留下極爲混淆不清的印象，我們沒有得到具有澄清作用的連接詞的幫助。相反地，其他的敘述則似過份詳細。格列哥里爲何不簡單地說：「客人之一殺死了僕人」？他卻說：……*extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est.*（拔出劍來，毫不猶豫地向他擊去，他倒了下來，一命歸陰。）這個情節的重要性乃是透過其後果，但是作者卻是多麼詳細地敘述！這件事的動機要比告訴我們僕人是先倒下再死去一則更爲重要……在緊接下去的句子中，作者惟恐讀者已然失去了脈絡，因爲他覺得有必要再加上“*quod scilicet puer eius fuerit interfectus*”（他的一個小孩被殺）——這只有非常低能的讀者才

會這麼健忘！在另一方面，以“*Austrigisicum opperiens*”（等待奧斯翠吉斯勒）一詞，他又期望如此低能的讀者具有巨大的組合能力，因為他並未告訴我們奧斯翠吉斯勒與殺人有什麼關係——或是整羣人並未集中一起，這是任何人都能推測得知的。引文就是這樣繼續下去。敘述第一次法庭判決的句子根本就沒有主動詞（*Delinc cum in iudicio*），接下去的句子則是個怪物，因為加諸其上的分詞結構並未遵照任何文法規則：*into placto, postposito placto, coninctus Audino, mota sedicione, elisunque hospicium*。這兩個句子的翻譯和其歷史和法律上的解釋，都是極端困難（事實上，這整個法律過程成爲孟諾（*Gabriel Monod*）與費士太（*Fustel de Coulanges*）之間常爲論及的爭論的根源，見歷史評論 [*Revue historique*] 第三十一期，一八八六；和歷史問題評論 [*Revue des questions historiques*]，第四十一期，一八八七）；這不但是因爲 *plactum*（有：悅人、可以接納、宜人之物或性、意見、決定、命令等義）一字意義晦澀不明，而且因爲在修辭結構中欠缺條理的排列。這再度顯示，格列哥里無法條理清晰地部署所發生的事情。

作者沒有清楚交代奧斯翠吉斯勒的下落，他就失去踪影；新的角色突然登場，讀者只能偶爾和不完全地得知這些人與事情的關聯；格列哥里用以安撫騷亂的一段話也是不易瞭解，除非是讀者具有某種組合的能力，因爲誰是「犯罪者」（*illi qui noxe subditur*），那個「人」（*vir*）的靈魂不能毀滅？在另一方面，像希克里斯前往布瓦蒂耶及其被僕人殺傷的故事，卻有非常詳細的描寫，其實這件事對整個情節並沒有什麼重要關聯，它頂多只是他被謠傳死亡的來源而已。及第二次法律解決時，我們再度必須費盡心力，以便瞭解所指者爲什麼人和什麼錢。在第一段引文（取自第七卷）中，雖有許多且

常極笨拙的附屬結構（作者顯然極力寫作掉尾句），但是除提及聖經時所用的 *quoniam*（因為）和 *etiam* 之外，並未見一個顯然表示因果或讓步的連接詞，*etiam* 一字的意義我不太清楚，但是它很可能是表示條件的（即等於 *si*——假使）而非表示因果或讓步。引文第二部分（取自第九卷）予人的印象不盡相同，因為它很快即集中於一個景，故而問題與其說是秩序，不如說是視覺的直接性。但是在此 *Nam Sicharius* 這個包含解釋並且已於前面論及的句子，也是個大怪物。

無庸贅言的，古典作家定會將其題材部署得更為清楚——只要他願加以處理。只要我們想想凱撒（*Caesar*）、李維（*Livy*）、泰西塔斯、或甚至馬色萊納斯會如何敘述這個故事，我們立即可以看出他們根本不會敘述這個故事。對他們及其讀者而言，這樣的故事是毫無趣味可言的。奧斯翠吉斯勒、希里斯和克蘭尼辛都是什麼樣的人？在羅馬帝國盛期，即使是部族首領的血腥爭執，都不可能促使省總督向羅馬當局提出特別報告。由此可見格列哥里的視界是多麼狹隘，他的眼光多麼短小而無法觀察廣濶和一貫的整體，多麼無能依照流行的觀點組織其題材。羅馬帝國已然不在。格列哥里所處的地方，來自世界各地的所有消息，不再依其對帝國的重要性而加以收受、分類和排列。他既乏原有的消息來源，亦無一度決定如何報導消息的態度。他大概未曾縱覽高盧。他的很大部分作品，無疑是最有價值者，包括他在其主教區內的見聞，或是獲自鄰近地區的事情。他的題材主要局限於其親眼目擊者。他並無古義的所謂政治觀點；如要說他有任何這種觀點的話，那便是對教會的興趣；但是在此他的視界仍然有限；他對整個教會的看法與其作品所傳達者有別；每件事無論就其內容或思想而言，均有其地區限制。在另一方面，格列哥里的古代前輩作家作品常是根據間接和先已經過加工處理的報

導，但他在法蘭克人歷史書中敘述的大部分事情，如非親眼目睹便是直接得自參預其間的人。這完全符合其自然傾向。因為他對人們所做的事甚感興趣。周遭發生的事情，不論其政治性質如何，都令他感到興趣。如果有政治題材，他甚至都能像逸聞般和合乎人性地加以處理。因此之故，他的作品比何羅馬史家的，在性質上更接近個人回憶錄。（無庸指出的是，凱撒則是完全不同。）

較早的古代作家，根本就不會去寫這個故事。倘使這個故事是為瞭解一個更為廣泛的政治情況所不可或缺，則他定是以三行便將它打發。在具有政治意義的一系列暴行的情況下——塞勒斯特作品中的朱古達 (*Jugurtha*) 及其諸表兄弟即為一例——則經過仔細合理化和辭藻潤飾的一整套政治動機均會事先加以闡述。毫無政治意味的有趣事件，頂多是略加提及而已，例如有關希安普夏 (*Hiempsal*) 被害的這幾個字：*occultans sese tugurio muliebris ancillae*（藏身於女傭之茅舍）便是（朱古達 [*Jugurtha*] 第十一章）。在另一方面，格列哥里則非常賣力，有時笨拙而冗長，但經常非常成功，使得事情的進行生動可見。「……村裏的教士派遣一個小孩，到此邀請一些人到其住處飲酒。小孩到達時，受邀的人之一即拔出劍來，毫無猶豫地向他擊去。他倒了下去，一命歸陰。」這是非常簡單但生動可見的敘述。再也沒有其他理由可用以提及這個僕人的到來或是他的倒地。對於奧斯翠吉斯勒的報復性攻擊亦同。報導並未明白提及地理情況，但是我們可以感覺到作者致力於生動地描繪事情的各個階段。希克里斯與僕人的爭論亦同，它與情節的進展並無關聯。但是在我們的引文中，最足以表現格列哥里致力於生動敘述的最突出例子，乃是希克里斯的遇害。不久前有一方血親為對方殺害的兩個人，如何變成朋友以致密不可分而終於同餐共眠，克蘭尼辛都如何再度邀請希克里斯赴宴，希克里斯

如何醉中狂言激怒對方一舉報復舊仇，以及最後的殺害——這一切生動有如呈現眼前，顯示作者極力直接模仿事件本身，這是羅馬歷史作品從未試圖去做的（即使馬色萊納斯華麗如繪的文體亦不是模仿性的），未曾見諸古代的嚴肅文學作品。再者，在心理學上而言它甚為精彩，是兩個人之間動人無比的一幕，充滿梅羅佛（Merovingian）時代的奇異氣氛；毀滅一切過去記憶和未來思想的突發而毫不隱藏的殘暴行為，以及基督教道德的微弱效果，此種道德雖然是以其最為原始的形式出現，仍然無法進入這些殘酷靈魂——這一切在這一幕中顯得至為突出。一則頗為可信的假說，認為克蘭尼辛都是故意引誘希克里斯入彀——對他而言，友誼只是誘使敵人自覺安全的一種矯飾，但是格列哥里對此說根本未予考慮。他可能是對的，因為他對生活其間的人深有認識。此外，我們在其作品中隨處可見到同樣欠缺思考的行為。兩人似乎雖已成爲密友，他們只想到眼前時刻，從未思及這樣的友情是多麼不自然和危險。幾句不智的醉言似使往事浮現，重新點燃已然釋懷的仇恨，所以謀殺乃屬一時起意。這比較爲可能的一個解釋，因為克蘭尼辛都——從接下去的一段可知——由於其行為陷入了困苦的處境，這是因爲希克里斯有位強有力的保護人——佛瑞德恭（*Fredegunde*）皇后；如果克蘭尼辛都有時間好好考慮一下，可能就會有不同的作法。格列哥里敘述這件事時並未摻入個人的評論，完全是如戲劇般地客觀，動詞時式變來變去，一接近決定關頭，時式即轉爲現在式。然後他又使用直接引句，不但用以描述酒醉的希克里斯的盛氣凌人，並且用以描述克蘭尼辛都心中的想法。這兩段直接引句都是對實際所說和所感的直接模仿，未經修辭改編。希克里斯的話有如是從實際所說的話譯成格列哥里的笨拙拉丁文（「他們這樣說」[*dixisse fertur*]）。我們可將這段話改成大略如下的通行白話：「兄弟，

我把你的親人殺死，你應該感激我。你得到賠償金，現在是個有錢人了。如果不是這件事幫你忙，你還不是貧無立錐之地。」克蘭尼辛都的反應是表現在未出聲音的獨白，他的獨白雖然笨拙，但已够突出引人：「如果我不爲親人的死亡復仇，就不配做男人，而變成無助的女人。」頃刻之間，燈火熄滅，希克里斯被殺，臨死喉聲不忘提及，再度我們讀到 *cecidit et mortuus est*（倒地死亡）；格列哥里總是不忘對屍體交代一下。

因此，古代史家認爲不值一述的一幕，格列哥里卻是以最生動的筆調加以描繪；似乎就是這一幕的生動如畫促使他願意加以描述。例如我們讀到被擄爲人質的阿特拉斯 (*Attalus*) 逃走的故事（第三卷第十五章；它是格瑞巴特色 [*Grillparzer*] 所著說謊者戒 [*Woh dem der lügt*] 之主題），我們即可遇到逃亡者爲逃避追騎而藏身灌木叢之後的一幕。騎者正好停於灌木之前：*dixique unus, dum equi urinam proiecerint……*（當馬匹放尿之際，其中一人說……）。有那位古典作家會描述這樣的細節！格列哥里爲了使其報導生動有力，很自然地憑藉想像力的衝動，捏造這類細節——究竟他並不在現場——他所描述的他都儘力使其經歷如在眼前，觸手可及，可經感官知覺。在這方面，他也得到其文體中最突出的特徵之助：許多簡短的直接引句——他只要有機會便會加以利用。只要他能够，他都將每個故事變成動人的一幕。我們前面已經提及直接引句在古典歷史作品所佔的地位（本書第二章）。在此直接引句幾乎全是用於詞藻華麗的演說詞，其中的情緒和趣味純屬修辭的。這種演說詞雖然組織和規範事實，但是未能使其變得具體。格列哥里在另一方面，令其人物對話或做類似的簡短言語——這些話突然之間迸發而出，使此種時刻變成令人注意的一幕。在此恕我難以列舉他令一兩人以

笨拙拉丁語說話的各幕情景，這種拉丁語雖然常常碍事，顯然過份熱切而致不像文學語言，但是白話的具體活力都能一再貫穿它而顯露出來。不過我至少要舉出一些例子（前面所述謀殺一幕是其中之一）。在阿特拉斯的故事中，厨子與其主人之間的談話（*rogo ut facias mihi prandium quod admirerentur et dicant quia in domu regia melius non asperimus*，第三卷第十五章——我要你替我準備晚餐，一定要教他們大吃一驚，不得不承認他們從未見過這樣好的菜，甚至王宮裏的菜都比不上；同前，厨子與其女婿之間晚間談話）；在克列蒙（*Clermont*）主教區的爭奪戰中，卡托（*Cato*）長老用以攻擊考提努（*Cautinus*）的威脅（*Ego te removebo, ego te humiliabo, ego tibi multas neces impendi praecipiam*，第四卷第七章——我要把你踢出去，我要令你吃土，我要把你凌遲處死）；齊伯里（*Chilperic*）王與格列哥里就三位一體而發生之爭論（例如國王答話中的憤怒和嘲弄，*manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere*——在這個問題上，我顯然是有一些強大的反對者，如希拉里（*Hilary*）和悠色比（*Eusebius*）——或 *sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant*，第五卷第四十四章——我要把這個問題拿去請教比你們高明的人，他們定會同意我的看法）；在普列德斯塔都（*Praetextatus*）主教病床邊的佛瑞德恭（*Fredegundis*）包括整個前後幕（第八卷第三十一章）；波爾多（*Bordeaux*）主教柏特朗努（*Bertrannus*）有關其妹之答覆（*requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non habebit*，第九卷第二十三章——由他自己去找她，隨便帶她到任何地方去；我都不會反對）；李根蒂（*Rigundis*）公主與其母親之間的激烈爭辯（第九卷第二十四章）；波索（*Gunttram Boso*）與特里爾（*Trier*）主教（第九卷第

十章)；一個至為醒目的例子是孟德利古(Mundericus)之毀滅，他被其出賣者亞利基斯勒(Areyseius)領著通過其城堡的大門，在他被謀害之前的懸宕氣氛靠著直接引句中的幾個字而顯露出其突出的戲劇效果：Quid adspicitis tam intenti, populi? An nunquid non vidistis prius Mundericum? ——你們這些人爲什麼這樣子瞪我？難道你們從未見過孟德利古？(第三卷第十四章)。

在这一切談話和感嘆句中，人與人之間簡短自發的交通以最爲具體的方式生動地表達出來：眼對眼，話答話，人物面對面聲息相通——此種手法難得見諸古代歷史作品；即使古典時代的對話的結構也較合理而重修辭。自發而簡短的對話也出現於聖經——請比較本書第二章倒數第二段對此問題的看法。無疑地，聖經尤其是新約的韻律和氣氛，一直都在格列哥里的腦中，有助於決定其文體。這些釋放了存在於格列哥里及其時代中的力量。在他所著法蘭克人歷史一書中，隨處可見其中人物所說的話均能令人感覺到它的存在；雖然記載這些話的時代遠在後來，但是它一直在格列哥里的意識中發出回響。格列哥里的文學拉丁文不但在文法和句法上是衰微的，而且不論就其初始或全盛時期而言，文學拉丁文均不適於他作品之需——亦即模仿具體之現實。因爲黃金時代的文學拉丁文，尤其是文學散文，是種幾乎過份組織的文字，它對於事實的物質和感官面是從上往下觀察和組織，而非生動地表達其物質性和感官性。促成這種現象的是修辭傳統和羅馬人的法律和行政才能。在黃金時代的羅馬散文中，有種僅只報導事實的主要趨向，如果可能的話並且僅只以非常空泛的言辭提示之，暗指之，疏遠之——而在另一方面，將一切表達的精確和活力置入句法的銜接之中，結果是文體有如獲致一種戰略特性，具有極爲清楚之關節，而介於其間的主題即現實題材，雖能被掌握，但其感官潛能則未被開

發。(即使在西塞羅的信函中也是如此，有時更為明顯；我們可以他致史賓徹 (P. Lentulus Spinter) 函中的著名辯護為例。) 句法銜接的工具因此達到精微、準確和多變的極致——這不僅可以適用於連接詞和其他表示附屬結構的工具，而且亦可適用於時式運用、字序、對比及其他多種修辭方式，這些都是用以達到準確、精微、而卻彈性和富於變幻的部署。這種銜接和部署字句方式之多，促成了主觀說明的衆多方式，極有助於有關事實之論理，使作者能夠自由——直到很久以後才再有此種程度之自由——壓抑某些事實並暗示可疑的細節，而無須擔負明顯的責任。

在另一方面而言，格列哥里的文字實不足以勝任對事實的組織；一旦一叢事件不再是非常單純時，他即無能將它組織成連貫的整體。他的文字組織極差或是根本就缺乏組織。但是它存在於事件的具體面，它藉出現於事件中的人物之口說出。它有力而多姿地表達這些人的喜悅、痛苦、嘲弄和憤怒，或是活躍於他們心中的任何其他情緒（然而格列哥里偶爾對其人物所下的評斷，大體上是失之簡略和欠缺技巧；如第九卷第十九章結尾關於希克里斯部分）。但他對於事件的感官性參與則比任何古典作家的更為直接，只要將他與他們之中最為寫實的彼脫羅尼亞加以比較即可得知。彼脫羅尼亞照錄前為奴隸現為暴發戶的人物的語言，他的人物所說的是他們的墮落和可惡的土話，所以他是比格列哥里更為有意而準確的模仿者；但是顯然可見的是，他將其文體視為修辭工具，而且他會以極為不同的方式撰寫報告或歷史。他是有地位有教養的紳士，向其同輩提供極為精微的笑劇。他自知是以喜劇藝術形式寫作，只要他願意他即可以種種其他形式寫作。然而格列哥里所能提供的，只是文法錯亂、句法貧窮、和幾乎淺薄幼稚的拉丁文；他無須盡力以赴，因為他沒有聽眾可供他以新奇刺激或

新鮮文體使之留下深刻印象。但是他卻有在其周遭發生的具體事物；他親身目擊或是直接聽來，他所聽來的白話，雖然我們無法完全瞭解，但它顯然是經常縈繞其耳際，作爲他的故事的素材，他同時並極力將之譯成其半文學性的拉丁文。他所敘述的乃是他自己的也是他唯一的世界。他再無其他世界，他生活於其中。

再者，他所報導的事件的型式，與其文體互相讓步。與較早羅馬史家所報導的相形之下，他所寫的都是地方性的事件，事件中的人物的本能和情緒都是狂暴的，他們的理性思考則是粗陋而原始的。確實，格列哥里的作品無法令人清楚認識政治事件之間的關聯；但是我們讀他的作品時，幾乎可以嗅覺到法蘭克人統治高盧的第一世紀的氣氛。我們可以見到逐步而可怖的獸性化過程。重要的不僅是不够格的勢力領袖每個地區，而致它不再專屬於中央政府，而且陰謀和策略已失去一切形式，變得完全原始和粗劣。爲任何高等文化所特有的人際交往上的掩飾和迂迴——禮貌、言辭委婉、間接手法、社會面貌，甚至從事政治或商業搶劫的法律形式等等——均已暫停，或縱有痕跡可循，至多僅爲粗劣的摹仿。慾與情失去掩飾；赤裸相見，觸手可及。這種野蠻的生活變成可以感知的對象；對於願意描述它的人而言，它欠缺秩序和難以整理，但是可以觸覺的、現世的、活躍的。格列哥里是個主教——培養基督教道德態度乃是其職責所在；他的任務實際又苛求，其中監督靈魂的工作隨時可能與政治及經濟問題攙雜一起。在先前的時代中，教會活動重心仍然是基督教教義的鞏固，在這項工作中常常是過份炫耀精微細膩和智力。第六世紀時，至少在西方，這項活動是集中於實際和組織的事務。這種改變可由格列哥里做明顯的代表。他並未自炫受過修辭訓練；他對教義爭論不感興趣；他認爲教會會議

的決定乃是固定不變而不能爭論的。但是他的心中仍有餘地容納能够令人留下深刻印象的事物——關於聖經之傳說，聖徒遺物，滿足想像力的奇蹟，對暴力和壓迫的防衛，因為許以未來報酬而變得順耳的簡單道德教訓。他所生活於其間的人對於教義毫無所知，對於信仰的神秘僅有粗略的認識。他們有慾念和物質希求，但這些都因對彼此和超自然的力量懷有戒心而緩和。

格列哥里似乎正是應付這些情況的恰當人選。他就任吐爾主教時不過三十歲出頭。倘使人如其文，他必定是神采飛揚、勇敢過人，而他確實不是容易為所見而慌亂不安者。他是天主教教會中，最早具有令人讚佩的實際現實感者之一，這種甚早即有的現實感，使得基督教教義有所改變，而終能在現世人生中發生作用。格列哥里是人性的化身。他的光探照任何深處。他對一切事物均有恰如其份的名稱，然而他仍極力保存自己的尊嚴和一點語氣的油滑。他從未拒絕將俗世手段與精神手段混合使用。他知道教會必先富有而強大，方能在這個世界達成永遠的道德目的，如想長遠征服人心，就須使用實際利益將人心與自己結合起來。再者，教會在許多方面均被迫進入實際活動的領域——透過調濟的取與予，透過對爭執的調停，透過對教會日增的地產的管理，以及透過各種各類的政治參與。就較高層次和較非實際的意義而言，基督教自始便是注重現實。我們已經談過，基督在下層社會的生活及其受難的既雄偉又可恥，如何震碎了古典的悲劇性和英雄性的概念。然而，可能首次在格列哥里以文學形式出現的教會現實主義，更向前邁進一步，進入了現實世界的現實活動，從日常經驗中吸取滋養，腳踏實地。在職業上，格列哥里與其所寫到的各種人物和情況保持接觸；在職業上，他對個別道德現象感到興趣；這些現象便是他活動的恒常領域。從執行職務的活動中，他獲得觀察的能力以及寫

下所見所聞的慾望；他對具體事物的特殊才具是從工作中自然衍生出來的。在他的情況下，要將雄偉的和悲劇的與日常的和現實的等兩個領域，強爲美學的分隔，自是不可能的。實際關切人生的教士，是無法分隔這些領域的。他在混雜無章的人生材料中，每天都遇到人生悲劇。

當然，他的才能和氣質使得格列哥里主教不僅僅關心監督靈魂和教會實際問題而已。不知不覺之間，他變成了作家、事物的塑造者，掌握了有生氣的東西。不是每位教士都能做到這個地步；但是當時如果不是教士就無法做到。這就是基督教的征服與原來羅馬的征服之間的差別所在：基督教的工作人員不僅僅從上面組織管理工作，而其他一切則任由自由發展；相反地他們有責任關切日常事物的細節；基督教的傳播是與個別的人和物均有直接關係。再者，格列哥里似乎也知道自己作品的意義，甚至其特性。雖然他常自謙文學修養不夠而貿然寫作（其實這是傳統的一個修辭公式），但他曾一度

（第九卷第三十一節）鄭重要求後世絕不能修改其文章：·*ut nunquam libros hos aboleri factis aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inibatque permanent sicut a nobis relicta sunt*（所以你們絕不能禁絕或重寫這些書，好像選取其
中一些而捨棄另外一些，而應將一切保持完整無缺。）他在接下去的句子中，又更爲清楚地表達了這個意思。這句話提及學校的修辭學，而且似乎也預期了中世紀拉丁文修辭的進一步發展：「如果你，上帝的僧侶，不論你是誰（他針對後世說話），學問如此淵博（在此他列舉每門學科和文學知識的每個部門）而致覺得我的文體粗野（*ut tibi stilius noster sit rusticus*），不過我還是懇求你，不可毀壞我所寫下的東西。」今天，格列哥里即使以文體家而言，對許多人來說似較大多數的文雅人文主義者更

有價值，但我們讀過他的這項呼籲時仍不免感動。在另外一段，他令他的母親在其夢中出現，要他致力寫作，但是當他以缺乏文學修養而有異議時，他的母親答道：*Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclearum?*（難道你不知道我們有把握你能寫得更令人尊重，因為別人能够瞭解？）於是他就勇敢地開始寫作，滿足人們的渴望：*sed quid timeo rusticitatem meam, cum dominus Redemptor et deus noster ad distringendam mundanae sapientiae vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos praelegit?*（但是我為什麼須為自己的缺乏教養而感到羞恥，而耶穌救世主爲了掃除世俗智慧的虛榮心，卻是不選演說家而取漁夫，不選哲學家而取農夫？）包含他母親夢中出現的這一整段並未出現於法蘭克（人歷史中，而是在聖馬丁傳（*Life of Saint Martin*）的序言中，與聖馬丁的奇蹟有直接關係。但是它可毫不遲疑地適用於格列哥里所寫的任何作品：他所有的作品都是要得到一般、立即、感覺般具體的瞭解，全然符合他的才華、氣質和職務：*sicut tu loqui potens es*（你能寫得更令人尊重）。

他的文體與古代末期的作家——即使包括基督敎作家在內——全然不同。自從馬色萊納斯和奧古斯丁的時代以來，已有完全的變化。當然，如前所述，這是墮落、文化和文字運用的衰微；但還不僅如此。它是直接感覺的再蘇醒。在古代末期，文體和內容處理兩者均已硬化。過度重視修辭技巧，以及掩蔽當時事物的陰沈氣氛，給予自泰西塔斯和塞尼加以迄馬色萊納斯的古代末期作家一種矯揉、造作、過份緊張的性質。但是在格列哥里筆下，這種硬化消失了。他敘述了許多恐怖的事情；出賣、暴亂、殺人是例行之事；但是他用以報導這些事情的單純和實際的快活動，遏阻了見諸羅馬後期作家中

的迫人氣氛的形成，即使是當時的基督教作家都難以逃避這種氣氛。格列哥里寫作的時候，大災禍已經發生，羅馬帝國已經衰微，其組織已經瓦解，古代文化已經被毀。但是緊張情勢已經過去。格列哥里的靈魂可以更自由更直接地，不再繫念於無法解決的難題，不再肩擔難以實現的要求，而面對活生生的現實，隨時加以捕捉，並活動於其中。且讓我們再度看看馬色萊納斯用以開始本書上一章所討論的一段文章的一句話：*Dum has exitiorum communium clades, etc.*（當那羣只有軀體的烏合之衆等等）。這樣的一個句子縱覽並掌握了一個多面性的情勢，同時也解說了先後事件之間的明顯關聯。但是它是多麼造作和多麼僵硬！擱下這句話，轉而一讀格列哥里的開頭句子——*Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt...*（那時吐爾地區的居民之間，發生了嚴重的地方性打鬥。……）不是令人有舒暢之感嗎？當然，他的“*tunc*”（那時）一字只是鬆懈而模糊的連接詞，他的文字大致而言不算精鍊，因為 *bella civilia*（地方性打鬥）並不是描述他心中所想的爭吵、偷竊和殺戮等的適當字眼。不過事情直接與他接觸；他無須迫使它們進入崇高文體的束縛之中；它們演變著或甚至毫不受拘束，不再被套入戴克里先——君士坦丁改革的架構之內，這項改革僅只帶來新的規則，因為已經為時太晚而致未能帶來新的生命。在馬色萊納斯的作品中，感覺性的現實受到獨裁統治和掉尾句文體之桎梏的束縛，僅能有如幽靈般和以譬喻方式出現，但是到了格列哥里筆下它卻自由無羈地展露。從他不計代價努力寫出文學拉丁文的雄心中，可以看出舊有暴虐統治的痕跡。方言尚未成爲可用的文學工具；它顯然尚未能滿足文學表達的最低要求。但它仍是人們所說的語言，用以應付日常現實情況，這可從格列哥里的拉丁文中感覺出來。他的文體顯示了對事物之感覺性了解的恢復的一個早期踪跡，這

個踪跡彌足珍貴，尤其是因爲他那個時代或可說是西元頭一千年的整個後半期很少留下可供我們研究的作品。

第五章 羅蘭與甘納隆之對抗

LVIII 737 Treavait la nuit e apert la clere albe...

Par mi cel host (sonent menut cil graisle).

Li emperere mult fierement chevalchet.

740 "Seignurs barons," dist li emperere Carles,

"Veez les porz e les destreiz passages:

Kar me jugez ki ert en la reregarde."

Guenes respunt: "Rollant, cist miens fillastre:

N'avez baron de si grant vasselage."

745 Quant l'ot li reis , fierement le regardet,

Si li ad dit: "Vos estes vifs diables.

El cors vos est entree mortel rage.

E ki serat devant mei en l'ansgarde?"

Guenes respunt: "Oger de Denemarche:

750 N'avez baron ki mielz de lui la facet."

LIX Li quens Rollant, quant il s'oit juger,

Dunc ad parled a lei de chevaler:

"Sire parastre, mult vos dei aveir cher:

La reregarde avez sur mei jugier!

755 N'i perdrat Charles, li reis ki France tient,

Men escientre palefreid ne destrêr,

Ne mul ne mule que deiet chevalcher,

Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer

Que as espees ne seit einz eslegiet."

760 Guenes respunt: "Veir dites, jol sai bien."

LX Quant ot Rollant qu'il ert en la reregarde,

Ireemement parlat a sun parastre:

"Ahil culvert, malvais hom de put aire,

Quias le guant me caïst en la place,

765 Cume fist a tei le bastun devant Carle?"

LXI "Dreiz emperere," dist Rollant le baron,

“Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
770 De sa main destre, quant regut le bastun.”

Li empereres en tint sun chef embrunc,
Si duiet sa barbe e detoerst sun gerrun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII

Après iço i est Neimes venu,

775 Meillor vassal n'out en la curt de lui,

E dist al rei: “Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.

La reregarde est jugée sur lui:

N'avez baron ki jamais la remut.

780 Dunez li l'arc que vos avez tendut,

Si li truvez ki très bien li aiut!”

Li reis li dunet e Rollant l'a regut.

LVIII 737 黑夜過去，黎明到來……

軍隊中……

皇帝騎馬前進，威風凜凜。

740 「衆卿，」查理皇帝說，

「看這些山路和隘道；

替我推選一名後衛。」

甘納隆 (Ganelon) 說：「臣的繼子羅蘭：

皇上麾下無人身懷這般武藝。」

745 國王一聽，怒視着他，

對他說：「你這個魔鬼。

不共戴天的怒火已進入你的軀體。

但是誰來擔任我的先鋒？」

甘納隆說：「丹麥人奧吉爾 (Ogier the Dane) 。

750 王上手下無人比他更能勝任。」

羅蘭伯爵聽到自己膺選後衛，

露出武士的本色：

「繼父在上，您選我做後衛，

我衷心感謝您！

755 統治法國的查理國王，

如我所知無誤，如此既不會喪失儀仗馬或戰馬，

也不會損失牝騾或牡騾，

也不會失去掛鞍的馬或馱貨的馬，

誰要來奪，我必以刀劍護衛之。」

760 甘納隆說：「您說得對，我很清楚。」

羅蘭獲知自己要充當後衛，

忿忿地向繼父說：

「無賴；下流胚子……

你以為我會像你一樣；

765 當着查理的面，讓手套掉落地上？」

LXI 「公正無私的皇上，」大將羅蘭說，

「將您手中的弓交給我吧！

我絕不會像甘納隆那樣，

故意讓它落在地下，

770 遭人訾議。」

皇帝垂着頭，

撫摸鬍鬚，扭絞短髭，

禁不住雙眼流淚。

LXII

內莫公爵 (Naimis) 走上前，

775

滿朝大臣沒有一位比得上他，

他向王上說：「您聽見了；

羅蘭伯爵怒氣騰騰。

他被選為後衛：

王上麾下無人能夠 (願意?) 加以改變。

780

請將您的弓交給他吧！

還要選些人為他助勢！」

國王把弓遞出，羅蘭接過去。

上面詩行是選自羅蘭之歌 (*Chanson de Roland*) 的牛津版。這幾節敘述羅蘭受命擔任危險職務，即法蘭克人軍隊殿後部隊指揮官的經過，這時，法蘭克大軍在西班牙征戰之後，正於返國途中通過庇里牛斯山 (*Pyrenees*)。這項任命是出之於羅蘭繼父甘納隆的建議，任命方式與先前的一項相似。較早時，在羅蘭的建議之下 (二七四行以下)，甘納隆膺選擔任查理王派往撒拉森 (*Saracens*) 國王

馬希留 (Marsilius) 的特使。這兩件事種因於兩名武士之間的宿怨，兩人因為錢財發生爭執，均想除掉對方 (三七五八行)。根據先前的經驗，奉使馬希留的人都很可能喪失性命。甘納隆如非與撒拉森國王陰謀勾結，本來也很可能性命難保。他與撒拉森國王的交易，既可滿足自身的仇恨，又可報仇洩恨：他允諾將包括羅蘭及其十二名密友 (conseillers) 在內的法蘭克殿後部隊交給馬希留，在法蘭克宮廷，羅蘭是主戰派的代表。這時甘納隆已經回到法蘭克陣營，帶回馬希留虛偽的懾和與歸順的提議。法蘭克大軍已經開始班師返回法國。然而甘納隆爲了實現他與馬希留所協議的計畫，仍須設法讓羅蘭被任爲後衛部隊指揮官。前引詩行即是敘述這事的原委。

這事共分五節 (strophes 或 laisses) 敘述。第一節是敘甘納隆的建議和查理王的立即反應。第二、第三和第四節是寫羅蘭對於是項建議的態度。第五節則爲內莫的提供意見和皇帝的正式任命羅蘭。第一節以三行序言開始，這三個詩行是並列的主要子句，描述部隊清早出發 (在此之前描寫的是前夜和皇上的夢境)。其次是寫提出建議的情況，出諸兩組問答的形式：要求推薦人選，答覆 (提出人選)，再問，和再答。這兩組話是最簡單的老套結構 (dist [問], respunt [答], dit [問], respunt [答])。在第一組之後，插入第七四五行，是唯一包括有一表示時間的簡短附屬子句的一行。其餘詩行均爲主要子句，並列和對立，尤其因爲每次均提及說話的主詞，並列結構更爲明顯 (最爲突出的第七四〇行的 li empereur Charles [查理皇帝]，因爲他也是前一行的主詞)。現在我們來看看個別的話。查理王的要求包括因果的推論。因爲我們即將通過險阻重要的地帶，替我選擇……：這個要求的表達方式合乎皇帝傲然自信的姿態 (mult fierement)，因爲是使用兩個並列的主要子句，一個是指

示子句（你們看看這片險阻的地帶），一個是祈使子句。甘納隆在答覆時提出建議——彷彿丟下鐵手套以示挑戰，他的答話也是並列結構，包括三部分：第一是名字；其次是表示親屬關係，滿懷得意揚揚的報復之意（*cist miens fillastre*）；最後為帶有客套讚揚的補充說明，但其語氣無疑是嘲弄和諷刺的。在這之後，是查理王的怒視的短暫戲劇性的停頓。他的回答——也是純為並列法的結構——始於猛烈的言辭，顯示他洞穿甘納隆的計謀，但又如後來內莫所證實的，他實際亦無法拒絕這項建議。或許我們可將他最後的問題解釋為一種反駁：我需要羅蘭擔任先鋒！容或這種解釋正確，甘納隆還是立刻擋掉反駁，他前後兩句話之間結構的一樣強調了其人舉止的苛刻突兀。他的立場顯然甚為堅定，深信必能達到目的。就句法而言，這節的問答是以牙還牙，互不相讓。

與這些言辭的尖銳和毅然決然之概形成對照的是，這一節中有許多地方尚待澄清。我們實難料想皇帝竟會受到一位屬下的建議的約束。實際上，在其他地方的類似情況下（例如二七八—九行和三二一—二行甘納隆的受命；另見二四三行），作者明顯提及全軍的同意。我們猜想，在目前這個情況之下，全軍也作同樣的同意，但只是未加提及而已，或是皇帝知道全軍必定會加同意的。但是即使如此，即使文中隱藏一部分傳統——即法蘭克人中有羅蘭的敵人，他們樂見他奉派擔任危險任務，並被排除於皇帝左右之外，以免他的影響力會扭轉結束戰爭的決定——即使如此，我們仍然不知道皇帝為何竟於事先未能預作安排，獲得一個令他滿意的解決途徑，以致他要求屬下代為決定人選一事，使他陷入一個無所逃遁的處境。他必定知道手下諸將的想法，而且他也曾於夢中得到警告。這又與另一個謎題有關：他對甘納隆究竟看透幾分，他對即將發生的事項預先到底知道多少？我們無法假設他知道

甘納隆計謀的細節。但如他不知道，他對建議的反應（vos estes vifs diables, etc.）似乎是誇大。皇帝的整個立場不明；雖然他時常顯露其絕對的權威，但他此刻似乎是夢遊般地虛弱。他以整個基督敎世界領袖和完美武士典範的身份所顯示的重要和象徵地位——幾乎就是上帝的王子，與其無能正好形成奇怪的對照。雖然他猶豫，雖然他甚至掉眼淚，雖然他多少預見逼近的不幸，他卻無法加以阻止。他依賴麾下諸將領，而他們之中根本無人能够改變情勢（或者應說，誰願意？這要看我們如何解釋七七九行）。同樣地，後來在甘納隆接受審訊時，如果不是最後有位武士挺身而出，他可能不會為其侄羅蘭之死報仇。對此我們可以找出種種解釋：例如封建社會中樞權威的軟弱，這種軟弱雖至查理曼（Charlemagne）時代尚未形成，但稍後必然頗為普遍，羅蘭之歌即是源起於是時；其次是可以見諸宮廷傳奇中許多王室人物的那種半宗教、半傳說的概念，此種概念使得查理曼大帝的化身具有被動、殉教者似、和夢遊般虛弱的特性。再者，他與甘納隆之間的關係，似乎包含基督——猶大型式的一些因素。

這首詩本身對於此等事情的神秘面貌，並未有任何分析或說明。我們只好自己試加分析和說明，而這卻頗會減損我們的美學欣賞。詩人未作任何解釋；然而詩中發生的情節均以並列法的明言直陳敘述之，顯示一切情節必然如所述的那般發生，而不可能會有其他方式，故而無需說明性的連接詞。讀者可以看出，這不僅是指情節，而且也是指作為有關人物行動之基礎的觀點和原則。武士的戰鬥意志，榮譽的觀念，同袍的忠誠，家族的共性，基督敎教義，正邪的分派於基督徒和異教徒——這些可能是這些觀點中最為重要者。它們為數有限。它們描繪出一幅狹窄的圖畫，僅僅顯露社會的一個階

層，即使這個階層也是大為簡化。它們毫無爭論地被視為純粹的肯定命題：這些即是事實。例如，作下列敘述時：*païen unt tort et chrestiens unt dreit*（101五行：異教徒是邪而基督徒為正），作者並未有任何論辯或說明性的討論，雖然異教徒武士——他們的神祇的名字除外——的生活與基督徒的似乎亦無相異之處。確實他們常被指為墮落和可怕，有時其方式是怪誕和象徵性的，但是他們也是武士，他們的社會結構似乎與基督教社會的結構一模一樣。此種相似性及於次要的細節，因此更是襯托出所述的生活範圍之狹窄。基督徒的基督教只是一種規定，它已耗蝕於隨之而來的教條和禮拜儀式之中。再者，極端說來，它是用以滿足武士戰鬥意志和政治擴張之需。法蘭克人出戰之前祈禱和接受赦免時所作的告解就是要奮力作戰；任何人死於沙場就是殉教者，而且定可在天堂獲得一席之地。以武力強迫皈依基督教，即對拒絕者予以格殺，乃是上帝所樂見的。這種基督教的態度實在令人驚異，較早時它並不存在。在羅蘭之歌中，這種態度並不是根基於某種歷史情勢，如在西班牙者，它似可能源自該地。詩中亦未作任何其他解釋。它就是這個樣子——由至為狹隘但卻充滿矛盾的肯定命題所構成的一個並列法結構的情境。

其次我們再談引文的第二部分——羅蘭的反應。它是三個詩節的主旨。在最先兩節，羅蘭向甘納隆說話，在第三節則是向皇帝稟陳。他的話包括三個強度有別而且相互纏繞的主題：(一)非常固執而強烈的自傲，(二)對甘納隆的仇恨，及(三)對皇帝略弱的忠心和為其效勞的願望。(一)和(二)互相交錯，而(一)力量頗大，顯得突出，即即使如此它已經深受(二)和(三)兩者的影響。羅蘭愛好冒險和探險；他不畏恐嚇。再者，他甚為珍視自己的聲望。他不願讓甘納隆享受絲毫勝利果實。因此，他的首要考慮便是明白有

力地指出，他不像處於相似情況下的甘納隆，而仍能保持鎮靜。他希望大家知道這點。由於他們兩人之間的仇恨爲人所共知，故而他對甘納隆表示感激，只能產生嘲諷的效果。他的列舉他將全力衛護的種種馬匹和馱貨牲口也是一樣——這是對其自傲和勇氣的有力、清楚而非成功的表示，甘納隆對他的自傲和勇氣也不得不承認，不過他這樣做可能心中另有盤算，因爲他陰謀除去羅蘭的計畫，就須有賴羅蘭的勇猛自信。但無論如何，甘納隆的短暫勝利被破壞了。因爲一旦羅蘭明白表示其態度之後，即可放肆其仇恨和輕蔑，這時這已變成帶着嘲諷的得意：你看，你這個無賴，我的表現才不會像你前次那樣丟臉；即使當他站立查理王面前接受弓時，他隨時聽命的表情，透露着不耐，同時再度夾雜着對他們兩人行爲的嘲諷和得意揚揚的比較。

這整個一幕——羅蘭的顯露自信，以及隨後他持續、重複而得意揚揚的顯示仇恨和輕視——分佔三節，最先兩節是針對甘納隆，開頭用詞至爲相似，僅副詞修飾語不同——第一次爲 *a lei de chevalier*（露出武士的本色），第二次爲 *irement*（忿忿地）。再經表面和純然理智的檢視之後，顯見它們的內容並不相符——前者友善而後者憤怒，故而許多編者和批評家均懷疑此詩的真實性，並且刪去其中一節，通常都是刪除第二節。白帝耶（*Betier*）在其評論〔巴黎，*比亞撒*〔*Piazza*〕，一九二七，頁一五一〕中即指出這種看法不對，有如前面分析所指出的，我的觀點也是這樣。第二節以第一節爲其先決條件。第一節所顯露的態度，與甘納隆在較早一幕中的態度形成強烈的對比，它並且爲第二節中得意揚揚的仇恨提供理由。我將另從文體上的考慮來支持這個結果。這種在連續的詩節中一再重複同一情況的手法，起初令讀者無法得知是否遭遇新的一幕或是對前一幕的補充處理，但這是羅

蘭之歌（以及其他武勳詩 [chansons de geste]）中常用的。此種重複導致突然變化的例子尚可見諸他處，例如這裏要討論的一段便是。在第四十、四十一及四十二節中，馬希留國王幾乎以同樣的話重複三次的問題——即年紀已大的查理王何時才會對戰爭感到厭煩，甘納隆以三個不同的方式回答，而從其中的第一個根本無法知道其他回答的內容。在第一個答覆中，甘納隆僅僅讚揚查理王，到第二及第三個答覆中，他才指出羅蘭及其同伴是戰爭販子，這便是他走向叛逆的第一步；在接下去的第四十三節中，他終於坦白表明態度，提及查理王已不用友善的辭句。甚至在這以前，甘納隆在馬希留面前的態度，即無法純以理性瞭解之。他顯得極為敵視和高傲，他的目的彷彿是在不計代價地激怒國王，而談判和叛逆似乎是不可能的。在其他例子中（五—六節，七十九—八十一節，八十三—八十六節，一二九—一三〇節，一三三—一三五節，一三七—一三九節，一四六—一四七節等等），節與節之間的内容並無真正的矛盾，但是在此同一個出發點常被用以向不同的方向或距離推進。在第八十節中，奧利佛（Oliver）爬上山頂看到撒拉森軍隊逼近，於是他召來羅蘭，與他談及甘納隆的叛逆。第八十一節也是先述及奧利佛爬上山頂，但未提及羅蘭，而奧利佛儘快下山向法蘭克軍提出報告。在第八十二至八十五節，奧利佛三度要求羅蘭吹響號角，但三度得到同樣的拒絕，這種重複的目的在提高緊張氣氛；例如在羅蘭之歌的整首詩中，「急迫緊張性」和「多重同時性」，均以許多並且經常多變的個別事件的重復和增添表現之。在戰鬥中佔有一席之地的一系列武士和一系列的戰鬥場面，均是此種手法的例子。從第一二九至一三一節，羅蘭自己提議吹響號角（於一二八節即已準備，在表達羅蘭自覺的悔恨上至為技巧），這幾節與較早的一幕互相呼應，雖然人物的角色已經互換。這次是奧利佛三次

加以拒絕。他的三次答覆的結構顯現了深度的心理技巧。第一次答覆暗藏諷刺，重複羅蘭自己的抗辯，但是，於見到羅蘭沾滿血漬的手臂時即突然轉成同情（或讚揚）的迸發。第二次答覆也是以諷嘲開始，而收尾於憤怒的迸發。直到第三次答覆時才見到奧利佛的指責和悲傷均能井然有序地表達。在吹響號角的三個詩節——一三三至一三五節，包括三次吹奏——中，號角對於法蘭克人所產生的效果逐次分別呈現。當然，這三次效果總合起來代表一個演變過程，即從驚慌而致對情況的完全瞭解（這是甘納隆亟力加以避免的），但是此一演變並非平均漸進的，而是痙攣的，時長時消，有如生產。

同一主題的多變化的重複，乃是源自中古拉丁詩學的一個技巧，而後者又是來自古代的修辭學。法拉（Faral）和古球斯（E. R. Curtius）最近再度指出這個事實。但是羅蘭之歌中這種「回歸」（regressions）的形式或文體效果，並不能就此解釋或甚至描述。一系列的相似事件和先行陳述的重複，在性質上均與句子結構的並列法有關。不論是全盤描述為形式和進展相似的個別景象的重複列舉所取代；不論是一個緊湊的情節為一再從頭開始的同一情節的重複所取代；或不論是一再的回復到出發點，每次回復都描述一個不同的因素或主題，而取代了一個複雜而完整之發展的過程；總之，合理組織的濃縮均被摒棄，而代之以猶豫、痙攣、平行、前進和後退的手法，在這種手法之下，因果、語態，甚至時間關係均變不明。（本詩第一節最後一行遠眺未來。）一而再地從新開始；每次重新開始均是完整而獨立；次一個只是與它平行。而兩者之間的關係常常任其懸而不決。這也是歌德和席勒所謂史詩延緩手法之一種（參見第一章第四段以下），但其法不是利用添加和挿曲，而是透過主要情節內部的前進和後退。這個方法很顯然是史詩的手法；其宜於朗誦也是史詩的手法，因為聽者於朗誦中

途到達仍能得到一貫的印象。同時，它也是將事件發生過程再分為許多小區分的技巧，而這些小區分之分界則是利用定型的言辭。

羅蘭的三段話不如第一節中皇帝和甘納隆的話簡短，但是它們也是沒有完整的流程。第五十九節的長句只是一再中斷的列舉而已。在所有三節中，附屬子句都是最簡單型的；它們都是非常獨立的。未見有整陣的談話。羅蘭之歌的韻律從未像古代史詩那樣地流暢。每個詩行都是新的開始，每個詩節代表新的方法。已可得諸常見的並列法的這種印象，在下列情況下更爲加深，亦即每當作者試圖使用較爲複雜的附屬結構時，對於連接詞的處理總是笨拙而不合文法。另一個因素是半韻的 (assonant) 詩節型式，這使得每一詩行有如一獨立的單位，而整個詩節彷彿一束獨立的部分，就如長度相同和尖部相似的棍棒或槍矛捆紮一起。例如，請見甘納隆支持接受馬希留和議的談話（二二〇行以下），它包括一個長句：

222 Quant go vos mandet li reis Marsilium

Qu'il devendra jointes ses mains tis hum

E tute Espaigne tendrat par vostre dun,

225 Puis recevrat la lei que nus tennum,

Ki go vos' lodet que cest plait degetuns,

Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriums.

馬希留國王既然派使者來，表示願意投降，做皇上的臣屬，統治西班牙，並且皈依我們的宗教，勸皇上拒絕這項和議者，就是漠視大家的安危生死。

主要子句 (ne li chalt...「他漠視……」) 到末了才出現。但是這個掉尾句的開頭並未考慮到主要子句的型式將是如何，因此——在馬希留音信的內容揭示之後——就必須改變結構。包含陳述音信內容之附屬結構 (que...e...puis...) 在內的 quant (如果)——子句——這個子句到了中途便已經忘了自己的結構 (puis recevrat...已經逐漸脫離作為固定點的 que)——仍是一「破格文法結構」(anacoluthon)，而深受期待的 ki- (其人) 子句又開始新的句型。但是除了這個看似附屬結構而實頗為並列結構的句子結構型態之外，尚有依據個別詩行而作的意義的細分，以 u 半韻為記的切口，以及詩行中間不够強調但清楚可見的「停頓」(caesura)，此種停頓同時亦能表示意義的單位。完全句和論述流暢絕非這種文體的特徵。這種文體甚富均質性，因為不同人物的態度受到既有程序的狹窄範圍的強力規範和限制，所以他們的思想、感覺和情緒均能存在於這些詩行之內。荷馬英雄所嗜好的長篇而連接的論說，完全不是他們所擅；同樣地，他們也缺乏任何縱橫自如、活潑、而衝動的表達型式。
查理皇帝聽到號角聲所說的話 (一七六八—九行)，

Ce dist li reis: "Jo oi le corn Rollant.

Unc nel sunast se ne fust cumbatant"

國王這樣說：「我聽到羅蘭的號角聲。如果不是正在奮戰他絕不會吹響號角」。

常被拿來與維尼 (Vigny)「號角」(Le Cor) 一詩中相當的詩行比較，

Malheur! C'est mon neveu! malheur! car si Roland

Appelle à son secours, ce doit être en mourant,

不幸呀……這是我的侄兒……不幸呀……因為如果羅蘭吹出求救號角，他必然已入垂死之中。

維尼的詩句在此頗有助益。但實則無須舉出相似的浪漫詩句為證；從浪漫時代以前的時期亦可舉出古典和稍後的歐洲作品以與比較。且看羅蘭臨死的禱告（二三八四行以下）或是查理王在對抗巴里岡 (Baligant) 之戰以前所作的正式而頗類似的禱詞（三二〇〇行以下）。這些禱詞都是遵循祈禱文的格式，故而其句法顯示較長的氣勢。羅蘭的禱告詞如下：

2384 Veire Paterne, ki unkes ne mentis,

Seint Lazaron de mort resurifaxis

E Daniel des leons guaresis,
Garis de mei l'anne de tuz periliz
Pur les pechez que en ma vie fisl

真實的天父，您從不說謊，您使聖拉撒路復活，並救但以理於獅窟，現在由於我這一生犯了種種罪行，請您拯救我的靈魂免受種種危難！

而皇帝的禱文爲：

3100 Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine ki en sun cors l'aveit,
E esparignas le rei de Niniven
E Daniel del merveilleus turnent
3105 Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les. III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!

Par ta merci, se te plaist, me cunsent
Que mun nevoid poisse venger Rollant!

真實的天父，今天請您幫助我，您曾救約拿於鯨腹，救過尼尼微國王，拯救但以理於獅窟免其受可怕的折磨，搶救三人於火爐；但願今天您的愛與我同在。但願獲得您的恩准，靠着您的慈悲，容我為外甥羅蘭報仇。

對於上帝救人的譬喻的死板用法（如神秘主義文學所示，此種譬喻可以用得至為活潑有力）以及頓呼懇求的靜止而重複的方式，雖亦包含強烈的情緒，但是對於上帝、宇宙和命運的觀點則是囿於空間，至為明確，予人以狹隘固定之想。我們可以將此與取自伊里亞德的任何禱詞——作者隨意選取三〇五行以下——互相比較，

πόρτι 'Αθηναίη ἐπουετόν, δια θεῶν,
ἀέου δὴ ἕρκος Διομήδεος ἦδέ και αἰτῶν
πορτῆα δὸς πεσέειν Ἰ καὶν πορτῆροισθε πυλαῶν

強大有力的雅典納（Athena），雅典市的保護神，崇高的女神，扭轉戴奧米底斯（Diomedes）

手中的矛，並令他在史基亞大門前摔落！

這節禱告的懇求語氣中有猛然向上湧升之感 (*hðe kœu aifrœu þorþœa ðos þeœœu*)。比較之下，我們發現荷馬的作品，較能顯示流暢、迫切及懇求之感，他的世界固然範圍有限，但是結構較不僵硬古板。此處值得注意的特點顯然不是「跨行之詩行」(*run-on lines*，此為古代韻文常用)，而是富於精微變化的句子運行的寬廣幅度。不論詩行是長是短，不用「跨行」韻文仍可同樣顯露此種特色。這早在十二世紀時即出現於古法文宮廷傳奇十音節的韻文或是較短的韻文故事。一首古英雄史詩哥爾蒙和伊桑巴 (*Gormund et Isembard*) 殘存部分的十音節詩行，仿如一系列截然分割的號角聲；而宮廷傳奇的十音節詩行則是流暢，時而冗贅，時而抒情。我們如將兩者比較，即可立即明瞭僵硬與流暢連續的句法之間的差別。很快地宮廷文體即出現席捲一切的修辭運作。下列詩行取自特里斯坦之癡 (*Folie Tristan*) (根據巴特斯 [*Bartsch*] 之古法文佳文集 [*Chrestomathie de l'ancien Français*] (第十一) 版，第二十四篇)：

31 en ki me pureie fier,

quant Ysolt ne me deingne amer,

quant Ysolt a si vil me tient

k'ore de mei ne li suvient?

我能相信誰呢？如果伊素德不能屈尊愛我，如果伊素德認為我不值一顧而致這時將我忘懷？

在這個富於文辭的問句中可以看出悲傷的迫切表現。這個問句含有兩個結構相似的附屬子句，但第二個涵蓋較廣，而整個句子顯露了上升的韻律。在型式上，這一段雖較簡單，但卻能令人想起拉辛 (Racine) 的畢瑞尼斯 (Bérénice) 的下列著名詩行（四，五）：

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,

Seigneur, que tant de mers me séparent de vous:

Que le jour recommence et que le jour finisse,

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,

Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?

又一月，又一年，我們如何能忍受，

上帝啊！重洋將您我分隔：

一日復始，一日結束，

但泰特斯 (Titus) 卻永遠看不到畢瑞尼斯，

整天我也見不着泰特斯。

且讓我們簡單結束對本章開始所引詩行的分析。在第六十一節結尾，皇帝仍然猶豫未決，未將弓交給立於面前的羅蘭，決然賦予命令。他垂頭，他撫鬚，他哭泣。內莫的介入說項，結束了這一幕，他說的話也是完全屬於並列的結構。他話中隱示的語態關聯在文法上並未表達出來。否則這段話應該有如下述：「您已經聽到羅蘭是多麼生氣因為他被推薦擔任後衛。但是既然沒有一位將領能夠（或：願意？）取而代之，你還是將弓給他，至少促使他堅決支持陛下。」漂亮的結尾詩行也是屬於並列結構。

在古典文字中，並列結構屬於卑低文體；此種結構是口語的而非書寫的，喜劇和寫實的而非崇高的。但是在此並列法則是屬於崇高的文體。這是崇高文體的一個新形式，並不依恃完整的結構和修辭技巧，而是有賴平行和獨立的語文單位。依賴並列結構的崇高文體本身，在歐洲並不算新東西。《聖經》的文體也有這個特徵（參見本書第一章）。在此我們可以回憶一下我們關於「上帝說，要有光，就有了光」（創世紀，第一章第三節）這句話的雄偉性質的討論，十七世紀時布瓦洛（Boileau）和雨耶（Huet）於論及朗納斯（Longinus）所著論雄偉文體（*On the Sublime*）一文時，曾續加討論聖經的這一句話。創世紀這句話的雄偉氣質，並不是包含在壯觀的完全句的展示或是豐富的絢爛辭藻，而是在於動人的簡練。此種簡練與廣大無際的內容正好形成了明顯的對比，而正因為如此它具有晦暗之氣氛，使聽者懷然敬畏。正是由於表示因果關係的連接詞的缺乏、對景象的赤裸陳述——此種陳述以驚異的注視取代了推論和了解，甚至也不想去了解——而使這個句子變得莊嚴。但是武勛詩的情形則完全不同。這裏的主題不是引人敬畏的創造之謎和創造主，不是作為創造物的人與人之間的關係。

羅蘭之歌的主題狹窄，對於其中的人物而言，沒有一件具有根本重要性的事物會引起問題。今生後世的一切都毫不曖昧、不變、固定。當然，他們缺乏理性的瞭解能力，但這是我們自己的看法；這首詩及其當代聽衆並不關切此點。他們在既定的固定和狹窄的秩序中安全而充滿信心的生活着，在此一秩序之中，人生的責任，依據社會地位而來的責任分配（參見一八七七行以下武士與僧侶之分工），超自然力量的性質，人類與此種力量之關係等均受到簡單無比的規範。在這個架構之內，有豐富而微妙的情感；也有花樣繁多的外在現象；但是這個架構範圍狹小而固定，故而適當的問題情境很難產生，悲劇更是無此可能。其中並無足稱為悲劇的衝突。

流傳迄今的早期日耳曼史詩作品，也顯示出並列的結構；在此仍以貴族的戰士道德為主，對於榮譽、正義和戰鬥考驗均有嚴格之定義。然而最後予人的印象頗為不同。語文單位的並列較為鬆弛，賦予事件及其上面之天堂的篇幅較大，命運較為難解，社會的結構較不死板。從希德布朗之歌（*Hidebrandslied*）以迄尼白龍之歌（*Nibelungenlied*）的最著名日耳曼史詩，其歷史背景均源自部族遷移的粗野和廣濶的時代而非封建時代的穩固結構，故而這些史詩有較大的寬度和自由。日耳曼取自部族遷移時代的主題並未及於高盧——羅馬領域，或至少此種主題無法植根於該處。而基督教對於日耳曼英雄史詩幾乎是毫無意義可言。自由而立即的力量，仍未受固定形式之束縛，故在其中較為強大，而至少我認為人之根較為深入。日耳曼的英雄史詩，並不像羅蘭之歌那樣缺乏問題的悲劇因素。希德布朗要比羅蘭更富人性 and 悲劇性，而尼白龍之歌中的衝突又比羅蘭與甘納隆之間的仇恨有更深的動機！

然而，當我們閱讀早期拉丁語系的宗教作品，即可遇到同樣範圍拘束而確定的世界。在羅蘭之歌以前的時期，我們可以找到幾個例子。最重要的是亞列克席斯之歌 (*Chanson d'Alexis*)，這是一名聖徒的傳說，定型於十一世紀的古法文，目前仍有數種版本。根據傳說，亞列克席斯是羅馬一貴族家庭的晚生獨子。他受過良好的教育，進入皇宮服務，並且根據父親的願望將娶回門當戶對的一位小姐。他聽從父命，但是新婚之夜，未待同床即離妻出走，在異地（敘利亞東北部的艾德沙 [Edessa]，即今土耳其烏爾法 [Urf]）過了十七年，行乞爲生，以專心效勞於上帝。爲了不願被人尊爲聖徒，遂離開避居之處，但爲暴風雨驅回羅馬。在羅馬又是過了十七年，就在父親家裏樓梯下過著爲人蔑視的乞丐生活，仍然未被認出，不爲雙親和妻子的悲傷所動，他常聽到他們的哀傷之聲，但從未揭露身份。直到死後，他才奇蹟似地被人認出身份，此後即被尊爲聖徒。這部作品所反映出來的態度，完全與羅蘭之歌不同。但是它顯露同樣的並列和僵硬的文體，各方面生活的同樣狹隘、明確和固定。不論黑白或好壞的一切事物均安排妥當，無須進一步的尋求或辯護。當然，是有誘惑存在其間，但是並無問題待決。一方面是服務上帝，棄絕世界和尋求永遠的福祉——在另一方面，俗世的自然生活，導致「深深的悲傷」。沒有其他意識層次，而在現實——在世界佔有一席之地和其他許多現象，它們多少應構成所描述之事件的架構——則受到大大的減縮，以致所剩下来的只是聖徒生活的不實背景。圍繞在他周圍的是他的父親、母親和新婚妻子，他們都是啞然陪襯他的活動。情節所需的少數其他人物雖也出現，但他們甚至更是虛無飄渺，彷彿如陰影。此外的一切則均完全系統化，不論就社會學和地理觀點而言均是如此。尤其因爲這個故事似乎是涵蓋整個羅馬帝國，這更是令人驚奇。從東方到西方

僅只留下教堂，來自高高在上的聲音，禱告著的羣衆——僅只是聖徒生活的完全一致的環境；甚至像羅蘭之歌中一樣地，可以見到同樣的社會結構——即封建社會——和同樣的社會精神，不論在異教徒或基督徒中均如此。不過在此更爲顯著。世界變得很小而窄；在其中一切均固定而不變地環繞於單一問題，此一問題已經事先加以解答，對此問題人有責任予以正確的答覆。他知道他必須遵循那一條路，或是應該說，他只有一條路可走，再無別的路。他也知道他會到達一個岔路，而且他必須右轉才對，雖然引誘者會努力誘惑他左轉。其他的一切均已消失無踪，亦即內外世界的無邊無盡及其不可勝數的可能性、形狀和層次等均已煙逝。

無疑地，這不是日耳曼的；我相信這也不是基督教的；至少它不是基督教的必要和獨特的版本。因爲基督教——種種前提的產物，用以應付種種的現實——已然顯示——在這個時期的前後——無比的彈性、豐富和複雜的層次。此種狹窄根本毫無獨特可言；它包括了太多和太過繁複的遺傳因素；它不是狹窄，而是一種窄化過程。它是古代末期所經歷的一種僵硬化和縮減的過程，本書前面各章已經提及。當然，在其中，基督教扮演了相當重要的角色，不過這時的基督教，在與疲憊或野蠻的民族衝突之下，是採取簡化縮減的形式。

在古法文寫成的亞列克席斯之歌中，新婚之夜的一幕，乃是該詩的高潮之一，原文如下（第十一—十五節，巴特斯古法文佳文集，十二版）：

11. Quant il jorz passet ed il fut anoitiet,

go dist li pedre: "filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel."

ne volst li enfes son pedre corrocier,
vait en la chambre o sa gentil moillier.

12 Com vit le lit, esguardat la pulcele,
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre;
"ei Deus," dist il, "si forz pechiez m'apresset!
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perde."

13 Quant en la chambre furent tuit soui remes,
danz Alexis la prist ad apeler:
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veritet;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.

14 "Oz mei, pulcele, celui tien ad espous
Qui nos redemst de son sanc precieus.
en icest siecle nen at parfite amour:

la vide est fraie, ni at durable onour;
ceste ledece revert a grant tristour.”

15 Quant sa raison li at tote mostrede,

donc li comandet les renges de sa spede,

ed un anel dont il l'out esposede.

donc en ist fors de la chambre son pedre;

en mie nuit s'en fuit de la contrede.

當白天逝去，夜晚到來，他的父親說道：「兒子，聽從天父的指示，現在你們夫婦可以上床睡覺了。」做兒子的不願激怒父親；他與溫柔的妻子進入臥室。

當他看到床，眼睛注視著新娘，然後他憶起最為敬愛的天父；「啊，上帝！」他說，「罪惡對我的壓力多麼強大！如果我這時不逃走，我非常擔心將因此失去您。」

當只他們兩人在室內時，亞列克西斯君開始向她說話：他開始向她數說現世生活的不是，向她說明天堂生活的真實；然而他但願脫身而逃。

「聽我說，姑娘，你以那曾以自己寶貴的血拯救我們的祂為配偶吧！在這個世界上，並無完美的愛；人生脆弱不堪，其中並無永久的榮耀；今世的快樂將變成深深的悲傷。」

當他向她表露心中的想法之後，他即將劍帶和作為與她結婚信物的戒指交給她。然後他走出

臥室和父親的房子；深夜他逃出國外。

不論兩首詩的要旨如何不同，但文體上與羅蘭之歌的相似之處至為顯著。在兩首詩中，並列法原則已不僅僅是句子結構的技巧了。在兩首詩中，我們可以看到同樣的重新起頭，同樣羅曼式的前進和後退，個別事件及其組成部分的同樣獨立性。第十三節重述了第十二節開頭的情境，但是將情節向前推進一步，並且朝向不同的方向。第十四節以具體和直接引句的方式，重複第十三節中的話（第十三節的最後一行已經向前更進一步）。作者不用下列結構：「當他們兩人在臥室時，他想起……；並說『聽著……』」，而用下列結構：1.「當他在臥室時，他想起……2.當他們在臥室時，他說……。」（間接引句）3.「聽著，（他說）……」每一詩節都描述完整和獨立的一幕。包括不同因素的一個統一而前進的事件予人的印象較淺，不及非常相似但分開的三幕的並列予人的印象。我們或可根據這個印象而概括地說：亞列克席斯之歌是一串獨立、關係鬆弛的事件，一系列來自一位聖徒生活中的各自獨立的情節，每一情節包括一個富有含意但單純的姿態。父親命令亞列克席斯與新娘進入洞房；亞列克席斯在床邊，向新娘說話；亞列克席斯在艾德沙將財物分送窮人；亞列克席斯行乞；僕人奉命出去找他，但未能認出他並施捨給他；母親的哀傷；母親與新娘之談話等等。它是一套的情節。每個事件都包括一個決定性的姿態，與前後的姿態僅有鬆懈的時間或因果關聯。其中許多（例如母親的哀傷）又分成數個相似但各自獨立的景象。每一景象又好像有其自己的架構。每個之中並無新的或意外的事物發生，亦未包含促使下一景象出現的推進力，故可說是獨立的。彼此之間的間隔是空的。但是此

種空虛不是黑暗和深邃的，其間既未發生許多事情亦未醞釀什麼，其間我們並非屏息靜氣、戒懼地等待，它不是聖經文體中時可引起的空虛並夾雜令人沈思的間隔。相反地，它是缺乏色彩的一段時間，沒有舒解或實質，有時只是一個片刻，有時為十七年，有時是全然不明確的。

因此事件的推進即分解成一系列的景象；有如分成數個部分。羅蘭之歌就整體而言，較為密合；連貫性較為清楚；個別景象有時顯露更多的運動。但是描述技巧（這不僅是指單純的技術程序，它包括詩人和聽者應用於所述事件的結構觀念）仍然完全一樣：它將獨立的景象如珠子一般串合起來。羅蘭之歌中的間隔並不是永遠都是如此空虛和平淡乏味；有時風景會插入；我們看到或聽到軍隊穿越河谷或山道——然而事件與事件的串接仍不緊湊，經常出現完全獨立而自足的情節。羅蘭之歌中，維繫情節發展的角色數目亦甚小；其他一切人物——雖然比亞列克席斯一家人來得變化多端——似乎只是典型人物。參與個別情節的角色都固定住了；很少會有新來的人加入其中；如果這種情況出現（內莫或杜平〔Turpin〕擔任調停者），就會有斷然的分裂。一大羣人之間變化多端的關係以及因之而生的繁雜牽扯和其他史詩特有的歷險因素，在此完全付諸闕如。因此，在亞列克席斯之歌和羅蘭之歌中，動人姿態的因素顯得更為強大。建立關係和推進發展的驅力微弱。即使是在一幕之內，如有情節發展的話，也是逡巡和窒礙難通。但是情節中的姿態卻是極端動人的。

姿態和態度的動人，顯然是將事件的衍生過程分成各個景象的技巧的目的所在。包括姿態在內的情節具有如此動人的力量，故而它具有道德典範的地位。英雄、賣國賊或聖徒故事的各個階段由於能夠具體化成姿態，故而各幕景象在其所產生的印象中，甚為接近象徵或暗喻的性質，即使是在無法追

溯任何象徵或比喻意義的情況下亦然。不過這樣的意義常常是能够追溯得到的：在羅蘭之歌中，它是存在於查理曼身上，也存在於對異教徒武士許多特徵的描述之中，當然也可見諸禱告之中。至於亞列克席斯之歌，古球斯 (E. R. Curtius) 所作的傑出詮釋 (拉丁語系語言學學報 [Zeitschrift für romanische Philologie] 56, 113 ff., 尤其頁一二二和一二四) 確切地支持在來世獲致譬喻性實現的看法。此種譬喻傳統大大地令人懷疑事件與事件之間的水平、歷史的關聯，並且促進生活各方面的僵硬化。因此前引禱詞顯示用以表示拯救的譬喻已完全僵硬。舊約事件的細分已成爲公式，各個事件均以譬喻的方式加以解說，與其歷史背景失去關係。譬喻——如關於古代末期之石棺者——均以並列方式排置。它們已沒有現實性，它們只有意義。至於世界上的事件，也有同樣的一個趨勢：使它們脫離水平關係，孤立各個片段，迫使它們進入固定的架構，並使它們在此種架構之內姿態動人，以使它們變成典範、模型、具有意義，並且不理會其餘的一切。顯然可見，這樣一個程序僅能准許有限、極爲狹窄的一部分現實具有視覺上的適應性，已經確立的各方面生活的具體化語言可以表達這一部分的現實。不過這一部分雖然小，它卻具有視覺上的適應性，這即表示僵硬化過程的頂點已經過去。正是在孤立的景象中，才能找到復活的種子。

法文版亞列克席斯之歌所根據的拉丁文版 (見七月十七日聖徒行傳 [Acta Sanctorum])：下面所引用部分係根據福斯特——科斯維契 [Förster-Koschitz] 所編古法文練習本 [Altfranzösisches Übungsbuch] 第六版，一九二二，頁二九九以下)，在時間上可能早於法文版不多，因爲源自敘利亞的這項傳說，初見於西方時已不算早。但是它更爲純粹地顯示古代末期這位聖徒的傳說的形式。它對

於新婚之夜的處理方式與古法文版有很特出的不同之處：

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo: "Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam." Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei: "Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos." Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...

天黑時，悠菲米亞努 [Euphemianus] 向兒子說：「孩子，進入臥室，看看你妻子吧！」但是當他進去後，這位高貴的青年即開始嚴肅地向他妻子講述基督的教訓，向她解說許多神聖的事，然後交給她他的金戒指和以紫色絲布包裹的劍帶，並向他說：「把這些東西收起來，只要上帝願意便永遠加以保存，讓上帝存在於我們之間。」之後，他即攜帶部分財物，走向海上。

我們可以發現，拉丁文本也是幾乎完全使用並列法結構。不過它並未充份發揮並列法結構的功能；當時尚無此種認識。拉丁文本壓平整幕情節，而致完全一樣。敘述之進展毫無起伏，語氣未嘗稍變，「非常單調地」：因之，不但框子而且其中的景象都是靜止不動、僵硬、缺乏活力。誘惑所導致

的亞列克席斯靈魂深處的內部掙扎，古法文本會予以單純而極美的表達，但是在此甚至未加提及。好像根本就沒有誘惑這回事。亞列克席斯向其新娘說話所用的直接引句中的文字活力（見第十四節）

——此爲這首古法文詩最強烈的活力之處，亞列克席斯的個性在此獲得最大的發揮，這也是他本性的首次充份表露——顯然是法文詩人依據暗淡無色之拉丁文所自行創造者。想像力之奔放煥發也是首次在法文本中有特出的表現。拉丁本較爲平滑，進展較爲一致；但是人的活動微弱，難得提及，彷彿這個故事是關於鬼魂而非活生生的人。繼續讀下去的印象仍然一樣。真正有人性的敘述只能見諸方言本。見諸其中的新鮮之處（我們僅提最重要諸點）有母親獨處一室的哀傷以及稍後聖徒爲暴風雨驅回羅馬時之內心掙扎。在此，亞列克席斯經過猶豫躊躇之後方才承受了最爲艱鉅的考驗，亦即在其父親家中隱藏身份做個乞丐，日復一日望著親人爲他哀傷不止。他但願能够逃避；然而還是接受了考驗。拉丁本未見猶豫不決，亦無內心掙扎，新婚夜一幕亦然。亞列克席斯前往父親的房子，因爲他不願擔子由他人負起。

從我們對這兩種不同版本的比較，似可看出，方言詩最早使個別景象具有興味，故而其中的角色才有生命和充實的人性。當然現世受到生活各個方面毫無改變的僵硬和狹窄的拘束，因爲欠缺前進的運動它很易失敗；但是正是由於受制於僵硬生活面的架構，它才會動人而有力。方言詩人首先將人視爲活生生的生命，並且發現了一個形式，可使並列結構具有詩歌的力量。取代纖柔無力且單調之並列文句的細流的乃是詩節的形式，它有突然的前進和後退，衆多活力充沛的新開頭，這實是一種新的崇高文體。雖然此種文體所能擷獲的生活範圍可能至爲狹窄、缺乏變化，但它卻是充實的生活，有人類

感情的生活，力量強大的生活，是古代末期傳說那種暗淡無色、模糊文體之後的一大舒解。方言詩人也知道如何運用直接引句以表達語氣和姿態。我們前面已然提及亞列克席斯對其新娘子所說的話以及他母親的哀傷。此外，我們尚可一提聖徒回到羅馬之後用以向父親請求賜給食宿的話。在法文中，這段話有拉丁文本所無法企及的具體而直接的懇求。法文本如後：

Eufeniens, bels sire, riches om,

quer me herberge por Deu en ta maison;

soz ton degret me fai un grabaton

empor ton fil dont tu as tel dolour;

toz sui enfers, sim pais por soue amour....

悠菲米亞努，高貴的先生，富有的人，但願您能看在上帝的份上，讓我住宿府上。為了您那令您深感哀傷的兒子之故，請在府上樓梯下面為我放置一張病床。我身患重病；請看在您對他的愛的份上供給我吃的東西……。

而相當的拉丁文爲：

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus,
et jube me suscipi in domo tua, ut pascam de micis mensae tuae et Deus benedicat annos
tuos et ei quem habes in peregre miseratur.

上帝的僕人，請看看我，大發慈悲，因為我貧苦無依；請下令將我安置在府上，以使我能食用府上剩下的麩包屑，但願上帝祝福您，憐憫貴府遠在外地流浪的那個人。

我們前面已經說過，我們不可將古代末期傳說中的僵硬和狹窄性質歸咎於基督教，方言作品是逐步地才脫離這種性質的束縛。本書前面各章曾試圖指出，猶太——基督教對於現實世界事物的處理方式最初絕不會導致僵硬和狹窄性。上帝的隱藏不露及其最終的再臨，他的現身於普通生活，這些概念——我們曾試加說明——導致基本生活概念的活動，道德和社會學領域中風尚的極大變動，這超越了古典——古代關於模仿現實生活和成長的標準。即使是基督教的教父，尤其是奧古斯丁，在今天看來絕非是追求預先死板註定之路線的按計畫行事者，關於奧古斯丁的朋友亞里庇斯（Alypius），我們前面已經提及他在觀看人獸相鬥時內心的掙扎，而當他經歷掙扎、失敗和復元之過程時，我們可以發現他真是栩栩如生。僵硬、狹窄和沒有問題的按計畫行事，原來全然與基督教對現實的概念格格不入。確實，僵硬化的過程又大大得力於對真實事件的譬喻性解釋。隨著基督教地位的穩固和擴張，此種解釋的影響力日大，而且其在實際事件的處理中，化解了事件的現實內容，使其僅僅留下意義內容。隨

著教義的建立，教會的任務日漸偏重於組織，同時教會的問題為爭取心理上毫無準備和未識基督教原則的各個民族，結果譬喻性解釋必定會成為簡單而僵硬的系統。但是整個僵硬化過程的問題較為複雜；它是與古代文化的衰微有關。促成僵硬化過程的並非基督教，而是基督教被牽入於其中。隨著羅馬帝國及其所具體表現的秩序原則——此一原則早具有某些年老硬化的特徵——的瓦解，世界的內在一貫性也因之崩潰，新世界只能重建於其碎片之上。在這個過程期間，各地新興民族的粗略政治和心理氣質遂與羅馬殘存的建制和古代文化的遺跡發生衝突，後者雖然衰微和硬化但仍保有甚高聲望。這是非常年輕與年邁之衝突，最初非常年輕者癱瘓，但後來終與傳統的遺跡妥協，將自己的活力注滿傳統的遺跡，使其重新開花。當然，在古代末期的文化未曾佔有主宰地位的地區，僵硬化過程自是最不顯著，這些即是日耳曼世界的中心地區；而在拉丁語系的國度則甚為顯然可見，在這些地方真正發生了衝突，法國——此處日耳曼影響力強於任何其他拉丁語系地區——能夠率先掙脫此種影響力，當非偶然。

在我看來，歐洲中古時代的崇高文體首於個別事件充滿生命時出現。這就是為什麼這種文體會富於效果強大的個別情節，這些情節僅有很少的角色碰面，簡短事件的姿態和言語卻是顯著突出。短兵相接的角色，雖乏活動空間，但卻仍是彼此地位明確可辨。關於他們的任何話從不降格為空言一場；而都是嚴肅的陳述，每段話，每個片語，甚至每個字，都有其自己的價值，單獨而有力，毫無軟弱的跡象，沒有鬆懈的言辭。面對生活的現實，此文體既未能亦不願處理現實的寬度或深度。它在時間、地點和社會環境上均是有限的。它使過去的事件具有風格並加理想化而令其簡化。它所冀圖在聽

者心中引起的感覺是對一遙遠世界的讚美和驚奇，他的本能和理想固然是爲其所有，但與現實的摩擦和抗拒比較起來，它們卻能變得非常純粹和自由，有非其實際生活所無法望其項背者。人的運動以及偉大高聳的典範人物都具有引人注意的效果；他自己的生命根本就見不到。當然，在羅蘭之歌的風格中，有很大的同時代性。在詩的開頭，並未特別聲明所述的事情是發生在遙遠的過去（「很久以前有……我將歌詠昔日……」），而是一開頭便予人強烈的立即之感，彷彿查理王這個偉大的君主是個活生生的人。將三個世紀以前的事件天真地移轉至十字軍東征初期封建社會的精神之中，以及利用主題以爲教會和封建制度進行宣傳，均使這首詩具有活生生的現在感。其中甚至可以看出類如初生民族意識的東西。當我們讀到下列一行——羅蘭試圖組織法蘭克武士即將開始的攻擊（一一六五行）：

Seignurs barons, suef, le pas tenant!

將士們，慢步前進吧！

我們聽到封建時代常見的騎兵演練景象的回音。但是這些是孤立的例子。主要的還是階級限制、理想、簡化、和傳統的閃爍面罩。

法文英雄史詩的文體是崇高的，現實的結構概念仍然極爲死板，僅能描述客觀生活的一狹窄片段，此一片段受制於遙遠的時間、透視的簡化和階級的限制。我所說的毫無新奇之處，而只是重述一

說再說的話，在這個文體中，英雄和雄偉領域與實際和日常領域之分野乃屬自然之事。封建社會中除最上層以外的各階層均未出現。社會的經濟基礎甚至未見提及。這大為超過早期和中高期日耳曼時代的英雄史詩，而且也與略後出現的西班牙英雄史詩形成強烈對比。然而武勳詩，尤其是羅蘭之歌，卻是受到歡迎。確實，這類詩完全是敘述封建社會上面階層的功績，但無疑地也是為一般人而寫。原因可能是，俗世人口中的不同階層之間雖有顯著的物質和法律上差別，但他們在智能上基本上是一樣的；實際上是人所珍視的理想仍然一致，或至少除武士和英雄理想之外的俗世理想尚無法實踐和以言語表達。武勳詩對社會各階層是種力量 and 影響，這可從一個事實得到證明。大約十一世紀末，教士——他們對方言俗世文學的態度在此之前尚非有利——開始利用英雄史詩以達到他們的一些目的。這類題材歷時數百年而不衰，一再以新的形式出現並且迅速下達村野市集娛樂層，證明它們在下層階級中歷久不墜的流行。對於十一、十二和十三世紀的聽眾而言，英雄史詩即是歷史；在其中較早時代的歷史傳統仍然充滿生命。此外再無其他傳統，至少當時的聽眾無法接觸到其他的傳統。大約到一二〇〇年時方才出現了最早的方言編年史，但這不是敘述過去的歷史，而是對當時事件的目擊紀錄，但即使如此它們仍受史詩文體的強力影響。確實，英雄史詩即歷史，至少當它喚起實際歷史情況時是如此——不論它是如何加以扭曲和簡化——而且只要其中人物都能扮演歷史政治的功能時仍是如此。此種歷史——政治因素為宮廷小說所棄，故而這種小說與客觀的現實世界具有一種完全不同的關係。

第六章 武士歷險

克雷提昂 (Chrétien de Troyes) 所著的伊凡 (Yvain) 是十二世紀後半期的宮廷傳奇。在伊凡開頭不久，亞瑟王 (King Arthur) 宮廷的一名武士敘述自己的一次歷險經過。故事是這樣開始的：

- 175 Il avint, pres a de set anz
Que je seus come paisanz
Aloie querant avantures,
Armez de totes armetres
Si come chevaliers doit estre,
180 Et trovai un chemin a destre
Parmi une forest espesse,
Mout i ot voie felensse,
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'enui, a quelque painne

185 Ting cele voie et cel santier.

A bien pres tot le jor antier

n'an alai chevauchant ainsi

Tant que de la forest issi,

Et ce fu an Broceliande.

190 De la forest an une lande

Antrai et vi une bretesche

A demie liue galesche;

Si tant i ot, plus n'i ot pas.

Celle part ving plus que le pas

195 Et vi le baile et le fossé

Tot anviron parfont et lé,

Et sor le pont an piez estoit.

Cil cui la forteresce estoit,

Sor son péling un ostor mué.

200 Ne l'oi mie bien salué,

Quant il me vint a l'estrier prandre,

Si me comanda a descandre.

Je descandi; il n'i ot el,

Que mestier avoie d'ostel;

205 Et il me dist tot maintenant

Plus de çant foiz an un tenant,

Que beneite fust la voie,

Par ou leanz venuz estoie.

A tant an la cort an antrames,

210 Le pont et la porte passames.

Anmi la cort au vavassor,

Cui Des doint et joie et enor

Tant come il fist moi cele nuit,

Pandoit une table; je cuit

215 Qu'il n'i avoit ne fer ne fust

Ne rien qui de cuivre ne fust.

Sor cele table d'un martel,

Qui panduz iere a un postel,

Feri li vavassors trois cos.

220 Cil qui amont ierent anclous

Oïrent la voiz et le son,

S'issirent fors de la meison

Et vindrent an la cort-aval.

Li un seisirent mon cheval,

225 Que li buens vavassors tenoit.

Et je vis que vers moi venoit

Une pucele bele et jante.

An li esgarder mis m'antante;

Ele fu longue et gresle et droite.

230 De moi desarmer fu adroite;

Qu'ele le fist et bien et bel

Puis m'afubla un cort mantel,

Ver d'escarlate peonace,

Et tuit nos guerpirient la place.

235 Que avuec moi ne avuec li

Ne remest nus, ce m'abeli;
Que plus n'i queroie veoir.

Et ele me mean seoir

El plus bel praelet del monde

240 Clos de bas mur a la reonde.

La la trovai si afeitee,

Si bien parlant et enseigniee,

De tel sanblant et de tel estre,

Que mout m'i delitoit a estre,

245 Ne ja mes por nul estovoir

Ne n'an queisse remouvoir.

Mes tant me fist la nuit de guerre

Li vavassors, qu'il me vint querre,

Quant de soper fu tans et ore.

250 N'i poi plus feire de demore,

Si fis lues son commandant.

Del soper vos dirai briemant,

Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise

255 La pucele qui s'i assist.

Après soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevaier errant,

260 Qui aventure alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.

Après ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An guerredon, se je poisse.

265 Et je li dis: "Volantiers, sire!"
Que honte fust de l'escondire.

Petit por mon oste feisse,
Se cest don li escondeisse,
Mout fu bien la nuit ostelez,

270 Et mes chevaux fu anselez

Lues que l'an pot le jor veoir;

Car j'an oi mout proié le soir;

Si fu bien faite ma priere.

Mon buen oste et sa fille chiere

275 Au saint Esperit comandai,

A tresto^z congié demandai,

Si m'an alai lues que je poi...

[175] 七年前，我獨自來自鄉下，全身作武士裝備，出門冒險，[180] 這時走到一條路，往右通向一個茂密的森林。這段路寸步難行，充滿荆棘。不顧困擾和不便，[185] 我沿著路徑前行。幾乎一整天，我就這樣騎馬而行，最後終於走出布羅素里昂森林。[190] 脫出森林我走入曠野，望見半威爾斯里格 [Welsh league] 之外的一座木塔：距離原本甚遠，但這時已然相距有限，勒馬慢步而行，我走近 [195] 看到柵欄和壕溝圍繞著木塔，深而寬，我看到城堡的主人站在橋上，手腕上立著一隻脫毛獵鷹。[200] 我還未來得及向他致意，他就已走向前來拉住我的馬鐙，並請我下馬。我遵命而行，因為也不用否認我確實需要找個下榻之處。[205] 然後他立刻一口氣說了無數次我來時所走的那條路有福了。[210] 同時，我們走過橋，穿越大門，便到了庭

院。但願上帝對於當晚賜我以如許快樂和榮耀的，賜給同樣的快樂和榮耀。在這位領主的庭院的中央，〔215〕掛著一個既非以鐵又非以木材製成的鑼，我想那是完全以銅製成的。領主以掛在附近柱子上的槌子把鑼敲了三下。〔220〕樓上的人，一聽到他的聲音和鑼聲，便走到下面的院子。有些人拉住原為〔225〕那位好心的領主為我牽著的座騎；同時我看到一位美貌溫柔的小姐朝我走來。詳加注視之後，我發現她身長、苗條而直挺。〔230〕她技巧地卸去我的武裝，輕巧而熟練；當她為我披上一件裝飾著孔雀羽毛的鮮紅短外套後，〔235〕其他的人都離開，因此只有我們兩人單獨一起。這甚合我意，因為我只要看著她就夠了。然後她帶我坐在〔240〕一處四周以牆圍起的美好地方。在此，我發現她如此優雅，言辭佳美，見識廣博，姿態和性格可人，身處其間令人心曠神怡，〔245〕我但願永遠留下來。但是不幸地，當夜晚降臨，晚餐時刻到來，領主前來找我。〔250〕無法再停留下去了，所以我即隨其前往。關於晚餐，亦甚可人意，因為〔255〕我看到這位小姐正好坐在對面。晚飯之後，領主坦然告訴我，雖然他已經招待過許多遊俠武士，〔260〕但已記不得在這以前何時款待過尋求冒險的武士。因此，他邀請我回程時儘可能再到他莊上。〔265〕我遂向他說：「我非常樂意，閣下！」因為如果拒絕便是不禮貌，我絕不能對這位主人這樣做。當晚我確實受到很好的住宿款待，〔270〕次日天一黎明，我即發現我的馬已經套上馬鞍，這是按照我晚上的要求而做的。〔275〕我向聖靈讚揚我這位善良的主人和其愛女，在向所有人辭別之後，我即儘速離開。（克雷提昂著亞瑟王傳奇〔Arthurian Romances by Chrétien de Troyes〕。康福〔W. Wistar Comfort〕英譯。紐約達頓出版公司〔E. P. Dutton & Company〕。）

這位名為卡羅格儂 (Calogrenant) 的武士，繼續敘述其經歷，談及他如何遇到一羣公牛，以及一個像貌奇醜而高大的邪惡牧人，如何告訴他不遠處有一口魔泉。泉水流自一棵美麗的樹下。附近掛著一只金壺，如以此壺盛泉水澆灌於旁邊一塊綠玉的牌子上，則森林中即會興起可怕的暴風雨，從來沒有人能够歷經這場暴風雨而保全性命。卡羅格儂決意冒險一下。他抗拒了暴風雨，然後享受隨後出現的陽光普照的寧靜，衆鳥啁啾而鳴更使景色生春。但不久有位武士出現，指斥他惹起的這場暴風雨損害了他的財產，並且將他打敗，所以他只好丟甲棄兵，步行返回招待他住宿的主人處。他還是受到週到的款待，並且確切得知自己確是毫髮未損逃過這場危險的第一人。卡羅格儂的故事令亞瑟王宮廷的衆武士留下深刻的印象。亞瑟王決定騎馬親赴魔泉一行，隨帶大批侍從。但是衆武士之一，即卡羅格儂的表兄伊凡，卻搶先抵達，打敗並殺死魔泉武士，而且以既神奇又自然的方式贏得魔泉武士遺孀之愛。

雖然本章引文與前章引文寫作之年代相距僅約七十年，而且在此我們所討論者亦為封建時代的一篇史詩，然而初看之下即足以瞭解文體之完全改變。此篇引文敘述流暢；輕快而幾不費力。敘述文雖非急促而行，然而進展平穩。文中各部分之間的連繫毫無缺口。當然此詩亦無嚴格組織之完全句；故事一部分至另一部分的前進鬆弛，沒有遵循固定的計畫；連接詞之價值亦未清楚確立——尤其 *one* 必須擔當過多的功用，以致許多表示因果的連接詞（如二三一、二三五或二三七等行）有點模糊不清。但是這並無損於敘述的連續性；相反地，此種鬆弛的連接詞卻有助於非常自然的敘述文體的形成，而且押韻——非常自由自在，與意義結構並無關聯——從未硬行闖入。這使得詩人偶可加入一行補白或

是詳細迂迴一下（如一九三行或二一一——二二六行），而這些詩行又能平順地融入文體之中，並確能增添天真、清新和從容貫通之印象。幾乎從每個句子中都能看出，此詩文字比起武勛詩顯得多麼富於彈性和機動，其娓娓而談是多麼熟練，傳達了雖仍頗天真然卻已多所變化的敘述過程。我們且以二四一——二四六行為例：La la trovai si afeitee, si bien parlant et anseignée, de tel sanblant et de tel estre, que mout ni delitoit a estre, ne ja mes por nul estovoir ne n'an queisse remouvoir。這句話是以 la 與前面一句連接，為連續句。其上升部分包括三個步驟，第三個步驟含有一個對比結構的摘要 (sanblant-estre)，顯示對性格判斷的高度分析技巧（此已被視為當然之事）。下降部分分為兩部，相互對照：第一部——說明愉快之事實——使用直述語氣；第二部——假定的——屬於假設語氣。在宮廷傳奇以前的方言文學中，不可能有結構如此精微同時又與整個敘述如此平滑而似不費力地融合一起的文句。我願藉此機會指出，富於並列結構和多完全句的句法在其緩慢的成長中，連續結構似乎扮演了主要角色（直到但丁 [Dante] 時期）。其他型式的語態連接較不發達，但是此種型式頗為發達，發展出獨具特色的表達功能，但是稍後卻見失落；赫查 (A. G. Hatcher) 最近曾就此一問題加以討論（印歐研究評論 [Revue des Études Indo-européennes] 2.30.）。

卡羅格儂告訴亞瑟王的圓桌武士說，七年前，他曾獨自外出冒險，完全一付武士打扮，來到一條右轉橫越一處濃密森林的路上。在此我們停下來想一想。往右轉？(To the right?) 用此方式表示地點是有點奇怪，在此它的用法是絕對的。就地理形勢而言，只有在相對的用法時，它才有意義。因此在此它必須有道德的意味。很明顯地，它是卡羅格儂所發現的一條「正路」(right way)。隨後獲

得證實，因為這條路是難行的，正如正路通常都是如此；在這條路上，他一整天都在穿越充滿荊棘的密林，到晚上它即引至正確的目標：給予卡羅格農殷勤招待的一座堡壘，彷彿他是久候未至的賓客。似乎直到晚間他驅馬走出森林，方才明白自己身在何處：布羅素里昂的一片荒地。歐陸上阿爾莫利卡 (Armorica) 的布羅素里昂地方是布列塔尼 (Britany) 傳說中熟見的仙境，有一口魔泉和一座魔林。卡羅格農——他顯然是從不列顛島上的亞瑟王宮廷出發——如何到達歐陸上的不列塔尼則均未見說明。我們未見提及渡海一事，稍後 (七六〇行以下) 在伊凡的情況下亦未見提及，伊凡無疑地是從威爾斯的卡爾杜 (Carduel) 出發，雖然對於他前往布羅素里昂的「正路」的旅程僅以模糊和傳說的言辭描述。卡羅格農一明白身之所在，即看到一座好客的堡壘。在橋上站著城堡的主人，手上立著一隻獵鷹，他歡迎來客的歡娛之情超越好客的表现，這又再度令我們相信我們所聽到的一「正路」：·et·
il me dist tot maintenant plus de Sant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz
venuz estoie. (然後他立刻一口氣說了無數次我來時所走的那條路有福了。) 隨後的歡迎階段遵循早已確立的優雅武士禮儀；主人在一只銅鑼上敲打三下，招來僕人；旅客的座騎被牽走安頓；一位美貌的小姐出現，她即是城堡主人的女兒；爲客人卸下甲冑，穿上舒適美觀的外套，然後與他單獨留在迷人的花園，陪伴他等待晚餐。晚飯後，城堡領主告訴客人說，他招待出外冒險的遊俠的時間已久；他敦促他於回程時重訪城堡；很奇怪地，他並未向旁人道及魔泉之事，雖然他對此甚爲清楚，而且也知道客人即將遭遇的危險很可能使他難以如願歸來。不過這似乎是應當之事；無論如何這毫未減損卡羅格農以及伊凡對於主人的好客和武士美德的讚美。就這樣卡羅格農於次晨騎馬離去，在遇到有如半人

半獸的惡徒時方才聽到魔泉之事。當然這個惡人不知冒險爲何事——他既非武士，如何能知？——但他知道這口泉的魔力，他毫未隱瞞他所知道的。

顯然，我們這時已經深深陷入神仙故事和魔術之中。通過森林之正路充滿荆棘，有如從地底下冒出的城堡，英雄所受款待的性質，美麗女郎，城堡主人奇怪的沈默，半人半獸的人，魔泉——這些都是屬於神仙故事的氣氛。有關時間的跡象與有關地方的跡象，同樣令人想起神仙故事。卡羅格儂對於他的歷險一直隱瞞了七年。「七」是個神仙故事的數字，在羅蘭之歌開頭提及的七年也是同樣予人傳奇之感：七年——set anz tuz plains（七整年）——正是查理皇帝在西班牙停留的時間。但在羅蘭之歌中，確是「整整」（tuz plains）七年；這段時間所以稱爲「整整」七年，是因爲查理以這段時間去征服直到海邊的整個領域，佔領境內所有城堡以及除撒拉哥沙（Saragossa）以外的所有城市。在卡羅格儂魔泉冒險與其敘說歷險經過之間的七年間，似乎未曾發生任何事情或至少我們無從得知。伊凡出發從事同一冒險時，他發現一切情況完全如卡羅格儂所描述者：城堡主人、小姐、公牛羣及其面目可憎的巨大牧人、魔泉、保護魔泉的武士。一切均未見改變；七年的逝去未曾留下任何踪跡，正如神仙故事中時間的消逝一樣。風景是神仙故事中的風景；圍繞我們的是神秘感、隱秘的低聲和耳語。宮廷傳奇中的一切數不盡的城堡和宮殿、戰役和歷險——尤其布列塔尼系統的傳奇——都是屬於仙境：每次它們在我們眼前就彷彿是從地下冒出來的一樣；它們與現世的地理關係，它們的社會和經濟基礎，均未見說明。即使它們的道德或象徵意義亦難以明確肯定。魔泉歷險是否有任何隱藏的意義？它顯然是圓桌武士（Knights of the Round Table）所必須經歷的危險之一，然而詩中未見述及

與魔泉武士作戰的道德理由。在宮廷傳奇的其他故事中，有時可以分辨得出象徵的、神話的或宗教的主題；例如，在蘭斯洛特（Lancelot）中的前往地獄之旅，許多故事中的解放和拯救主題，尤其是聖杯（Grail）傳奇中的基督教恩典的主題——但是幾乎無法準確地確定其意義，至少就典型的宮廷傳奇而言是如此。宮廷傳奇中的神秘，即突然冒自地下，掩藏根源，無法合理解釋等成份均是源於布列塔尼的民間傳說；宮廷傳奇吸收這些因素並加以利用，而詳細陳述武士的理想；「布列塔尼主題」（matière de Bretagne）顯然就是培養此種理想的最佳媒介——甚至較古代的題材為適合，後者約於同時受到利用但隨即失勢。

宮廷傳奇的基本目標是在呈現封建時代武士道的自畫像及其習俗和理想。其外表形式亦未見忽略——對外表形式的描述是悠閒的，而在這些時候的描述捨棄了神仙故事的模糊距離，而為當前情況繪出顯著的圖畫。宮廷傳奇的其他情節比我們所引的一段更能傳達這類多采多姿和詳細的圖畫；但即使我們的引文仍能令我們觀察到顯示其寫實性質的主要特色。手托著獵鷹的城堡主人；敲擊銅盤召來僕人；美麗年輕的城堡女主人，為來客卸去甲冑，換上舒適的外衣，並且親切陪伴他直至晚餐時分——這一切均屬既有成規的優美挿圖，也可說是屬於一種儀式的，向我們呈現具有高度發達之傳統的宮廷社會。背景有如武勳詩者顯得穩定而孤立，與其他社會階層的習俗截然不同，但是較為精緻優雅。女人在其中居於重要的地位；一個有教養的階級的社會生活已達禮貌和舒適的境界。確實它所具有的性質以後長久成為法國風格的一個顯著特色；幾乎過度精微的優雅適意。城堡年輕女主人的一幕——她的外貌、他對她的注視、甲冑的卸去、草地上的談話——雖然不是特別成功的例子，但是卻足以傳達

優雅的、清澈和微笑的、新鮮和天真的賣俏，而這正是克雷提昂無可比擬的專長。這類的風俗畫很早即已見諸法國文學——在「織布之歌」(chansons de toile)和甚至羅蘭之歌述及馬加里(Margariz of Seville)之一節(九五五行以下)中；但是它們的充份發展乃是得助於宮廷社會，克雷提昂的吸引力尤其大為依賴其以富於變化的手法持續此種風味的才華。我們發現，當主題為真愛之調情時，其文體最是光芒萬丈。夾於調情景象之間的則是對於有關情感的對比推論，看似天真實則為高度之技巧和優雅。最著名的例子出現於克麗茲(Cligès)開頭，亞歷山大(Alixandre)和索達莫(Soredannos)之間初現的愛苗——起初的緘默不語和互相捉迷藏以及最後情感的泉湧——是以一系列迷人的情節和剖析性的獨白所表露出來。

此種文體的優雅和引人——其誘人之處為清新而其危險為痴愚的賣俏、無聊和冷淡——在古代文學作品中實難見到如此純粹者。克雷提昂並非襲自奧維德(Ovid)；它乃是中世紀法國的發明。再者，必須注意的是：這種文體絕非僅限於描寫愛情的情節。在克雷提昂的作品以及稍後的冒險傳奇和較短的韻文敘事作品中，對於封建社會內在生活情況的描述都是採取此種風格，不但十二世紀如此，十三世紀亦然。武士社會經由動人優雅、描寫細膩和透明澄澈的韻文而呈現出來；數以千計的小插圖描繪這個社會的習慣、觀點和社會風味。在這些圖畫中，可以看到光華萬丈、寫實味道、細膩心理以及隨處可遇的幽默。雖然它也只是一個階級的世界，但是比起武勳詩的世界來，它則顯得更為豐富，更為多變和更為廣泛。偶爾克雷提昂似是衝越此種階級界限，例如對伊凡中三百名婦女的工作室(五一〇七行以下)或波西佛(Perceval)中一個富裕城鎮(波西佛五七一〇行以下)的描述——不

過這些情節到底只是武士生活的多采多姿的背景。宮廷寫實主義描繪了一個階級的富庶生活，但夾著諷刺的語氣，所描繪的這個階級與當時社會的其他階層保持距離，高高在上，使得其他階層有如附屬，有時雖顯繽紛，但絕大部分則是好笑或怪異的；因此，重要的、意義的和崇高的與低卑——怪異——好笑的之間的階級分別，就題材而言，仍然至為完整無變。前一領域僅對封建階級的成員開放。然而，在此亦無文體分離的問題，原因很簡單，因為對宮廷傳奇而言，並無什麼「崇高文體」，亦即並無表達層次之分。因為隨遇而安、機巧和彈性的押韻八音節詩行，能够毫不費勁地適應任何題材以及任何層次的感情或思想。在其他地方它不也能順應變化多端的要求，從鬧劇以迄聖徒傳說？當它處理至為嚴肅或可怖的主題時，便易——至少我們的感覺如此——陷於某種動人的天真和幼稚。確實，我們可以看到一個天真的小孩之勇，他——靠著一種年幼而無理論基礎、尚未突出辯證形式之混亂狀態的文學語言作為唯一的工具——試圖掌握已然及於非常複雜之境的生活。很晚之後亦即從但丁時代開始，文體層次的問題才獲得注意。

但是宮廷傳奇的寫實主義還遭遇到一個更為強烈的階級限制，這便是其傳說的、神仙故事般的氣氛。這種性質使得當前現實的一切多采多姿和栩栩如生的圖畫彷彿是從地下冒出來；源自傳說和神仙故事之境，以致——如前所述——這些圖畫完全缺乏政治現實的基礎。它們所賴的地理、經濟和社會情況從未加以說明。它們是直接來自神仙故事和歷險。前已提及的伊凡中極為寫實的工場一幕，甚至談及工作環境和工人薪資，不過此一工作室並非由於具體的經濟情況而設，而是因為處女島 (Island of Maidens) 的年輕國王陷入兩個邪惡地精般的兄弟之手，答應每年送給他們三十名少女去做工而贖

回性命。此種神仙故事的氣氛乃是宮廷傳奇的真正成份，因為宮廷傳奇不但志在描繪十二世紀末年封建社會的外在生活情況，而且特別是在表達此一社會的理想。藉此我們即可達到宮廷傳奇的核心；此一社會的特有精神在文學處理現實的歷史中屬於重要地位。

卡羅格儂未負任何使命或任務而出發；他尋求歷險，亦即可用以證驗其勇氣的危險遭遇。武勛詩中見不到類似的東西。在後一類作品中，出門的武士在政治——歷史環境中是負有任務和佔有地位的。武勛詩無疑地是有如傳說一般簡化和扭曲，但是只要參與故事的角色在現實世界中負有任務——例如保護查理的帝國抵禦異教徒，征服異教徒並迫使他們皈依基督教等等——它便仍繼續下去。這些便是封建時代精神的政治和歷史目的，此種精神亦即武士所宣揚的戰士精神。在另一方面，卡羅格儂則未有任何政治或歷史任務，臣瑟王宮廷的任何其他武士亦然。在此封建時代的精神並無什麼政治作用；它並未有任何實際的效用；它已成爲絕對的。它的唯一目的便是「自我實現」。這完全改變了其性質。即使我們在羅蘭之歌中最常見用以代表它的一詞——*Vasselage*（諸侯與君王之隸屬關係）——似乎都已逐漸不流行了。克雷提昂在艾雷克（*Erec*）中用了三次，而在克麗玆和蘭斯洛特各在一段中出現一次，以後就完全不見了。之後他喜用的一字是corteisie（禮貌），這個字悠久而充滿意義的歷史足以非常圓滿地解釋歐洲對階級和人的理想概念。在羅蘭之歌中，尚未出現這個字。僅只其形容詞 *courtois* 出現了三次，有兩次是提及奧利佛（*Olivier*）時所用。似乎 *corteisie* 一字是到武士或宮廷文化時期方才出現，而 *courtly*（宮廷的）一字即是源自 *corteisie*。這個字所表達的種種價值——戰鬥規則之完備，講究禮節之社交，對婦女之服務——與武勛詩比較之下曾經歷了一個特出的變化和

昇華過程，而且都是指向一種個人的和絕對的理想——此處所謂「絕對」既指理想的實現亦指任何現世和實際目的的付諸闕如。禮貌之德性中的個人因素不純是大自然的賞賜；亦非生而得之；要深植這些德性除了天生之外，尚需適當的訓練，爲了保持這些德性，必須要有自發的意志，藉著經常不斷和不倦不怠的練習和證驗令其更新不已。

證驗和維護這些德性的工具便是歷險，即 *aventure*，這是宮廷文化所培養出來的一種至爲獨特的活動。當然，那些受到命運擺佈而致超越已知世界界線而進入遙遠人跡未至的地區的人，他們所遭遇的奇蹟和險難均受到異想天開的描繪，這是早已爲人所知的，而人在其熟知的世界所遇到的神秘險阻，例如來自神祇、精靈、鬼怪及其他魔力者，亦均有不讓前述的充滿想像的看法和敘述；同樣地，早在宮廷文化時期以前，卽已可見無畏無懼的英雄，以體力、德行、狡詐和上帝之助，克服了此種危險並拯救他人免於受難。然而，一整個階級在其極盛時期，竟會以克服這些危險爲其真正的使命——在對事物的理想概念中是其唯一的使命；最爲複雜的傳說傳統，尤其但不僅布列塔尼系統之傳統，均由此一階級接收以期製造一個專爲達成此一使命的神奇武士世界，在其中武士所遭遇的怪誕經歷和危險彷彿出自生產線的末端——這一切乃是宮廷傳奇的新發明。固然這些稱爲“*aventures*”的危險遭遇現在毫無經驗基礎，固然它們不可能切合任何實際或可以想見的政治制度，固然它們的發生彼此之間並無任何合理的銜接，一個接著一個，連續不絕，但是我們必須謹慎，不爲“*aventure*”（歷險）一字的現代價值所誤導，而致認爲它們是純屬「巧合」。我們現代人談及“*adventure*”一詞，乃是指不穩定的、邊際的、混亂的某件事，或有如希姆爾（*Simmel*）所說的，在生存的真正意義之外的事情。

而這一切正是這個字在宮廷傳奇中所未有的意思。相反地，透過歷險的考驗乃是武士的理想生活的真正意義。所謂歷險能够喚起武士的男子氣概理想的精華，艾伯瓦（E. Eberwein）於談及瑪麗（Marie de France）的故事集（Lais）時曾經討論到這點（中古時代生活之解釋 [Zur Deutung mittelalterlicher Existenz]，波昂和科隆，一九三三年，頁二七以下）。這點亦可依據宮廷傳奇加以說明。

卡羅格儂尋找正路並找到正路，已見前述。這是通往歷險的正路，而此一尋找和找到表示他是獲選者之一，是真正的亞瑟王圓桌武士之一。由於他是個有資格歷險的真正武士，遂受到主人——也是個武士——高高興興地款待，也因為發現正路而受祝福。主人和客人均屬同一社會階層，要進入這個階層必須通過行禮如儀的選舉，其所有成員均有義務互相幫助。主人的真正職業，即他所以住在所住之處的唯一意義，似乎是他應向尋求歷險的武士提供合乎武士身份的款待。但是他對卡羅格儂可能遭遇到的卻隻字不提，使得他給予客人的協助有神秘之感。顯然此一保持神秘的作法是其武士任務之一，與惡徒正好相反，後者完全傾吐心中所知。惡徒所知道的是歷險的外在情況；但他不知「歷險」之意義為何，因為他缺乏武士的教養。然而卡羅格儂是個真正的武士，精選人士之一。但是武士也分許多等級。他並無能歷險而歸，但是伊凡卻能。武士的等級，以及從事特定歷險的特定人選，有時蘭斯洛特和波西佛比伊凡更為清楚地加以強調；但是不論在何種宮廷文學中，主題總是明確可辨。故而一系列的歷險即被提高地位，成為對各種等級人選的命中註定和循序漸進的考驗；它成了經由命運安排之發展過程以達個人完美主義之基礎，這個主義後來衝越宮廷文化之階級障礙。我們絕對不能忽略一個事實，亦即與宮廷文化的同時，另有一個運動，更為有力和清晰地表達了此種循序漸進的考驗

以及愛情的理論——此即維克多和西妥教派神秘主義 (Victorine and Cistercian mysticism)。這個運動並不限於一個階級，它不需要歷險。

武士考驗的世界是個歷險的世界。它不但包含連綿不斷的一系列歷險；更明確地說，它所包括的只是歷險的必需事物。其中所見的一切不是歷險的附屬便是前奏。這是一個特別創造和設計的世界，以供武士有機會考驗自己。卡羅格儂離去的一幕最能顯示此點。他騎馬跑了一整天，僅只見到準備好接待他的城堡。文中絲毫未曾述及可以使得這個與世隔絕的城堡顯得較有可能且較符日常經驗的一切實際的情況和環境。此種理想化距離對現實的模仿甚遠。在宮廷傳奇中，階級的功能面或其合乎歷史的現實面均被略去不提。雖然它對於社會交往的習慣以及外在社會形式和一般風俗均提供許多具有文人意義的細節，但是我們無法從它得到對當時現實的深入看法，即使在武士階級方面亦然。當它描述現實時，它所描述的僅是生動如畫的表面，而當它不是這樣膚淺時，則它亦有其他主題和目的，而非當時的現實。不過它卻包括一套階級道德，在這個實際的現世中獲得接納和效力。這是因為它具有很大的吸引力，如果我沒看錯的話，這個吸引力是源自它的兩個特性：它是絕對的，超乎一切現世的偶然性；以及它使得凡是聽命於它者均感覺自己是屬於一個選民的社會，與一般社會大眾分隔開的「團結的一羣」(a circle of solidarity) (此詞為東方學專家李特 [Helmut Ritter] 所創)。封建時代之道德和完美武士之理想概念，就此獲得非常廣大和歷時久遠的影響力。與之關聯的概念——勇敢、榮譽、忠誠、互敬、溫文有禮、為女性效勞——繼續吸引著文化時期完全不同的當代人。後來源自城市和資產階級的社會階層採用了這個理想，雖然此一理想不但有階級的限制和排它性，而且也是完全

缺乏現實。一旦它超越僅屬社會交往習俗的範疇而必須與世界的實際事務發生關聯時，就顯得無法應付而需要補充，而且常常須出諸與其至難相稱的方式。但是正因它是如此遠離現實，它可以——理想地——適應任何情況，至少還有統治階級時是如此。

因此，武士理想歷經封建制度於數百年間遭逢的災難而能無恙。它甚至超越塞凡蒂斯(Cervantes)的唐吉訶德 (Don Quixote)，這部作品中對於這個問題有至為徹底的解說。唐吉訶德初次出發，於傍晚時抵達一家客棧，但他卻以為是城堡，這次出門歷險可說是對卡羅格農之行的十足嘲弄——這是因為唐吉訶德所遇到的世界不是為了考驗武士而特別設計的，而是一個隨意、日常、真實的世界。塞凡蒂斯藉著對其主角情況的詳細描述，在該書開頭即已明白闡明唐吉訶德的混淆之根源。他是一種社會秩序的受害者，在這個秩序之中他是屬於一個沒有功能的階級。他屬於這個階級；他無法脫離它；但他僅只是其成員之一，沒有財富，也沒有良好人事關係，因此他沒有角色可演，也沒有使命。他覺得自己的生命正無意義地消耗，彷彿他已癱瘓。對於這樣一個人，他的生活不比農民好多少，但他受過教育，既無法也不准像農民一樣操勞，騎士傳奇才能產生這樣不平衡的效果。他的出發歷險乃是逃避一個難以忍受而他自己已忍受太久的情境。他要爭取他所屬之階級所應具有之功能。無庸贅言的是，六個半世紀以前而且在法國，情況是完全不同的。在軍事上封建武士道仍然具有關鍵性的重要性。城市資產階級的成長以及傾向中央集權的專制的發展，尚在最初階段。但是即使卡羅格農真的做了如他所述的歷險，則他的遭遇也將與他所報導者大異其趣。第二和第三次十字軍東征時，在亨利二世或路易七世或非力普·奧古斯都 (Philip Augustus) 的世界中，對於事情的處理與宮廷傳奇中者大

有分別。宮廷傳奇並不是由藝術所塑造和宣示的現實，而是遁入寓言和神仙故事的逃避。從最初亦即其文化盛大開放之際，此一統治階級即採取一種掩藏其真正功能的精神和理想。接著它以非歷史的方式描述自己的生活，將它描寫成一個沒有實際效用，絕對的、美學的形狀。確實，這個奇怪現象的原因之一乃是那個偉大世紀有如泉湧的想像力，自發而奔放地超越現實，進入絕對之境。但是這個解釋過於籠統，不切實用，尤其是因為宮廷史詩不但描述歷險和絕對的理想化，而且也包括優雅的風度和奢華的儀式。我們不得不覺得封建階級的長期功能危機已經開始顯露出來——即使在宮廷文學盛開之際亦然。克雷提昂原住香檳（Champagne），此地規模龐大的市集是時開始在歐陸上具有很大的重要性，然後他移居法蘭德斯（Flanders），該地居民為阿爾卑斯山以北地區擁有相當經濟和政治地位者。故而克雷提昂很可能已然開始感到封建階級已不是唯一的統治階級了。

宮廷——武士傳奇範圍廣泛和歷時長久的興盛，甚至在古代的文體分離主張發揮其拘束力量之前，即已對文學上的現實手法產生了重大或應說是拘束性的影響。最後，這兩者在崇高文體的看法上合而為一，這也就是在文藝復興時代逐步演變而成的。在稍後的一章中，我們將再談及此點。在此我們僅將討論阻碍對現實之完全瞭解的各種影響力——這些影響力乃是武士理想之特徵。如前所述，就此而言，我們尚未觸及「文體」的本義。這時宮廷史詩尚未產生崇高的詩歌文體。相反地，它甚至都還未利用見諸英雄史詩之並列形式中的雄偉因素。其文體與其說是雄偉的，不如說是悅人的敘事體；它適用於任何種類的題材。後來傾向於文體分離的趨勢，完全是受到古代的影響，而不能歸因於宮廷武士道的影響。然而，題材上的限制卻是更強。

這些限制都是由階級造成的。只有騎士——宮廷社會的成員才有資格歷險，因此唯有他們才能經歷嚴肅和富有意義的經驗。這個階級以外的人只能以附件出現，而且即使以此種地位出現時他們通常僅能扮演喜劇、怪異或可鄙的角色。這種情形在古代和較早的英雄史詩中不若在此明顯可見；此處我們所討論者為一具有階級團結特性的團體內部有意識的排他表現。然而，不久即可見到各種趨向的出現，試圖使這個團體的團結根基於個人因素、高貴行為和優雅風度而非根據出身。這種現象的發微已可見諸宮廷史詩自身最重要的範例，因為在其中對於武士的描述，逐漸重視內心的價值，根據的是個人的條件和個人的教養。後來，當——尤其是在義大利——有城市背景的社會階層接納了此種宮廷理想並加以改造，高貴的概念變得愈是以個人為依據，並且常被用以與完全依據家系的另一種高貴的概念互相對比。不過這一切並未減低這個理想的排他性。它仍然繼續適用於一個特選的階級，事實上有時他們似是構成了一個秘密結社。在這個過程中，社會、政治、教育、神秘和階級等主題變化多端地交織混合。但是最為重要的一點是此種對內在價值的重視，絲毫未曾導致對於現世的現實採取一個更為接近的手法。相反地：至少部分正是因為此種對於武士理想內在價值的重視，方才導致與今世現實的關係變得更為虛假不實和缺乏實際效用。宮廷理想與現實的關係是決定於此種虛假不實和實際效用之缺乏，我們在上面或已明白指出，這兩者正是它自始以來的特徵。宮廷文化產生如下一個觀念——這一觀念在歐洲有很長一段時間乃是一個至值重視的因素。這個觀念即謂高貴、偉大和內在價值等與日常現實毫無共通之處——這個態度比古典時期對現實之驅避更對人心具有龐大的情緒力量和強大的掌握力，這可從堅忍主義 (Stoicism) 的道德中見之。當然古代也產生了對於人心掌握力更大的一種

逃避現實的形式，這便是柏拉圖主義 (Platonism)。有人一再試圖說明柏拉圖主義乃是促成宮廷理想之發展的一個因素。後來，柏拉圖主義和宮廷理想相輔相成，相得益彰。最著名的一例可能就是卡斯提里內歐 (Count Castiglione) 所著的廷臣 (Il Cortegiano)。然而，逃避現實所得自宮廷文化的特殊形式——及其階級 (或半階級半個人的) 考驗的虛幻世界——雖有其膚淺的柏拉圖主義漆飾，仍是一個高度自主和基本上屬於中世紀時代的現象。

這一切與宮廷史詩特有的題材的精選有其關聯——此種選擇對於歐洲文學發生了歷時長久的決定性影響。只有兩種主題被認為是配得上武士：武藝和愛情。從這個幻象世界中創造出一個寧靜安詳之幻象世界的阿里奧斯多 (Ariosto)，在其開頭幾行對此點有至為妥適的表達：

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,

Le cortesie, l'audaci imprese io canto...

女人、武士、武器、愛情，

禮節、英勇行徑——均為我歌頌……。

除了武藝和愛情之外，在宮廷世界中就沒有其他事情了——即使這兩者也是特殊的一類：它們也不是能夠須臾付諸闕如的事情或感情；它們與完美的武士是永遠連結在一起，它們乃是其定義的一部分，因此

他不可能片刻沒有打鬥歷險，也不可能一時沒有愛情的糾葛。如果他能的話，他就會失去自己，不再是武士了。再度我們發現，這種虛假的生活形式在寧靜的蛻變或嘲弄、阿里奧斯多或塞凡帝斯之中得到最爲清楚的詮釋。至於武藝 (Feats of arms) 我無須再予贅言。讀者將可瞭解爲何我跟著阿里奧斯多使用此詞而非「戰爭」(war)，因爲這是指在任何一地隨意而行的技藝，而不切合任何具有政治目的的型式。至於宮廷愛情這個中古文學史中最常見的主題之一，我也僅須說明與本文題旨相關之點。首須記住的是，每一提及宮廷愛情——武士盡力以英勇行爲和完美無缺甚至卑屈的忠誠贏取愛人的垂青——即令人想到的古典形式，絕非宮廷史詩極盛時期的唯一或甚至主要的愛情形式。我們只須想想崔斯坦與易梭德 (Tristan and Isent)、艾瑞克與艾尼德 (Eric and Eride)、亞歷山大與索達莫 (Alixandre and Soredamors)、波西佛與布朗素佛 (Perceval and Blancheflor)、歐卡辛與尼可麗 (Aucassin and Nicolette)——我們從最著名的對對情侶中隨意舉出的這些例子，沒有一個完全切合傳統的格式，有些根本不能契合。事實上，宮廷史詩初看之下揭示許多頗爲不同、極端具體的愛情故事，徹底地充塞著現實。有時這些故事能使讀者完全忘記它們所發生於其中的世界的虛假不實。柏拉圖式追求不到、無法親近的情人僅能從遠處鼓舞主角——此種型式是源自法國南部地方普羅凡斯 (Provençal) 的詩歌而於義大利「新文體」 (new style) 中達到完全之境，此種形式最初並非宮廷史詩的主流。同樣地，雖然對愛情的描述、情侶之間的情話、對於美人倩影的描繪以及這些愛情故事的重要背景等顯示了大量的優雅感官藝術——尤以克雷提昂的作品爲然，但是這些並沒有什麼誇大的對女性的懇勸表現。因之，所需的文體與宮廷史詩者大爲不同。愛情故事的虛假不實的性質這時尚

非故事本身之一部分。它乃是存在於各個故事在整首詩結構內的作用中。宮廷傳奇中的愛情已常常是勇敢作爲的近因。如果我們看看在一個政治和歷史背景中竟然完全見不到實際的動機，則這就沒有什麼可值驚異之處。愛情乃是完美武士不可缺乏的因素，故它乃是此處付諸闕如的其他可能動機的代用品。大體而言，這就是表示情節的虛假秩序，而在這些情節之中最重要的事情主要都是爲了得到女人的歡心而做的；它也表示作爲詩歌主題的愛情佔有較高的地位，這個主題後來在歐洲文學中佔有相當重要的位置。大體而言，古代的文學，並未給予愛情很高的地位。不論是在悲劇或偉大的史詩中，愛情均非首要的題材。愛情在宮廷文化中所居的中央位置造就了歐洲方言緩慢出現的崇高文體。愛情變成了崇高文體的一個主題（如但丁在論方言之雄辯 [De Vulgari Eloquencia] 中所證實者），常常也是它最重要的主題。這種演變乃是成於愛情昇華的過程，而此一過程又導致神秘主義或豪俠行爲。在這兩種情況下，它都遠離現世的具體現實。對於此種愛情昇華，普羅凡斯詩歌和義大利「新文體」比宮廷史詩有較爲決定性的貢獻。但是它也大有助於愛情獲致崇高的地位，因爲它將愛情帶入豪俠和階級原則的領域中，並使互相融和。

所以，我們所作的詮釋及考慮得到了下列結果，亦即宮廷文化確切不利於應該完全捕捉現實的一種文學藝術的發展。然而，在十二和十三世紀時尚有其他因素能够滋養和增進此一發展。

第七章 亞當與夏娃

...Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum: ea locutus sit Diabolus, et dicet

ei:

Di moi, müllier, que te querroit

Li mal Satan? que te voleit?

Eva II me parla de nostre honor.

280 Adam Ne creire ja le traïtor!

 II est traître, bien le sai.

Eva Et tu coment?

Adam Car l'esaiat!

Eva De ço que chalt me del veer?

 II te fera changer saver.

Adam Nel fera pas, car nel crerai

 De nule rien tant que l'asai.

Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.

Il volt traïr ja son seignor,

290 E soi poser al des halzor.

Tel paltonier qui ço ad fait

Né voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stripitem arboris velite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei:

Manjue, Adam, ne sez que est;

Pernum ço bien que nus est prest.

Adam Est il tant bon?

Eva Tu le saveras;

Nel poez saver sin gusteras.

Adam J'en duit!

Eva Fai lei!

Adam Nen frai pas.

Eva. Del demorer fai tu que las.

Adam. Et jo le prendrai.

Eva. Manjue, ten!

300 Par ço saveras e mal e bien.

Jo en manjerai prenitrement.

Adam. E jo aprés.

Eva. Surement.

Tunc commedet Eva partem pomi, et dicit Ade:

Guté en ai. Deus! quele savori!

Unc ne tastai d'itel dolçor,

D'itel savor est ceste pome!

Adam. De quel?

Eva. D'itel nen gusta home.

Or sunt mes oï tant cler veant,

Jo semble Deu le tuit puissant.

Quanque fu, quanque doit estre

310 Sai jo trestut, bien en sui maistre.

Manjue, Adam, ne faz demore;

Tu le prendras en mult bon'ore.

Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:

Jo t'en crerrai, tu es ma per.

Eva Manjue, nen poez doter.

Tunc comedat Adam partem pomi....

然後亞當走向夏娃——他因為撒旦跟她說話而惱怒——並向她說道：

告訴我，女人，邪惡的撒旦對你有什麼要求？他要什麼？

夏娃 他談到我們的福祉。

亞當 你絕不能相信那個背信的人。他是個背信者，我知道得很清楚。

夏娃 你怎麼知道？

亞當 我已試過。

夏娃 我何必理會這點而不再見他？他會令你改變想法。

亞當 他辦不到，因為未經我試驗過的任何事情我都不會聽信他。不要再讓他接近你，因為他是個非常不講信用的傢伙。他想要出賣他的主，僭佔他的地位。我不要再做這種事的無賴與你有任何來往。

然後一條精心裝點的蛇將沿著樹幹爬上去，夏娃將側耳向它，彷彿是在聽它的勸告。接著夏娃摘下蘋果要交給亞當。他還不能接受，夏娃會向他說：

亞當，你吃一口，你不知道這是什麼東西。我們且來嚐嚐這個為我們準備的好東西。

亞當 它真的這麼好？

夏娃 你馬上就會知道。你如不嚐一下，就無法知道。

亞當 我怕這個東西。

夏娃 吃吃看。

亞當 我不吃。

夏娃 你是懦夫，所以你猶豫。

亞當 我這就吃吃看。

夏娃 吃吧！我要你吃！它能教你分辨善惡。讓我先吃。

亞當 我後吃。

夏娃 那當然。

夏娃 吃了一口蘋果，然後向亞當說：

我已嚐過。老天啊！味道好極了！我從未嚐過這麼鮮美的味道。這只蘋果的味道

真美！

亞當 是什麼滋味？

夏娃 從來沒有人嚐過類似的東西，現在我的視力敏銳，我好像萬能的上帝。逝去的和未來的一切，我完全知道，也能掌握。吃吧！亞當，不須猶豫。你吃的正是時候。

然後亞當從夏娃手中接過蘋果，並說：

我相信你的話，你我兩人平等。

夏娃 吃吧！沒有什麼好怕的。

然後亞當就吃了剩下的蘋果……

這段對話見於亞當之神秘 (Mystère d'Adam)，這部十一世紀後期的耶誕劇僅有孤本流傳迄今。最早期的禮拜劇 (liturgical drama) (源出禮拜儀式之戲劇) 以方言流傳下來的至為有限，而亞當之神秘即為其中最早的標本之一。佔此劇大部分的亞當和夏娃的墮落 (The Fall) (此外並且描寫亞伯 [Abel] 的被害和先知的宣佈基督的降臨) 始於撒旦的引誘亞當未果。撒旦隨後接近夏娃，這次運氣較佳。之後他即跑開 (到地獄去)，但是他正在跑的時候，卻為亞當瞥見。本章開頭所引一段是從撒旦消失後開始的。在創世記中沒有此種對話的一幕，在此之前撒旦的試圖誘騙亞當亦未出諸對話的模式。創世記僅以對話形式描述夏娃與蛇之間的一幕，根據一項很古老的傳統，蛇即撒旦 (見啓示錄第十二章第九節)；接下去的一段完全是敘事的：Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad

vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tuit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit. (於是女人見那棵樹的果子好作食物，也悅人的眼目，且是可喜愛的，能使人有智慧，就摘下果子來喫了。又給他丈夫，他丈夫也喫了。) 本章開頭所引一幕即是源於此節。

這一幕分成兩部分。第一部包括亞當與夏娃的談話，討論是否應與魔鬼來往；此處未提及蘋果。在第二部，夏娃從樹上摘下蘋果，引誘亞當去吃。介於這兩部分之間的是蛇——精心裝點的蛇 (*serpens artificiose compositus*)——它向夏娃耳語。我們無從獲知向夏娃說的話為何，但是我們可以想像及之，因為接著夏娃即伸手摘取蘋果，拿給猶豫未決的亞當，並一再重複地說出她的主旨：「*Manjue, Adami!*」(吃吧！亞當！) 她就這樣中止了第一部談話，亦即有關與撒旦來往者；她並未答覆亞當的最後一句話，而引出一個完全不一樣的情境，一個令亞當驚異不置的既成事實，因為在此之前他與夏娃的談話並未提及蘋果。她似乎是依照蛇的建議行事，這也說明了蛇在這個適當時機的介入；因為已經沒有需要爭取夏娃站在自己一邊並為自己的目的效勞；這在前面夏娃與撒旦的一幕中已經達成，因為這一幕結束時夏娃已決定嚐試蘋果並使亞當也吃一些。蛇在亞當與夏娃的談話中介入，其唯一的目的是給予夏娃在這個適當時機所需的指示；亦即她應即中止討論並付諸行動，因為是時撒旦已看出兩人的討論愈來愈對他不和無用。但是魔王之所以認為討論變得對他不和無用，乃是因為它無法說服亞當，而且夏娃本人也可能再度遲疑不決。

現在且讓我們檢視這幕的第一部分，亦即關於應否與魔王來往的談話。亞當回家後遇到他所不喜歡的場面：他的妻子正跟一個他已有過不快經驗而且不願與之來往的傢伙在談話，於是他就像個法國

農夫或公民一樣責問她。他問她道：「女人 (millec)，那個傢伙在這裏幹什麼？他向你要求什麼？」夏娃的答覆顯然是要給他留下深刻的印象：「他談到我們如何可以增進福祉！」（因為在此 honor 一字似可解為「福祉、益處、改善」等義；即使在武勛詩中此字亦具極為唯物的價值）。亞當答稱：「你才不能信他的話，他是個背信者，我對他一清二楚！」夏娃對他也很清楚，但是從未想到這樣的一件事可以稱之為背信。她不像亞當那樣有道德意識；相反地她有天真、大膽得幼稚、缺乏思慮而充滿罪惡的好奇心。亞當對於魔王和其陰謀的清晰評量和斥責令她感到不安。她只好訴諸一個不誠實、不對題而困窘的問題，亦即受制於本能而天真、衝動的人在類似情況下不祇千百次提出的問題：「你怎麼知道？」這個問題對她毫無助益。亞當充滿信心。「我從經驗中得知！」這些話不可能出諸夏娃之口，不過最近有位版本批評家卻說這是夏娃說的（我們以後將再討論此點）；因為只有亞當才有此種意識上的經驗，我們可從這個有力的答覆中聽出他的語氣。在另一方面，夏娃即未將其與撒旦的談話解釋成爲對他的狡詐的經驗；她輕鬆的好奇心未能瞭解這個道德問題。即使現在她亦無法瞭解，因爲她根本不想去瞭解。她已決心試驗對方（魔王）一下。但是她感到，既然亞當說魔王是個背信者，自己就無法反駁亞當的話了。於是她就放棄以「你怎麼知道？」這個問題爲始的行動路線，相反地——半驚異半厚顏地——道出心中的真正想法：「爲什麼這樣我就不能見他？他也會改變你的看法的。」(Changer sayer [改變想法] 是指 bien le sai [我知道得很清楚]，即亞當對魔王之狡詐的認識)。不過這是錯誤的一著，因爲這時亞當真的生氣了：「他辦不到的，因爲我絕不會相信他！」亞當以一家之主的權威以及對事實看法的正確，明白說出他持這種看法的理由並禁止夏娃與魔王有任何

來往（對於會做那種事的壞人你不能與他來往），因為他記得上帝對他與女人的來往所作的指示：
Tu la gouverne par raison (你須以理智約束她) (二十一行)。這時魔王覺得他的計謀即將流產，
於是他即加以干預。

我之所以詳細討論這段，是因為原文對於兩人的對話的分配有點混淆不清，尤其是因為艾提昂
(S. Etienne) (羅曼尼亞 [Romania]，一九二二年，頁五九二—五九五) 曾建議第二八〇行至第二八
七行應有另外讀法，並為夏瑪爾 (Chamard) 版 (巴黎，一九二五年) 所採用。但是我認為這種讀法
並不可信。他建議的讀法如後：

280 Adam Ne creire ja le traitor!

II est traître.

Eva Bien le sai.

Adam Et tu coment?

Eva Car l'asatai.

De go que chalt me del veer?

Adam Il te ferra changer saver.

Eva Nel fera pas, car nel crerai

De nule rien tant que l'asai.

Adam Nel laisser mais...

亞當 你決不能相信那個背信的人。他是個背信者。

夏娃 我知道得很清楚。

亞當 你怎知道？

夏娃 我已試過。

我何必理會這點而不再見他？

亞當 他會令你改變想法。

夏娃 他辦不到，因為未經我試驗過的任何事情我都不會聽信他。

亞當 不要再讓……。

我認為這種讀法不對。兩個人完全不同的語氣全被混淆。夏娃可能會說：「*bien le sai*」（我知道得很清楚），亞當也不可能問她怎麼知道，夏娃亦不可能提及她先前的經驗。刪除亞當強調語氣的回答：「魔王永遠辦不到」而解釋為夏娃用以減輕亞當之憂慮的強心劑，更是完全背離題旨。爲了支持他這個看法，艾提昂辯稱夏娃如以“*de go que chalt me del veer?*”答覆亞當的「我已試過」（如我和較早編者所持觀點）將是 *d'une maladresse inconcevable*（不可思議的笨拙）；她便是向亞當承認她是與魔王聯盟的：如此令亞當相信她與引誘者共謀後，她在下面一幕中即能令他接受他先前

拒絕接受者！艾提昂認爲這將是不合實情，正如夏娃會說：「撒旦會使你改變想法」這種話也是一樣不合實情，因爲「撒旦不再干預」，而且到底是夏娃引誘亞當進入歧路的！明顯地，艾提昂認爲夏娃是個極端技巧和富外交手腕的人，其目的在安撫亞當，使他忘掉他對之已有偏見的引誘者撒旦，或至少讓他瞭解她並不是盲目地依賴撒旦而是要等著瞧他的諾言能否實現。

這種話不可能是爲了安撫亞當，而撒旦未再出現亦非駁斥夏娃所謂他將使亞當改變想法之說。除了這些細微缺點之外，艾提昂的觀點證明他未能瞭解蛇之介入的意義，以及夏娃遵循蛇之勸告對亞當所產生的巨大影響（即她從樹上摘下蘋果），不過這幾點提供了這一幕的關鍵。爲什麼蛇要干預？因爲它覺察出情勢對它不利。事實上，夏娃是笨拙的，而且是非常笨拙的，即使她的笨拙是不難瞭解的。因爲如無魔王的特別幫助，她將只是一個懦弱——雖然好奇的，因而是有罪的——的人，遠不能與其丈夫相比，很容易爲他控制。這便是上帝如何從亞當的肋骨創造出來她。上帝也明顯命令亞當引導她，要夏娃服從他，爲他效勞。面對亞當，夏娃顯得膽怯、順從、過敏。她感到無法應付他明確、合理而堅強的意念。但蛇卻一手改變了這一切。它混亂了上帝所建立的事物秩序，使女人成爲男人的主人，而終引誘兩人走向敗亡。

蛇達到這個目的的方式是這樣的：它勸告夏娃中止理論性的討論，將一個全然意料之外的既成事實擺在亞當面前。較早當魔王與夏娃談話時，他給她一個指示：primes le pren, Adam le done!（摘下蘋果，然後給亞當）。這時蛇就是向他提醒這項指示。對付亞當，不能攻其堅，只能擊其弱。他是個善良的人，一個法國農夫或市民。在正常的情況下，他可靠而有信心。他知道什麼事該做，什

麼事不該做。上帝的命令清楚明確，他的誠實端正植根於此一毫不含混的確信，後者並使他免於陷身曖昧不明的糾纏。他也知道自己控制了妻子。他無懼於她偶爾出現的奇想怪念，並且視之爲幼稚和毫不危險。突然之間，空前的事情發生了，攪亂了他的整個生活秩序。片刻之前這個女人還在幼稚欠缺思慮地喋喋不休，混亂無章，而且還受到他幾句斬釘截鐵的話的嚴加制止，而致沒有還嘴餘地——突然間這同一個女人顯露了自我意念，完全不受他的意志的控制；她顯示此種意志的一個行爲，在他看來是令人大驚的凶兆。她從樹上摘下蘋果，彷彿世界上沒有比這更爲容易和自然的事，然後連續四次以「吃吧！亞當」之語緊迫他。他大驚之下的拒絕——拉丁文的舞台指導略以“*Ipse autem nondum eum accipiet*”（但他尚未要接受它）等語表示——不可能是誇大的。但是他先前的鎮定自持卻已完全消失。這個震驚至爲劇烈；兩人的角色互換；夏娃成爲情勢的主宰。他勉強擠出的幾句話顯示他已完全六神無主。他徘徊於懼與欲之間——並非對蘋果之欲，而是證明和重申立場之欲：自己是個男子漢，不敢做這個女人已經做的事嗎？當他最後克服恐懼並接過蘋果之後，他即以非常動人的一舉效法她：自己的妻子敢做的，他也敢做；他相信她：*jo ten crrrai, tu es ma per. Perniciose misericors*（「我相信你的話，你我兩人平等。邪惡的同情」），正如柏爾納（*Bernard of Clairvaux*）曾經描迹的（*Pat Lat.* 183, 460）。於此我們可以看到艾提昂對於此幕的看法是多麼錯誤（見前），也就是他認爲作爲魔王盟友的夏娃竟然能够誘導亞當走了此路而魔王自己卻做不到，他覺得這點令人奇怪。實際上只有她才能做到（並得魔王之助），因爲只有她與亞當有特殊的關係，故而她的行爲才能自然而然深深地影響到他。她與他是平輩，而魔王則否——這與下列事實無關，亦即亞當被誘的一個主要因

素是蘋果已被摘下並交給他的這個既成事實，而且蘋果是由凡人而非魔王摘下。而在這一幕的第二部分，亞當顯得張皇失措，然而，套句運動術語，夏娃卻是處於顛峯狀態。魔王曾教導她如何主宰她的丈夫；他指出她的優點所在：未經思慮而行，缺乏內在道德意識，因此在亞當失卻對她的掌握（discipline）時（三十六行），她立即以兒童的魯莽而超越限制。她站著，誘人的，手裏拿著蘋果，玩弄著可憐、六神無主、沒了根的亞當。催促他，提出諾言，嘲弄他的害怕，引領著他，最後她終於想到一個好主意：她自己先吃一口！她果然就這樣做了。然後一面狂喜地讚美蘋果的美味和效能，她再度催促他，「吃吧！亞當，」他已無路可逃。他接過蘋果，說出我們前面所引的動人的一句話。最後她又說，「來吧，吃一口！不要怕！」這一幕就此結束。

此處以戲劇形式呈現在我們眼前的一幕，乃是基督教贖罪戲劇的開端，因此就作者和觀眾的觀點而言，是一個至為重要和極端雄偉的題材。然而其表達方式意在通俗。這古老而雄偉的一幕變得逼真如在目前；它將是一件隨時可能發生，每個聽者均可想像和熟悉的當代事件；它將深植任何當代法國人的腦海和情感之中。亞當的一言一行乃是觀眾中任何人在其自己或鄰居家中所習見者；在任何市民家裏或任何農莊上，一個愛好虛榮而野心勃勃的妻子在受到無所不為的騙徒的欺騙之後，就會這個樣子引誘其正直而頭腦不太聰明的丈夫做出愚笨而不幸的事情。亞當與夏娃之間的對話——具有世界性歷史意義的最早男女之間的對話——變成了最為簡單的日常現實的一幕。它雖然雄偉，但卻是出諸簡單、卑低文體的一幕。

在古代的理論中，雄偉和崇高的文體稱為“sermo gravis”或“sublimis”，卑低文體稱為“sermo

remissus”或“humilis”；這兩者必須嚴格劃分。但在基督教的世界中，兩者卻是融合一起，尤以基督的化身和受難為然，此二者均大為實現和融合 sublimitas 和 humilitas。

這是很為古老的一個基督教主題（請見本書第三章末尾）。這在十二世紀的神學性尤其神秘性文學中再度出現。在柏爾納和維克多教派（Victorines）的作品中，這個主題又經常出現，不論是在與基督的關係中或是絕對的，humilitas 和 sublimitas 均被對立使用。

Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis (says Bernard, Epist. 469, 2, Pat. Lat. 182, 674), a summo coelo cum coelorum domino descendens. ... Sola est humilitas quae virtutes beatificat et perennat, quae vim facit regno coelorum (Matt. 11: 12), quae dominum majestatis humiliavit usque ad mortem, mortem autem crucis (Phil. 2: 8). Verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humilitas invitavit.

謙卑是一切德行之主，至高之王的優秀女兒，陪同天上之主自最高之天上降臨……唯有卑微能使德行有福和永久，促進天國的到來〔馬太福音十一章十二節〕，使基督卑微以至於死，且死在十字架上〔腓立比書二章八節〕。因為存在於雄偉之中的聖經，將降臨我們身上，它最初即是為謙卑所激起。

在他的講道中，屢次可見humilitas-sublimitas的對立：不論是在提及基督的化身——他受到路加福音三章二十三節：「依人看來，他是約瑟的兒子」之激促而喊道：O humilitas virtus Christi! o humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis! (In epiph. Domini sermo, 1, 7; Pat. Lat. 183, 146.) (基督的謙卑德行啊！謙卑的雄偉啊！你多麼混淆了我們的高傲！)或是關於耶穌受難及其被視為模仿對象的一般性使命：

Propterea, dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exaltat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresceret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum... (In ascens. Dom. 2, 6; Pat. Lat. 183, 304.)

所以，最最親愛的，堅持你自己選取的紀律，以便得以經由謙卑而達於雄偉之境，因為這是唯一的途徑，別無他路。走他路的人除了倒下之外不能昇起，因為只有謙卑能夠提高人的地位，只有謙卑能夠引向生命。因為基督由於其神聖之本性，沒有地方可以成長或上昇，因為在上帝之上已無所有，他發現屈身乃是成長之一途，降臨化成肉身、受難、死亡，以使我們不須永久死亡……。

但是似此最美妙的文字——同時也是神秘主義者柏爾納的文體的最大特色——可能爲下引一段，此爲他對「雅歌」(Song of Songs)之部分評論……

O humilitas, o sublimitas! Et tabernaculum Cedar (Cant. 1: 5), et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum lucis; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem (Cant. 1: 5-6): quam etsi labor et dolor longi exilii decolorat, species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis (Cant. 1: 5). Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa deieccio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibi pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne deficiat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanescat in prosperis? Pulchre omnino ambae res, cum ad invicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem.

謙卑啊！雄偉啊！〔你是〕基達〔Kedar〕的帳篷和上帝的聖堂；一個世上的住所和一個天上的宮殿；一個泥土的房子和一個君王的宮廷；一個必死的軀體和一個光亮的神殿；最後，對

驕傲者的輕蔑和基督的新娘。她黝黑而貌美，耶路撒冷的女兒啊：縱然長期放逐的勞苦使她褪
色，然而超絕的美貌裝飾著她，所羅門王的帷幕裝飾著她。如果你為她的黝黑而戰慄，也應讚美
她的美麗；如果你輕蔑她的謙卑，請看她的雄偉。它是多麼深謀遠慮，多麼充滿謹慎和一致，對
於新娘的此種貶抑和此種讚揚在現世相輔相成，因之在其諸多變化之中雄偉提升謙卑者以免他於
逆境中失敗，而謙卑約束驕傲者以免他得意忘形！所以，最為美妙的是它們兩者，因為它們雖是
對立的，卻能同樣為了新娘的利益而合作，且為她的拯救而效力。

這些深具意義的文字是關於事情本身，而非其文學處理。Sublimitas 和 humilitas 在此完全是
道德—神學範疇，而非美學—文體範疇。然而在後一意義下，亦即就文體而言，這兩者的對立融合
早在基督教父時期也獲強調，被視為聖經的特點之一——奧古斯丁尤其持此種看法（見本書第三章末
尾）。首先，在聖經中可以見到上帝將這些事向聰明通達的人隱藏起來而向嬰孩顯示出來（馬太福音
十一章二十五節；路加福音十章二十一節），同時基督揀選漁夫和稅吏以及類此卑微的人作為他最早
的門徒（見哥林多前書一章二十六節以下），而不選取有地位有學問的人。但是當基督教的傳播日
廣，而致聖經和整個基督教文學受到深有教養之異教徒的美學批判時，文體的問題即變得非常嚴重。
異教徒對於基督教作品包含至高真理的說法感到詫異不已，因為在他們看來，此類作品所用的文字乃
是極端粗陋不文而且不知文體類別為何物。這種批評並未受到忽略，基督教教父通常要比最早的基督
教文獻更為注意古典文體的傳統標準。然而此一批評也使他們大開眼界，看到聖經的真正而特出的偉

大——亦即聖經創造了一種全新的雄偉性質，並包含日常和卑微的事物，而非加以排除，因此之故不論是在文體或內容上它都能直接連接最卑微的與最崇高的。與此關聯的是另一連串的思想，根據的是聖經中許多章節的玄秘性質和這些章節的難以解釋：在一方面聖經的話非常簡單，彷彿對象是為孩童，但在另一方面，它又包含秘密和謎語，僅有很少人得知其義；但是即使這些章節亦非以虛飾和深奧的文體寫成而致僅學養深厚和自詡學富五車者方才瞭解，相反地凡是謙卑而信仰堅定者均能悟解無碍。奧古斯丁——他曾於懺悔錄（尤其三章五節和六章五節）描述如何瞭解聖經——於致瓦魯希亞努（Volusianus 137, 18）函中談到了這點：

ea vero quae (sacra scriptura) in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tarinuscula et inerudita quasi pauper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta, sed etiam secreta exercent veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens.

聖經所隱藏於神秘之中的事物聖經並未以華麗的言辭加以表達，魯鈍無識的心覺得面對這些財富自己太窮不敢接近這些言辭，但如聖經以卑微的言辭吸引各式人等，它不但能夠供給他們明顯的事實而且正因為真理是隱秘的，可以更為迅速地以隱密的真理訓練他們。

或三位一體論 (De trinitate) 第一章中：

Sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit (顯然是指古代的文體分離說), ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret.

聖經因為體諒卑微之人，對於任何事物均予提及，這樣逐步地我們的心智即可得到滋養而達到神聖雄偉的事物。

在奧古斯丁作品中以種種不同方式討論此一主題的衆多類似段落中，我將再舉出一例，因為它是描寫卑微和純樸的人瞭解聖經的方式。這一段出現於詩篇之解釋 (*Enarrationes in Psalmos*)，曾提及詩篇第一百四十七篇中的 *suscipiens mansuetos Dominus* (耶和華扶持謙卑人) 幾個字：*Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tanquam participaturi* (當上帝迎接善慈的人，人的聲音靜了下來，人的思想變得平靜，他們並不致力瞭解不可能的事物，而是參與它們。)——在這段文字中，我們可以看到神秘因素與分享佔有的具體慾望兩者的美妙融合 (當然這是與堅持瞭解的知性驕傲互相對立的)。有「子之師」(*Magister sententiarum*) 之稱的彼得·郎巴德 (*Peter Lombard*)，在其對詩篇的評論中實際

即是抄錄此段，其評論約寫成於十二世紀中。而完全的轉變成神秘主義則可見諸柏爾納的作品之中，他完全是以對基督一生和受難的沉思作為瞭解之基礎：Beati qui noverunt gustu felicitis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare (in feria 2 Paschatis sermo, 20)。(知道此種快樂經驗之味道的人真是幸福！上帝是多麼溫柔 and 可敬地屈身經由祈禱和沉思透露聖經。)

這幾段文字表達了一些彼此相互複雜依賴的思想：亦即聖經偏愛心地單純和信仰堅定的人；此種心地乃是「分享」聖經的一個首要條件，因為聖經所要給人的便是「分享」而非純屬理性的「瞭解」；聖經所含括的玄秘和隱晦的因素同樣地亦未表達於「崇高文體」(eloquio superbo)之中，而是表達於簡單的文字，以使「有如按部就班地」(quasi gradatim)從簡單而登英雄和神聖之境，或有如奧古斯丁在其懺悔錄中所說的，我們應像孩童一樣閱讀聖經：verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis (真的，這種方式會像小孩一樣成長)。而認為聖經在這些方面與古代的偉大俗世作家不同的看法，也是歷經中世紀而不變。遲至十四世紀後半期，本佛努多(Benvenuto da Imola)於評論但丁描寫畢亞翠斯(Beatrice)說話神態之一詩行(地獄 [Inferno] 二篇五十六行：e commincionmi a dir soave e piana [她的語音通過我心，溫柔、甜蜜而低微])時寫道：et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilio et poetarum (而且因為它甜美和單純，不像威吉爾和詩人的言辭崇高，故而說話恰當。)——雖然作為神聖智慧之代言人的畢亞翠斯所說的話有不少是晦澀難懂的。

中世紀的基督教戲劇完全屬於這個傳統。這個時期的此種戲劇，乃是表演禮拜儀式中所含本具戲劇因素的聖經故事，它展開雙手接納單純不文的人，引導他們從具體的和日常的走向隱藏的和真實的——正如中世紀教堂的偉大造型藝術一樣，根據馬爾 (E. Male) 聞名的理論，此種藝術從神蹟劇亦即宗教劇獲致了決定性的刺激。禮拜儀式劇或是廣泛來說的基督教戲劇的目的所在，很早即可看出。第十世紀的溫徹斯特主教 (Bishop of Winchester) 聖·艾瑟華 (Saint Ethelwold) 描寫「一則戲劇化的復活節儀式——此一儀式是被教士用以 ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam (強化不學無文和新入教者的信心)——並且譽之為值得模仿者 (引自錢伯斯 [E. K. Chambers] 所著中古戲劇 [The Mediaeval Stage] 11, 308)」。十一世紀時蘇傑 (Suger of Saint-Denis) 以一常被引用的詩句對此表達了更深刻和更廣泛的看法：Mens hebes ad verum per materialia surgit (心智經由事實而達於真理)。

我們現在再回到本文，亦即亞當與夏娃之一幕。它向心境單純和純潔的人說「平易的話」(humili sermone)。它將雄偉的事件置於他們日常生活之中，以使之自然而然地呈現於他們面前。但是它並未忘記主題是雄偉的；它從最簡單的現實直接引向最崇高、最秘密和神聖的真理。亞當之神秘始於聖經之創世紀的一段禱詞，由朗讀者與合唱隊唸出。然後是關於亞當與夏娃之墮落的戲劇化情節，上帝亦為劇中人物之一。故事一直進行到亞伯的被害。整個故事的結尾是舊約先知的依次出現宣佈基督的到來。因之，描繪日常當代生活的各幕各景 (最佳者為魔王與夏娃之間以及此處所討論者——這真是無比純潔的兩幕巨作，真能比美夏特 [Chartres]、理姆斯 [Reims]、巴黎或亞眠 [Amiens] 等的

最完美的彫刻品) 均能切合聖經的和世界歷史的架構，而此一架構的精神並且貫通了這些場面。而涵括這些場面的此一架構的精神即是以譬喻方式詮釋歷史的精神。這隱示每件事情，在其日常現實之中，同時也是一個世界歷史架構的一個部分，在這個架構的各個部分均是互相關聯，因之可以視之為屬於各個時代或超越一切時代。我們且從上帝開始討論，上帝是在世界和人創造之後出來引導亞當和夏娃進入樂園，並向他們宣示其旨意。上帝被稱為“*figura*”。這個字可以解釋為僅是指扮演這個角色——亦即作為此一角色之人物——的教士，而不敢稱之為“*Deus*”(神)，有如稱其他演員為亞當、夏娃等等者然。但是真正譬喻的解釋在此似乎更有可能；因為雖然上帝在亞當之神秘中實際發生之情節中的角色僅為立法者兼懲罰犯規之法官，但是救世主已然以譬喻的方式存在於其身上。宣布他出場的舞台指導有如下面：*Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et stantur choram eo Adam et Eva...Et stent ambo coram Figura...*(接著救世主將穿著達爾馬希亞的長袍出現，而亞當和夏娃將站在祂面前，兩人將站在這位偉大的人物之前。)因此上帝最初稱之“*Salvator*”(救世主)，後來才變成“*Figura*”，這或可為說明下列一詞之來源：*figura salvatoris*(救世之人物)。此一超越時間的人物概念稍後又再談及。亞當吃了蘋果之後，他立即深感懊悔。他深深自責，最後亦轉而指責夏娃，其結尾如後：

375 Par ton conseil sui mis a mal,

De grant halesce sui mis a val.

N'en serrai trait por home né,
Si Deu nen est de majesté.

Que di jo, las? por quoi le nomai?

380 Il me aidera? Corocé l'ai.

Ne me ferat ja nul aie,

For le filz qu' istra de Marie.

Ne sai de nus prendre conroi,

Quant a Deu ne portames foi.

385 Or en soit tot a Deu plaisir!

N'i ad conseil que del morir.

375 透過你的勸告我陷身罪惡，

從高處掉入了深淵。

我無法被女人所生的人救起，

除非是上帝祂自己。

我到底是在說什麼？我為何提到祂？

380 祂會幫助我？我曾令祂生氣。

現在沒有人能夠幫助我，

除了瑪麗將生的兒子以外。

我無法向任何人求助，

因為我們對上帝並無信仰。

385 現在但願一切按照上帝的意志！

唯一的忠告便是去死。

從這段——尤其是「除了瑪麗將生的兒子以外」一句——可以看出亞當事先已知整個基督教世界的歷史，或至少是基督的來臨和從亞當自己剛剛犯下的原罪的獲救。在絕望之際，他已然知道終將實現的上帝恩典。此一恩典——雖為未來之事，甚至未來某一特定歷史時期——卻是包括於目前對任何和所有時代的知識之中。因為上帝並不分別時代，對他而言一切都是「同時的現在」，所以——有如奧古斯丁所說的——他擁有的不是「預知」，而僅為「知識」。因此之故，我們必須非常謹慎，絕不可將此種不遵年代順序之舉，如未來的似乎伸至現在，僅僅視為一種中世紀幼稚病的證據。自然，這樣一種解釋不能算錯，因為此種對年代順序的違背所表示的，實際上乃是適應最簡單之瞭解的一個極端簡化的全面看法——但是此一同時的全面看法亦是一獨特、崇高而隱藏之真理的表現，此一真理即為世界歷史的譬喻性結構。衍生自中世紀宗教禮拜儀式的此齣戲的任何部分，乃是一篇——也是同篇——完整作品的一部分：屬於一部偉大的戲劇，其起始為上帝的創造世界，高潮為基督的化身和受難，而

其預期的結尾將是基督再臨和最後審判，充塞其間的部分是對基督的譬喻，部分是對基督的模仿。在基督出現之前，有舊約的人物和情節——屬於「摩西律時代」(the age of the Law)，在舊約中救世主的降臨已經由譬喻揭示出來；這便是諸位先知連續出現的意義。在基督的「化身」和「受難」之後，有聖徒決意效法他，而基督教——基督的新娘——則等待著「新郎」的歸來。原則上，這部偉大的戲劇包括了世界歷史所發生的一切。在其中，人類行為的一切高處和深處以及文體表達的所有高處和深處均有其道德或美學的生存權；因之雄偉與卑微和日常之分毫無根據；因為它們在基督的一生和受難之中乃是不可分離。時間、地點和情節的三一律也是缺乏根據，因為只有一個地點——世界；和只有一個情節——人的墮落和獲救。當然，世界歷史的整個過程並非每次都獲得表現。在較早的時期，僅有分割的片斷，最常見的是源自禮拜儀式的復活節和耶誕節戲劇。但是整個歷史都是永遠記在心裏，出諸譬喻的方式。從十四世紀以後，整套歷史即出現於神蹟劇之中。

因此日常和現實的因素乃是中古基督教藝術，尤其是基督教戲劇的一個主要成份。宮廷傳奇的封建文字，遠離生活的現實而入於英雄式寓言和歷險的世界，然而我們於此所見到的則是朝向相反的方向發展，從遙遠的傳說及其譬喻的詮釋而進入日常的當代現實。在我們的引文中，現實仍然存在於家庭情節的現實化範圍之內，仍然存在於妻子與奉承的引誘者之間以及夫妻之間的談話範圍之內。尚無粗陋的現實或笑劇成份；至多魔鬼的亂跑亂竄——(Interea Demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem——同時魔鬼在街上亂跑亂竄，努力設法會面)——可以作為一些粗俗笑話的藉口。但是稍後情形不同：粗俗的寫實風格開始興盛起來，文體混雜的戲劇，如耶穌受難與粗野笑劇的

遽然並列開始出現，我們現在看起來似是奇異而不宜。此種發展到底起自何時，已難斷言。但它可能較現存劇本所顯示者為早。因為對於禮拜儀式戲劇日漸粗俗的不滿（此不可與對此種戲劇的率然指斥混淆；這是另外一個問題，本文不擬討論）早在十一世紀即已出現——例如蘭斯柏格（Landsberg）的赫拉德（Herrad）便是。很可能這類事情在當時即已顯然可見，因為大體而言那是普遍寫實主義復甦的一個時期。古代啞劇以及較為自覺、較富批評性、較強有力的人生觀察的傳統之「次文學」（subliterary）復興，始於十二世紀，但似乎也見諸較低階級，導致當時流行笑劇的興盛，此種笑劇精神很快也進入了宗教劇。觀眾完全一樣；似乎連較下層的教士也常與庶民共享此種口味。總而言之，基督教戲劇文學的現存作品顯示寫實尤其是怪異和笑劇成份愈來愈為流行，而終於十五世紀達於頂點，給予「反運動」極為成功的攻擊行動以充足的口實；此一「反運動」是在人文主義的品味和（自威克利夫 [Wycliffe] 以次的）宗教改革的嚴厲態度兩者的鼓舞之下興起的，認為基督教的神蹟劇毫無興味而不適宜。

我們不擬討論流行的笑劇，因為其寫實主義仍是在純粹喜劇和非問題劇的範圍之內。但是我們將從神蹟劇中列舉促成寫實主義特別顯著發展的數景。首先是伯利恒（Bethlehem）馬槽中耶穌之降生，有牛和驢，有時也有產婆和教母（以及適當的對話），偶爾亦能見到包含約瑟和使女在內的最為坦率的情節。然後是向牧羊人的宣布，三位博士的到來，男孩的遇害等均有寫實的裝飾。更為引人注目且更不會後代興味的是與耶穌受難有關的坦率的數景：耶穌被戴上荆棘冠冕，被鞭打，背著十字架，最後甚至被釘上十字架時，兵丁們的粗野和有時嬉弄的談話（指鬪分耶穌的衣服，與羅馬兵丁朗占納

斯 [Longinus] 的一幕)。與耶穌復活有關的諸項情節之中，最著者爲三個名爲馬利亞的人前往臘燭店 (unguentarius) 去買香膏，要膏耶穌的身體，以及門徒的跑往耶穌的墳墓 (約翰福音，二十章三四節)；前者變成市場的一幕，而後者則成爲一場嬉戲。對於抹大拉的馬利亞 (Mary Magdalene) 墮落時日的描述，有時詳細而準確，在對諸位先知的描述中，有幾個人則提供怪異場景 (如巴蘭 [Balaam] 和驢子!) 的機會。我們的列舉頗不完整。還有二人之間的談話 (如建造「巴別之塔」 [Tower of Babel] 時)，談及他們的行業和時代的艱難。還有客棧的吵鬧喧囂場面，衆多的嬉鬧笑話和猥褻故事。所有這一切最後均導致漫罵和混亂，我們或可說當代生活多采多姿的世界所佔的地位日益加重。但如謂基督教受難劇日漸俗世化，便是誤解，一般即常有此種看法。因爲「現世生活」 (saeculum) 的含括於此種戲劇之內，乃是一個原則，也是自始即有者，或多或少的問題並不是原則的問題。到了真正的俗世化時，則整個架構已被打破，而俗世情節亦已獨立；亦即受到「墮落」、 「受難」及「最後審判」等所決定的基督教世界歷史之外的人類行爲獲得嚴肅處理之時；亦即除了此種自以爲唯一真實的想像和描述人類事件的方式之外，尙有其他可行途徑之時。

那麼這種事件的轉移——就我們的感覺而言似是時代錯誤——至當代的背景和當代的生活方式也是同樣無可非難的。在亞當之神秘中，對於此點的唯一表示乃是亞當和夏娃的談吐有如十二世紀法國的一般人。他處和後來，這點即較顯著。十三世紀初葉流傳下來的法國一齣復活節劇的片斷 (僅一孤本) (作者引文取自佛斯特—科斯維契 [Förster-Koschitz] 著古法文練習本 [Altfranzösisches Übungsbuch]，第六版，一九二一年，頁二二四以下) 中，主題爲與亞利馬太的約瑟 (Joseph of

Arimathaea) 及與爲耶穌之血所治癒的盲眼朗占納斯的一幕；在此彼拉多 (Pilate) 的士兵名之爲“chivalers” (最下位之貴族) 或被稱呼爲“vassal” (諸侯)；社會交往的整個氣氛——如見諸彼拉多與約瑟或約瑟與尼哥底母 (Nicodemus) 之間的談話——很顯然而感人地是屬於第十三世紀的法國。同時，一切事件象徵性的「全時間性」(omnipresence) 非常一致而有效地有助於將這些事件嵌入一般人日常生活的熟悉背景之中。當然，我們也可以發現朝向文體分離方向所作的有限而天真的努力。這種努力可以見諸最早的禮拜儀式戲劇，以及繼起而同樣甚富重要性的「踰越節之受害者」(即耶穌) (Victimae paschali)，在後類戲劇中，較爲教條性的前引詩行很快就接著下列對話：Dix nobis maria… (馬利亞告訴我們……) 與此相當的情形可見諸十二世紀初期數齣劇的交錯使用拉丁文和古法文，例如追求者 (Sponsus) (Romania 22, 177頁以下) 便是。本文所討論的亞當之神秘將特別莊嚴的幾段寫成押韻十音節之四行詩，其語氣較他處所用八音節押韻之對句顯得沉重。在較後一個時期的舊約之神秘 (Mystère du vieil Testament) 的幾段 (爲布呂諾 [Ferdinand Brunot] 所著法國語文史 [Histoire de la langue française] 引用，一，五二六頁以下) 中，可以看到上帝和天使說強烈拉丁化的法語，而工人和盜賊，尤其巴蘭與其驢子，則是說活潑粗野的俗話。但是在這一切情況下，兩者之間至爲近似，未能予人文體分離之感。相反地，其效果是使兩者更爲接近。兩個領域的文體混合初不限於基督教的戲劇文學；整個中世紀的基督教文學處處可見 (中世紀以後亦見於某些國家，尤以西班牙爲然)，亦即當此種文學的對象較爲廣濶之際。這在一般講道詞尤其顯明，不過在這方面的較多例證僅能得之甚晚的一個時期。在這些作品中，聖經的譬喻性使用與強烈的寫實主義兩者的並

列，對後來時代的讀者口味而言，顯得怪異。關於此點，讀者可以參見吉爾松 (E. Gilson) 至爲有益的論文「中世紀講道詞之技巧」(La Technique du sermon médiéval) (見其論文集思想與文學 [Les Idées et les Lettres]，巴黎，一九三二年，頁九十三以下)。

十三世紀初，義大利有個人典型而具體地表現了我們所談論的 *sublimitas* 與 *humilitas* 的混合體，亦即對上帝的狂喜而雄偉之沉浸與謙卑而具體之平凡的混合——結果產生了行動與表現、內容與形式之間不可分解的融合。他便是亞西濟的聖芳濟 (Saint Francis of Assisi)。他的生命的核心和他的生活的影響，都是以他根本而實際地模仿耶穌的意志力爲中心。在歐洲，於殉教者的時代結束之後，這已具有以神秘沉思爲主的形式；他使它轉向於實際、平凡、公衆、普遍。雖然他是捨己從人而沉思的神秘主義者，但對他及其同伴而言，最具決定性的事情便是生活在民衆之中，生活於最卑微的人之中，並比他們更爲卑微更受蔑視：sint minores et subditi omnibus。他並非神學家，他的學識本身固然可佩而且更因其詩才而益受崇敬，但基本上仍是通俗的、直接的、具體可親的。他的謙卑絕不是畏懼公開接觸或甚至公開展露的那一類。他迫使自己內心的衝動形之於外；他的生命和生活變成公共之事；從他爲了象徵對現世物質的唾棄當著主教和亞西濟鎮民面前將衣物還給責罵他的父親的那一天起，以迄他臨死的一天，令人將自己赤裸的軀體置於地面上，以便有如塞拉諾的湯瑪斯 (Thomas of Celano) (聖徒別傳 [Legenda secunda, 214]) 所說的，他在垂死之際能够赤裸地與赤裸的敵人撒旦一戰 (ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo)。他所做的任何事情都是引人注意的。他的言行威力強大，因此凡是目擊者或只是風聞及之者，均深受

其影響。十二世紀的大聖徒——克烈瓦的柏爾納 (Bernard of Clairvaux) 也是善釣人者，他的雄辯口才無堅不摧。他也是人類的智慧的敵人 (*sapientia secundum carnem*)，但是他的文體卻是多麼貴族味道，多麼修辭高深。我希望舉例說明之，我所用的是內容相似的兩封信。在其第三二二號函 (*Pat. Lat. 182, 527-528*) 中，柏爾納恭賀一名年輕貴族自願捨棄俗世而遁入修道院。柏爾納讚揚他來自上天的智慧；他感謝上帝將智慧賜給這位青年；他向他提及耶穌的幫助以鼓勵他，讓他堅強應付未來的考驗。

...*Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno serpenteum aeneum intuere (Num. 21, 8; Ioan. 3, 14); et sugae non tam vulnere quam ubera Crucifixi. Ipse tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius (Mich. 7, 6). Ipsi sunt qui non te diligunt, sed gaudium suum ex te. Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad matrem (Ioan. 14, 28). "Si prostratus," ait beatus Hieronymus, "jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatum transi matrem, per calcatam transi matrem, et siccis oculis ad vexillum crucis evcis evola. Summum pietatis est genus, in hac parte pro Christo esse crudelium." Phreneticorum lacrymis ne*

movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quenam miseris tam dira cupido (Verg. Aen. 6, 721)? Quis iam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corruptum bonos mores colloquia mala (I Cor. 15, 33). Propterea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitum declinato, quae, dum aures implent, evacuant mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare in omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod continere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium patrum consiliis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento. Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverit iugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27/8). Bene vale, studeo perseverantiae, quae sola coronatur.

如果你感覺到誘惑的驅策，就想想樹上那尾黃銅色的蛇；不要吮吸傷口而吮吸被釘上十字架的那個人的胸部。他將是你的母親，而你將是他的兒子；釘子是無法傷害到被釘上十字架的那個

人，除非釘子能夠通過他的手腳而達於你的手腳。但是一個人的敵人乃是他自己屋裏的人。他們不愛你而只顧得之於你的樂趣。否則他們可以聽到我們青年時期的話：如果你愛我，你會因為我碰見上帝而欣喜。聖傑洛姆 (St. Jerome) 說道：「令尊是否曾臥倒門檻上，令堂是否露出乳房，向你展示你吃奶的胸部，你的小姪是否抱著你的頸項，踏過令尊，踏過令堂，眼睜無淚地奔向十字架的旗幟。在此種情況下，對於耶穌而言，最大的慈悲也是殘酷的。」絕不可為愚人的眼淚所動，他們是因為你從葛赫納 (Gehenna) 的兒子變成了上帝的兒子而傷悲。啊呀！這些可憐人的欲望多麼瘋狂！什麼殘酷的愛！多麼邪惡的樂趣！邪惡的交往腐化良好的禮貌。年輕人，你為什麼避而不聽你的主人的談話，他們的話填滿你的耳朵，但卻挖空你的頭腦。學著向上帝禱告，學著在你舉起雙手的時候也舉高你的心；學著將你祈求的眼睛朝向天上，遭遇困難的時候將你可憐的臉望向富同情心的上帝。以為上帝會對你關閉他的心扉而且不聽你的飲泣和哭叫，乃是不虔誠的。至於其餘，記住凡事要像遵守上帝的聖誡一樣聽從你靈魂之父的勸告。這樣子做，你即可活下去；這樣子做，你就會受到祝福，因之你放棄一樣，就會收到一百樣，即使在現世亦然。如果有人勸你說這事是操之過急，應可等到你年紀成熟一點再做，你不能聽信他的話。但應相信說下列話的人：年輕時忍受束縛，對一個人是有好處的。祝你平安，必須堅忍不輟，如此才能獲致成功。

這段文字確實有力而感人；如果我沒有看錯的話。有些思想和看法——例如，不愛你而只顧得之

於你的樂趣，或是即使在現世亦可得到的百倍報償——乃是典型柏爾納式的。但是整段文字的寫作是多麼用心經營；瞭解它又需多麼多的先決條件，它又是包含多麼多的修辭技巧！當然，我們必須考慮到在西妥教派 (Cistercian) 中任何人都能立即掌握聖經典故的比喻意義（如黃銅色的蛇是指耶穌；耶穌傷口的血是滋養的奶汁；對十字架之折磨以及刺穿耶穌手足之釘子的參與乃是對耶穌之愛的「狂喜的安慰」）。這種解釋和想法即使在一般人中也必定已經生根，因為所有講道詞都已充滿它。但是聖經卷帙的豐富及其結合方式，引自傑洛姆和威吉爾 (Virgil) 的話等等，均使這封私人信具有高度的文學風味；在修辭問句、對比法、首語重複法等之使用上，柏爾納可與傑洛姆相比擬，前者從後者引用一段極具特色的文字（甚至可能增進其修辭之洗鍊）。且讓作者列舉最爲突出的對比法 (antitheses) 和首語重複法 (anaphoras)。在對比用法方面有：non tam vulnera quam ubera (不是傷口而是胸部)；ipse tibi in matrem, tu ei in filium (他……你的母親而你……他的兒子)；他的和你的手和腳；non te, sed gaudium suum ex te (不……你而只顧得之於你的樂趣)；出自傑洛姆話者，pietas-crudelis (慈悲—殘酷)；然後還有，filius gehennae, filius Dei (葛赫納的兒子，上帝的兒子)；crudelis amor, iniqua dilectio (殘酷的愛，邪惡的樂趣)；dum aures implent, evacuant mentem (填滿你的耳朵，挖空你的頭腦)。至於首語重複法，則是始於傑洛姆的一段話，這段話本身即頗壯麗：si prostratus, si nudato si parvulus-per calcatum, per calcatum, et siccis oculis……其次爲柏爾納自己的話：“quis tam crudelis amor, quae……; disce orare, disce levare, disce erigere; hoc fac et vives, hoc fac et veniet.”此外尚有雙關語，如 patri misericordiarum miserabilem

faciem representare (將你可憐的人望向富有同情心的上帝)。

現在我們來聽聽亞西濟的聖芳濟。目前僅有兩封私人信可以確定是他寫的：其一爲一二二三年致某修士者，其二爲致其晚年愛徒，亞西濟的利奧 (Leo) 卽 Picorella 修士。因此兩者均屬於其晚年之作，因爲聖芳濟卒於一二二五年。此處僅選刊關於教派內對犯大罪之修士處置問題之爭議的第一信的第一也是較一般性的部分 (根據聖芳濟故事選錄 [Analekten zur Geschichte des Franciscus von Assisi]，包耶梅 [H. Boehmer]，杜賓根 [Tübingen] 和萊普齊 [Leipzig] 等合編，一九〇四，頁二一十八) 。

Fratri N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod [pro te? only in one of the six extant Mss.] sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit

peccare, quod, postquam viderit oculos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si milites postea appareret coram oculis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miseraris talibus...

致N修士：願上帝祝福你。我將竭盡所能與你談論你的靈魂。縱然一切事物阻碍你對上帝之愛，縱然所有人擋住你的路——不論他們是你的弟兄或他人——即使他們打你，你也必須將之視為一種恩典。並且希望它是如此而非另有其他情況。再者你必須考慮到你對上帝和我的真正服從，因為我確切知道這是真正的服從。你也必須愛服從你的人，對於他們你僅能期望得到上帝會給你的，不能貪得其他。為了這點你就須愛他們，不可希冀他們做更好的基督徒。願這比隱居對你更具意義。由此我即可知道你是否愛上帝和我，他的和你的僕人，亦即你是否能做到下面一點，也就是世上的弟兄如犯了滔天大罪，而來見你時，如他所求者為寬恕而未得寬恕即離去，或是如他不求寬恕你是否會探知他是否希求寬恕。即使之後他在你面前出現一千次，你對他的愛應比日前你愛我的程度為深，你也須將他拉近上帝，對於這些……永遠心存寬恕。

在上引一段中，既無對聖經的詮釋，亦無譬喻之辭。句子結構匆促、笨拙而欠缺思慮。所有句子都以「有」「及」、「再者」、「當」、「同樣地」等義）一字開頭。然而匆促草就這段文字的人，

顯然對所談及的主題深感振奮，以致全付精神貫注，而且表達心中意思的欲望又甚強烈，故而並列法結構變成滔滔雄辯的武器。El—結構彷彿一股強浪威力日增的波陣，從聖徒內心直攻讀者心中，例如引文開頭之“sicut possum”（我將竭盡所能）和“de facto anime tue”（談論你的靈魂）所表現者。因為 sicut possum 所表示者除謙虛（我將竭盡所能）之外，尙有心力的完全貫注，而 de facto anime tue 則暗示所討論的事實問題關聯到必須決定此一問題的人的精神得救。在整封信中，聖芳濟並未忽略到這件事乃是「你我之間者」，不足爲外人道也。他知道對方敬愛自己，他隨時善用此種敬愛之情將他拉向正途（ut traha eum ad Dominum——將他拉近上帝）：et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum（由此我即可知道你是否愛上帝和我，他的和你的僕人），他就是這樣懇求對方。他敦促他要愛一犯再犯的罪人，即使他來見他一千次，對他的愛也要比「目前你愛我的程度爲深」。這封信的內容是下列教義的最廣義解釋：罪惡既不能避免亦不能反對。它是一種勸誡——不要置世界於不顧——而要與世界上的痛苦混合，並以熱愛忍受罪惡。確實他別無所求：et ita velis et non aliud（並且希望它是如此而非另有其他情況）。聖芳濟的這個態度是太極端。當他又寫道：et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores Christiani（爲了這點你就須愛他們，不可希冀他們做更好的基督徒），他的這種態度如就道德神學觀點而言，就不免令人生疑了。難道可以爲了自己要接受痛苦的考驗，就可以壓抑讓自己的弟兄做個較好基督徒的願望？根據聖芳濟的信念，唯有經由對罪惡的屈服，愛與服從的力量才能顯露出來：quia firmier scio quod illa est vera obedientia（因爲我確切知道這是真正的服從）。這自然不是遠離塵世的獨自沉思：et istud

sit tibi plus quam heremitorium (願這比隱居對你更具意義)。此一觀點的極端性反映於文字之中：用以表示「就是此點，別無其他」的衆多指示代名詞；或是以 *quicumque, etiamsi, quantumcumque, et si milites* 開頭的子句之中，這些字的意思都是「而即使……」。

與口說語言密切關連的此種全然不是文學式的直接表達方式，支撐了非常激進的內容。當然，這毫無新奇之處，因為自始人世間的苦難及對罪惡的屈服，都是基督教的重要寫作主題之一；但是重點不同。苦難和屈服不再是一種被動的殉教方式，而是日常生活中不間斷的自我貶抑。柏爾納對於俗世事務的處理手法有如教會的大政客，而又遠離俗世事務遁入孤獨的沉思，以獲致「模仿耶穌」(imitatio Christi) 的經驗；聖芳濟則認為俗世事務乃是「模仿」的適當場所，不過他的所謂俗世事務並不是柏爾納在其中扮演領銜角色的重大政治事件，而是一般凡人的日常作為，也許是在修會之中，也許是屬於教外的人。托鉢修會的整個結構，尤其是芳濟修會者，使得托鉢僧自然深入一般人的日常生活，接近他們，而且即使對聖芳濟或其繼承者而言孤獨沉思並未失去其宗教重要性，但它無法奪去此一修會顯著乎衆望的性質。

如前所述，聖芳濟的公開露面，永遠都是引人注意、生動、且確實戲劇性。這方面的逸聞難以勝數，有些在後代的人看來幾乎是怪異或甚至可笑的；例如，據說有次他在格列奇渥 (Greccio) 一間馬廄與牛和驢慶祝耶誕節，在唱歌與講道時，他對「伯利恒」(Bethlehem) 這個地名的讀法都是模仿羊叫的聲音；又有一次，在生病期間吃了一些精緻的食物，於是回到亞西濟之後，即令一名弟兄將自己以繩捆綁牽著遊行鎮內，彷彿自己是個罪犯，口中並大叫：大家來看這個貪吃鬼，他背著你們大吃雞

肉！但是在當時當地，此種景象並不可笑。此種行爲的引人注目、誇張、生動並未令人驚駭，而被視爲是對聖徒生活的生動而典範的揭露，直接發人深省，一目瞭然，激勵鼓舞人人檢討自己，見賢思齊，起而仿效。除了這些動人而頗具說服效果的行爲之外，尙有其他逸聞證明他的靈敏和溫柔，顯示他有很大而純屬本能的心理學才華。在緊要關頭，聖芳濟常能洞察他人心中的想法，因此他的干預通常均能擊中要害；它可激起情感，令人驚愕不置。他性格中的此種令人驚異而動人的率直，處處均能產生如此強烈、典範、令人難忘的效果。在此我願再舉一則逸事，對他的一項特異的行爲有極佳的描寫（不過其時機較爲不重要而普通）。這則逸事選自塞拉諾的湯瑪斯所作聖徒傳（一九〇六年，頁二一七—二一八）：

Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praeepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vanaeque ornatae; sed ridenti mensae nequaquam aridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium: Amore domini Dei, facite, inquit elemosnam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres: Intra huc, homo, illius amore quem invocasti.

Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem creditis peregrinum civibus intulisse? Datur petenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor....

某年復活節，在格列奇渥隱居處的修士們，以亞麻桌布和玻璃器將餐桌布置得較往年豪華。修道院院長正從其房間下來走向餐桌，看到餐桌擺設豪華。好看的餐桌並不能使他高興。偷偷而靜靜地，他退了回來，順手將旁邊一頂破帽戴上，拿了手杖，走出屋子。他就在屋外等諸弟兄開飯，因為如果他在開飯時間未下來，他們也沒有等他入座再一起吃飯的習慣。他們開飯後，這個真的窮人即在門外呼叫：為了上帝的愛，請對這個貧病的朝聖者施捨一點。衆弟兄答稱：為了你向他求助的上帝的愛，你進來吧！於是他趕快進來，面對用餐的人。你以為屋子裏的人看到這個陌生人會大吃一驚！在他的要求下，他獲給一碗，獨自坐在地上，將盤子放在灰爐裏。他說：「現在，我坐得像個聖芳濟修士……。」

如前所述，這件事情的場合並不重要，但是戴上破帽並拿了手杖，向行乞者乞求，則是一個多麼有靈感而引人的主意！我們可以清楚想見，衆修士看到他端著碗坐在灰爐裏並說：「現在我坐得像個聖芳濟修士……。」之際的惶惑和羞慚。

聖芳濟的生活和表達方式，為該修道會所承繼，造成很獨特的氣氛。在好的和壞的兩種意義上，

它都變得極端流行。過份注重極端活潑有力的表達方式，使得托鉢僧成爲戲劇性、機智、常屬粗俗和猥褻之逸聞趣事的創作者，但很快地他們也成爲這類逸聞的主角。中世紀後期的粗俗寫實主義常與聖芳濟修士的活動和出現有所關聯。他們在這方面的影響力可以下溯文藝復興。關於此點，可以見諸數年前吉爾松所寫的一篇文章（見前述思想與文學，頁一九七以下）。本書稍後一章將再論及此點。另一方面，聖芳濟修會的表達力量，導致對人類事件更爲直接而強烈的描述；它可見諸通俗宗教詩歌。十三世紀時這類詩歌在聖芳濟修會及其他流行的狂喜運動影響之下，特別將耶穌受難（在十字架邊的馬利亞）處理成極富戲劇性和人性的一幕。最著名的一篇，且爲許多選集所選用者，是查科波內（Jacopone da Todi，生於一二三〇年）所作。查科波內爲但丁之前一個時期極善表達之神秘主義者和詩人。後來他加入聖芳濟修會，爲其激進派即精神派（Spirituals）之一員。所作受難詩爲對話形式。說話者有報信者、聖母馬利亞、「羣衆」及耶穌本人。此處僅據蒙納奇（F. Monaci）之（第一世紀義大利佳文集）（Crestomazia italiana dei primi secoli）（Citta di Castello，一九一二年，頁四七九）引述該詩開頭部分：

Nunzio Donna del paradiso

Io tuo figliolo è priso/Jesu Christo beato.

Accurre, donna e vide/che la gente l'allide,

credo che llo s'occide/tanto l'on flagellato.

Vergine Como essere purria, /che non fe mai follia
Christo la spene mia, /hon l'avesse pigliato?
Nunzio Madonna, ell'è traduto, /Juda si l'è venduto,
Trenta dinar n'à 'uto, /facto n'à gran mercato.
Vergine Succurri, Magdalena; /jonta m'è adosso pena;
Christo figlio se mena/como m'è annuntiato.
Nunzio Succurri, donna, ajuta, /ch'al tuo figlio se sputa
e la gente llo muta, /onlo dato a Pilato.
Vergine O Pilato, non fare/I figlio mio tormentare;
chio te posso mostrare/como a torto è accusato.
Turba Crucifi, crucifige/homo che si fa rege
secondo nostra lege/contradice al senato.
Vergine Prego che m'entennate, /nel mio dolor pensate,
forza mo ve mutate/da quel ch'ete parlato.
Nunzio Tragon fuor li ladroni, /che sian sui compagni.
Turba De spine si coroni, /ché rege s'è chiamato!
Vergine O figlio, figlio, figliol/figlio, amoroso giglio,

figlio, chi dà consiglio/al cor mio angustiato?

O figlio, occhi jocundi, /figlio, co non respundi?

figlio, perché t'ascundi/dal pecto o se' lactato?

Nunzio Madonna, ecco la croce/che la gente l'aduce,

ove la vera luce/dej' essere levato....

報信者

樂園聖母，

令郎被捕／有福的耶穌基督。

趕快！聖母，去看／他們如何虐待他。

我想他命難保，／他們將他大肆鞭打。

聖母

怎麼會如此，／因為基督，我的希望，

從未做錯，／他們將他逮捕？

報信者

聖母，他被出賣，／猶大出賣他，

他因此得到三十個銀幣，／他做了一宗廉價交易。

聖母

幫助我，抹大拉；／我遭逢不幸；

基督我兒正被帶走／有人告訴我。

報信者

救人呀！聖母，幫助我們，／他們向令郎吐唾液，

他們將他帶走，／他們已將他交給彼拉多。

聖母

彼拉多呀，不能這樣做，／不要折磨我兒；

因為我能證明給你看／他如何被誣告。

羣衆

將他釘在十字架上，將他釘在十字架上／那個自封為王的人；

根據我們的法律／他反叛元老院。

聖母

我求求你們，聽我說，／想想我的痛苦，

也許你們很快會改變／你們所說的話。

報信者

他們帶來小偷／與他做伴。

羣衆

給他戴上荆棘的冠冕，／那個自稱為王的人。

聖母

兒子，兒子，兒子呀！／兒子，可愛的百合，

兒子，誰來勸告／我悲痛的心？

兒子呀！快樂的眼睛，／兒子，你為何不說話？

兒子，你為何避而不見／餵你奶吃的乳部？

報信者

聖母，這就是那十字架／他們帶來的

在那上面真光／即將升起……。

這段引文，如同本章開頭時所討論的古法文引文一樣，顯示雄偉和神聖的事件完全藏於一個同時

爲義大利和超越時間的現實之內。其通俗性首先可以見諸所使用的語言，這不但是指其方言形式而且亦指社會學意義上的表達方式的「通俗性」（聖母親口所說的“*junta m'è adosso para*”〔我遭逢不幸〕）。其通俗性亦可見諸對於聖經情節的自由處置方式，本詩甚至比約翰福音還給予馬利亞爲重要和活躍的角色，因此才有機會給予其焦慮、痛苦及哀傷以明顯的表達。與其有密切關聯的是各情節和角色的密集，以致馬利亞能够直接與彼拉多說話，同時此一幕還包括十字架的登場。應邀前來協助的抹大拉以及基督請求代爲照顧其母的約翰，均與馬利亞一同出現，彷彿大家是朋友和鄰居。最後，通俗成份亦出現於此一構想的不合邏輯的年代倒錯——此點我們曾於論及古法文引文對人類墮落之處理時詳加討論。在另一方面，馬利亞是個焦急和無助地哀傷的母親，覺得無路可走，只好轉而懇求；在另一方面，報信者可稱她爲「樂園聖母」（*donna del paradiso*），一切事情都已事先告知她。

就這些方面而言——亦即就情節之藏於通俗而日常之現實中而言——這兩段引文雖然相距約一世紀，卻有密切關聯。然而顯然可見的是兩者之間也有重要而根本的文體上之區別。查科波內之詩僅保存亞當劇迷人而明顯之坦誠的很小部分。在另一方面，查科波內之詩則較強烈、較直截、較悲劇。這並非源於題材之別，或查科波內之主題爲母親之哀傷。或可說十三世紀的義大利宗教通俗詩歌在處理此一幕上產生了其最美麗的作品，並非偶然。我相信，查科波內詩中聚積之呼格、祈使法和迫切之問句等所造成的痛苦、焦慮和懇求等的流暢和戲劇性的迸發，乃是十三世紀時任何其他歐洲方言所無法獲致的。這顯示出未受自覺克制之拘束的自由，情感的酣暢放縱，公開表達未受膽怯之束縛；與此比較起來，中世紀的較早和大多數當代作品均顯得笨拙而不暢。即使從頭亦即從基朗（*Guilhem de*

Pellien) 以降即顯露很大表達自由的普羅凡斯語言 (Provançal)，亦無法與此詩相比——如果只是因為其作品未含此種偉大悲劇主題的話。如謂義大利文學的此種戲劇表達自由係得之於聖芳濟，或未免輕率，因為此種自由無疑地是隱含於義大利人的性格之內；但是無法否認的是，一位大詩人乃是表現自身存在之藝術的本能大師，故能首先喚醒義大利情感和義大利文字的戲劇性能力。

第八章 法理納塔與卡瓦岡蒂

“O Tosco che per la città del foco

vivo ten vai così parlando onesto,

24 piacciati di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto

di quella nobil patria natio

27 a la qual forse fui troppo molesto.”

Subitamente questo suono uscìo

d'una de l'arche; però m'accostai,

30 temendo, ut poco più al duca mio.

Ed el mi disse: “Volgiti: che fai?”

Vedi là Farinata che s'è dritto:

33 da la cintola in su tutto 'l vedrai.”

L'avea già il mio viso nel suo fitto;

ed el s'ergea col petto e con la fronte
36 com'avesse l'inferno in gran dispetto.

E l'aninose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepolture a lui,
39 dicendo: "Le parole tue sien conte."

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,

42 mi dimandò: "Chi fur li maggior tui?"
Io ch'era d'ubidir disideroso,

non gliel celai, ma tutto gliel' apersi;
45 ond' ei levò le ciglia un poco in soso.

Poi disse: "Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,

48 sì che per due fiate li dispersi."
"S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte"

rispuosi lui "l'una e l'altra fiata;
51 ma i vostri non appreser ben quell'arte."

- Allor surse a la vista scoperchiata
un' ombra lungo questa infino al mento:
54 credo che s'era in ginocchie levata.
Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
57 e poi che il sospettar fu tutto spento
to piangendo disse: "Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
60 mio figlio ov'è? perchè non è ei tecco?"
E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena,
63 Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno."
Le sue parolee 'l modo de la pena
n'avean di costui già letto il nome:
66 però fu la risposta così piena.
Di subito drizzato gridò: "Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?"

69 non fiere li occhi suoi il dolce lome?”

Quando s'accorse d'alcuna dimora

ch'io facea dinanzi a la risposta

72 supin ricadde, e più non parve fora.

Ma quell'altro magnanimamente a cui posta

restato m'era, non mutò aspetto,

75 nè mosse collo, nè piegò sua costa;

E, “Se,” continuando al primo detto,

“elli han quell'arte,” disse, “mal appresa,

78 ciò mi tormenta più che questo letto. . . .”

「托斯卡尼人(Tuscan)呀！你通過火城後仍然活著，言辭有禮；是否可請你停在這兒。你的話清楚顯示你是那個高貴地方的人，也許我對這個地方太過騷擾。」突然間這個聲音起自一座墳墓：因之在懼怕之下我靠近了我的「嚮導」。他向我說：「轉身看看；你幹什麼？你看那不是法理納塔(Farinata)嗎？他已直立起來；你馬上可以看到他腰際以上的全部。」我已經注視著他的面部；他的胸部和臉部都顯得正直，彷彿他對地獄極為蔑視；我的嚮導以大膽而敏捷的雙手將我推向衆墳之中，靠近了他，說道：「話要簡潔。」當我站立在其墳墓腳下時，他注視我一會；然後

幾乎是輕視地問我：「你的祖先是誰？」我即遵命，不敢隱瞞；而將一切向他說明：於是他皺了一下眉頭；然後說道：「他們對我極端敵視，對我的祖先和我的黨亦然；因此我兩度將他們趕走。」「他們雖被趕走，但兩次他們都從各方面回來，」我回答他，「但你們那邊還沒有這個本事。」這時在他旁邊另有一個幽靈出現，可以看到他的頭部；我想它是跪著的。它朝著我四周打量一下，似是想知道有無別人與我在一起；但是當他感到失望時即哭泣著說：「如果你能靠著天賦能力通過這個瞎眼之獄，我的兒子在何處？他為何未與你一起？」我向他說：「我不是自己來的：在那邊等著的那個人引導我通過這裏；也許你的基多 [Guido] 以前輕視他。」他的話和他所受的懲罰已經告訴我他的名字：因此我的答覆才能如此完整。他立即站直起來，叫道：「你怎麼說：他以前輕視他？他不是還活著嗎？美好的陽光不再照射他了嗎？」當他看出我遲疑不答，他又倒了下去，不再出現。但是另外那個要我停下來威嚴的幽靈，表情未變，頸部未動，亦未側身。他又繼續說下去，「如果他們沒有學會那個方法，則那對我的折磨要更甚於這張床……。」

〔但丁之地獄 [The Inferno of Dante Alighieri]，卡來爾 [J. A. Carlyle] 英譯本。天普古典文學 [Temple Classics] 版。鄧特 [J. M. Dent]，一九二二。〕

選自地獄第十篇的這一段，首先描述威吉爾和但丁兩人沿著一條秘道前行，通過滿佈蓋子掀開而且噴著火焰的墳墓。威吉爾解釋道：這些都是異教徒和無神論者的墳墓，並且答允但丁得與蔡錮是處的幽靈之一談話。但丁即將回答之際，忽聞起自一墳的說話聲而受驚，聲音是以“O Tosco”的陰沉

「歌」為始。幽靈之一從其墳穴中立起，並於兩人走過時向他們說話。威吉爾將幽靈的名字告訴但丁；這即是法理納塔 (Farinata degli Uberti)，佛羅倫斯人，基伯林 (Ghibelline) 黨首領之一，卒於但丁出生之前不久。但丁站在墳腳下；於是雙方開始談話，但到了第五十二行即為打斷，正如但丁與威吉爾先前的談話一樣。這次又是被禁於此的一個幽靈打斷他們的談話，但丁立即認出他的身份，亦即根據他目前的地位和所說的話；他便是卡瓦岡蒂 (Cavalcante de' Cavalcanti)，即但丁早年詩人朋友基多 (Guido Cavalcanti) 的父親。卡瓦岡蒂與但丁之間的一幕為時短暫 (僅二十一行)。待卡瓦岡蒂再沉入其墳穴而結束兩人之會晤時，法理納塔即又重拾與但丁之間的談話。

因之，在短短大約七十行之內，情節的發展發生了三次改變；共有四景聚集一起，每景均富於力量 and 內容。沒有一景是純為說明性的——即使第一景也不是，這即是但丁與威吉爾之間較為平靜的談話，本章引文並未包括此段。在此讀者和但丁認識了展現在面前的新環境，亦即地獄的第六圈；但是此景亦有其獨立的主題，即兩人談話時的心理過程。與此一前奏之表面平靜和微妙心理形成尖銳對比的，乃是極富戲劇性的第二景，此景始於法理納塔的突然出聲和其形像的遽然起自墳穴，以及但丁的驚駭和威吉爾鼓勵性的話和姿態。在這一景——正如其形像之直立和粗率——法理納塔的道德地位充份顯露，彷彿較實際為大，無視於死亡和地獄之痛苦。他仍如在世時一樣。但丁的托斯卡尼口音，引導他從墓穴升起，並用很有氣派的禮貌和尊嚴向但丁發話。但丁轉身向他，法理納塔首先問他的家世，以先弄清楚對方的身份，是否出身高貴或是敵是友。當他獲知但丁是桂爾福 (Guelfi) 家族的人，他冷峻而得意地說他曾兩度將該可恨的家族趕出市外。他心中所關心的仍是佛羅倫斯和基伯林家

族的命運。但丁答稱桂爾福族的被逐並未使基伯林族長期獲益，最後還是基伯林族放逐在外；但是卡瓦岡蒂的出現打斷了他的話，卡瓦岡蒂也是聽到但丁的話才認出他。他四下張望的頭顯現出來；他的身軀較法理納塔的爲小。他期望看到他的兒子與但丁在一起，但是他環視四周而無所見，立刻急切問了幾個問題，顯示他的性格和感情的同在世時一樣，不過卻與法理納塔者有別：喜愛世上生活，相信人類心智的偉大自主，尤其是對其子基多的愛顧和讚佩。他急切提出問題之際，顯得激動，幾乎是懇求著，因之與法理納塔的懾人莊嚴和自律有很大的不同；而當他從但丁的話（錯誤地）推斷其子已不在人世時，立即癱瘓不起；可是法理納塔對此毫無所動，亦未加提及，專注著答覆但丁前此最後向他說的話，他所說的話完全顯示出他的性格。如果受逐的基伯林族未能返回市內，則這對於我的折磨要甚於我所躺於其上的床。

迄目前爲止，本書所討論的引文，從沒有一段所包括的內容，會比本章所引者爲多。不但內容較多，在如此有限的篇幅之內，材料不但較重較富戲劇性；而且其內涵亦較爲繁多。本引文所敘述者不僅是一事件，而且是三則不同的事件，其中第二則——法理納塔一景——爲第三則所阻斷並分割爲二。因此並無通常所謂的「情節單一性」。此亦無法與本書第一章所討論之一段荷馬史詩相比，在那一段中，由於提及奧德修斯的疤痕，而致引起一段頗長而詳盡的插曲，離題頗遠。在但丁的情況下，主題驟然改變，而且迅速接連出現。法理納塔的話突然（subitamente）打斷威吉爾和但丁的談話；第五十二行的“allor surse”（這時）未經「轉」的階段即切入法理納塔的一景；但後者又從“ma quell'altro magnanimo”（但是另外那個威嚴的幽靈）匆促地重新開始。本段引文的單一性是依賴背景，亦

即異教徒和無神論者這一圈的周遭和道德氣氛；獨立情節或彼此之間並不關聯之場景的迅速相接，乃是整個神曲結構的一部分。這段引文敘述一個人及其嚮導通過鬼魂各就其位的一個世界。雖然場景迅速相接，然而但丁文體中並未見任何並列法。在每一景中，都有許多連結句子的連接詞；而當——有如本引文中——各景未經「轉」的過程而明顯並列之際，此種對立情勢即以技巧的表達方式加以處理，這些表達方式應屬手法之變異而非並列法。各景並非死板地並排而列和同屬一調——如亞列克席斯的拉丁傳說或甚至羅蘭之歌——它們從深處顯示出是當前盛行之音詞的特殊形式，彼此之間形成對位的關係。

爲了更詳盡說明此點，我們將再仔細檢視場景變化的關鍵點。法理納塔中斷兩人談話時說：○Tosco, che per la città del foco vivo ten vai...這是面對他人而說的話，以「○」開頭的一個呼格，接下去是一關係子句。此一子句與呼格相形之下，確實沉重而有內涵；再接下去才是提出要求，而此要求又因自制的禮貌而顯得沉重。我們所聽到不是「托斯卡尼人，停下來！」，而是「托斯卡尼人呀！你……是否可請你停在這兒。」“O thou who”的這種結構至爲莊重，源自古代史詩的崇高文體。但丁的耳朵仍然記得其韻律，就如它也記得威吉爾、劉堪（Lucan）、斯太夏斯（Statius）等人作品中的許多其他東西一樣。就我所知，此種結構在此之前未曾見於任何中世紀的方言作品。但是但丁匠心獨運使用了它：含有很強烈的懇求意味——此最多見於古代的禱詞中——而且其關係子句中的內容至爲濃縮，想必唯有他才能做到。法理納塔對於過路兩人的感情和態度，有力地濃縮於三個修飾詞之中，per la città del foco ten vai（通過火城），vivo（活著），così parlando onesto（言辭有

禮)，威吉爾大師如真地能聽到這些話，則其驚奇程度當不亞於詩中的但丁；他所寫呼格之後的關係子句固然完美而和諧，但從未如此簡潔而動人。（請見伊尼伊德 [Aeneid]，一，四三六及二，六三八）又請注意「通過火城」與「活著」之對比，如何利用 vivo 一字的位置，而完全且更有效地表達出來。

在開頭三行之後的三行中，法理納塔自稱是但丁的同鄉，在此之後，即他說完話之後，方才出現下列說明：突然間這個聲音起自等等，通常我們會以為這段話是用以引入令人驚異的事情，但在此——它是在事情之後——卻只產生較為平靜的效果，僅作為對所發生之事情的注解而已。因此之故，在朗讀完整段詩的時候，這些詩行必須柔聲輕唸。故此處並未將法理納塔一景與兩位旅者對話作直接並列之連接。在另一方面，我們不可忘記一個事實，即威吉爾早在談話之間（十六至十八行）已會含混宣布過它；在另一方面，它是來自另一個領域——就地理、道德、心理及美學等意義而言——的強烈、兇猛而難以抗拒的入侵者，以致其與先行者的連接並非僅屬並列而已，而是對位的重要關係，也就是前面已然隱約預示的事情的突然介入的一種關係。這些事情並非——有如我們於論及羅蘭之歌和亞列克席斯傳說時所說明的——分割或短短片段；相反地雖然它們對比互異，或可說正由於其對比互異，它們乃是並存在一起。

第二個場景的變換，是由第五十行的“Allor surse”（這時）開始。這比較第一次變換簡單而不引人注目。到底，以「這時……」等語引進一突然發生的事情，乃是最正常不過了。但如我們想知道但丁以前的中古方言文學中是否有可相比擬的語言技法，亦即以至為鋒利的「這時」中斷情節而進行，

則可能必須耗費許多時間去尋找。至少我就不知道有此種結構的例子。“Alora”一字的置於句首，在但丁以前的義大利文學自是甚為常見。例如它即見諸生手 (Novellino) 的諸篇故事中，但是氣勢則遠遜。此種突兀的介入與但丁以前敘述作品的文體和時間感均不調和，甚至與法文史詩者亦格格不入，雖然法文詩中的“ez vos”或“atant ez vos”意思相仿但力量不足（例如羅蘭之歌四一三行等）。極端生動的情節潮流的轉換，常常遭受死板詳盡之處理，這可見諸法國作家維拉杜安 (Villehardouin) 的描寫威尼斯總督的介入君士坦丁堡之圍。當所屬部隊猶豫不敢登陸之際，年邁而盲目的總督即下令部隊先行將他登陸並携聖馬可 (威尼斯保護者) 旗幟同行，如有違抗即處以死刑。維拉杜安是以下列詞句開始敘述經過：or porres oir estrange proece. 這就有如但丁不用 allora 而說：「而這時一件很不尋常的事情發生了」一樣。古法文的“ez vos”或可協助我們找出這個突然介入的「這時」的正確而相當的拉丁文。拉丁文的正確說法不是 tum 或 tunc；在許多情況下應為 sed 或 iam。但是真能表示其氣勢的拉丁文應為 ecce，或最好是 et ecce。這較少見諸崇高的文體，而多見於浦勞塔斯 (Plautus)、西塞羅 (Cicero) 的信札，艾普利亞 (Apuleius) 等等，尤其是拉丁文聖經 (Vulgate)。亞伯拉罕携帶刀子準備將其子以撒獻為燔祭時，我們讀到：et ecce Angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham, Abraham. (耶和華的使者從天上呼叫他說：「亞伯拉罕，亞伯拉罕。」) 我認為這種能夠造成遽然介入之效果的文字技法，性屬粗野，不可能源自古典拉丁文的崇高文體；但與聖經的崇高文體則是完全調和無缺。再者，但丁在另一處也使用了聖經的“et ecce”以描寫一突然但非甚為生動的事件中斷的一種情況（煉獄，二十一，七，模倣路加福音二十四：一二）。我不敢肯定地說，但丁將

此具有突然中斷性的「這時」的用法引入崇高文體，而且他與聖經遙相呼應；不過下面一點是我們可以確定的：在但丁寫作時，極端生動的「這時」絕不如今天這樣明顯而常見；他對「這時」的使用，要較在他之前的任何中古作家更爲急進。

不過我們仍須考慮 *surse* 的意義和聲音，但丁也曾在他處使用這個字以描寫突然的出現，效果甚佳（煉獄，六，七二—七三）。本章引文第五十二行的“*alor surse*”，其重要性不遜於引進第一次打岔的法理納塔的話；這個“*alor*”乃是並列形式之一，在它們所連接的份子之間建立了活力的關係。與法理納塔的談話受到阻擋——卡瓦岡蒂一聽到這段談話，即無法耐心聽完，失去自我克制能力。他所扮演的角色——他凝視的神情、哀傷之語及沉入墳穴時突現的絕望——與法理納塔在第三度場景變換（七十三行以下）後再度發言的鎮定如常，形成尖銳的對比。

第三次場景變換，*ma quell'altro magnanimo* 等，不若先前兩次生動。這次變換平靜、莊嚴而凝重。法理納塔自己一個人主宰這個場面。但是正因爲如此，它與先前的變換才形成更爲顯著的對比。但丁稱法理納塔爲“*magnanimo*”（威嚴），這個字是亞里斯多德常用之字，可能是因爲阿奎奈（*Thomas Aquinas*）或拉提尼（*Brunetto Latini*）的使用而在但丁的字彙中復活。在此之前，此字亦曾用以形容威吉爾。這顯然是有意與卡瓦岡蒂形成對照；而用以描寫法理納塔之高傲的三組結構相同的子句（*non nutò aspetto, nè mosse collo, nè piegò sua costa*——表情未變，頸部未動，亦未側身）無疑地是用以描寫法理納塔本人，而且並用以將其態度與卡瓦岡蒂者對照。這可從這幾個子句結構的規律聽得出來，讀者聽到這些子句時心中仍然存著另一個人不規則、哀傷著連續提出的問題。

(五十八行至六十行以及六十七行至六十九行的問題的措辭，可能係模仿伊尼德，三，三一〇安卓瑪姬 [Andromache] 之出場，亦即女人之哀歎。)

雖然這些事件是遽然地接連發生，但這並非並列結構，在這整段引文中，跳躍著鮮活有力的情節連貫性。但丁掌握了豐富的文體技巧，這是但丁之前任何歐洲方言所無法企及的。他不是單獨使用它們，而是將之聯結起來，連綿不斷。威吉爾的鼓勵之語(三一—三三行)全由主要子句組成，未以連接詞加以銜接。它包括一個短短的祈使子句、一個簡短的問句、帶有受詞和說明性關係子句的一個祈使子句、以及帶有副詞修辭語的一個勸勉性的未來子句。但是這些子句的迅速相連，各部分的簡潔結構，及其彼此之間的平衡關係完全顯示出口說語言的自然活力：「轉身看看！你幹什麼？等等。」同時，其間尚有最為精微的語意學上的連繫。除了普通表示原因的連接詞(Pero——然而，雖然)之外，尚有介於表示時間與因果之間的連接詞 onde，以及假定表示原因的“forse che”，有些早期的評論者認為它是為表示禮貌而使語氣緩和之用者。還有繁多變的表示時間、比較和循序漸進的連接詞，支援這些連接詞的還有特富彈性的字尾變化和文字順序。例如，但丁對於卡瓦岡蒂出現的一景能够輕易地在句法上掌握住，故而此景得以平順流暢歷經三個詩節直抵他第一次說話的結束(第六十行)。這段的結構的單一性有賴三根文字支柱：surse, guardo (看)，disse (說)。第一個支持主詞、副詞修辭語和“credo che”(我想)這個插句；第二個字則帶著第二個詩節的第一行；而同一詩節的第三行則指向 disse 和卡瓦岡蒂的直接引句，它代表從第五十七行起始於強音經漸弱以迄再度漸強之整個過程的高峯。

如果讀到這個分析的讀者並不熟悉中古方言文學，則他們可能驚訝於我竟然在此強調和讚美一些句法結構的特性，因為這些句法結構，在今天已爲略有才能的文人或雖僅寫寫信但卻有些微文學訓練的人所使用。但如我們從但丁的前輩開始來看，則但丁的文字幾乎可說是難以理解的奇蹟。這些人之中有大詩人。但與他們的文體比較，但丁的非常富於率直、活力和精緻，他知道並能使用此一無盡寶藏的手法，他以無限的自信和鎮靜表達了最爲繁富的現象和主題，以致我們不得不承認這個人運用其文字重新發現了這個世界。常常可以指明或猜出他從何處獲得某某表現技巧；不過他的來源多得不可勝數，他的耳朵聽到它們，他的智力使用它們，如此正確、簡單而有創意，故而類此的指明和猜出只能增加我們對其語言才具的讚賞。類如本章引文的文章，從任何一點著手均可加以研究，而每一點都能產生令人驚奇之處，這乃是較早的方言文學中所無法想像者。我們且以看起來並不重要的下列子句爲例——*da me stesso non vegno*（我不是自己來的）。這麼短而卻思想如此完整的這個子句，如此明銳的語意學上組織，以及用於此義的一個“*da*”（*by*）可能出現於較早的方言作家的作品中嗎？但丁另外一些地方也曾將“*da*”用於此處所用的意思（煉獄，一，五十一；煉獄，一九，一四三；樂園，一一，五八）。“*Of one's own motion*”（自動地），“*Of one's own free will*”（自由意志地），“*by oneself*”（自己一個人地）等的意思乃是“（coming）from”（〔來〕自）之義的進一步衍變。當然我們不能說是但丁創造了這個新的語意學上的用法，因爲即使在較早的作品中無法找到類此的段落，可能只是因爲沒有這類文字流傳下來；即使在但丁以前未曾有人寫下此類東西，它仍可能會流行於口說語言之中。我個人覺得後一可能較爲可信，因爲學術背景較可能令人想到“*par*”。然而，可以確定的

是在採用或創造此一短句，但丁所賦與之的活力和深度乃是先前所無法想像及之的——它在本章引文的效果又因一雙重的對立而加強：一方面是與 *Per altezza d'ingegno*（靠著天賦能力）對立，另一方面是與 *colui ch'attende là*（在那邊等著的那個人）對立，這兩個修辭上的迂迴說法都避免說出真正名字，在其一是高傲，而在其二則是尊敬。

“*Da me stesso*”（我自己一人）可能源自口說語言；從其他地方亦可看出但丁絕不輕視口語。

“*Volgiti: che fai?*”（轉身看看：你幹什麼？）兩句，尤其是因為它出自威吉爾之口而且緊接法理納塔莊重的頓呼之後，是有自發而不造作的語言的意味，一般人日常談話的味道。至於“*Chi fur il maggior tui?*”（你的祖先是誰？）這個無禮的問句，情形大致相仿，雖然它未飾以任何迂迴之辭；瓦岡蒂的“*Come dicesti? eli ebbe?...*”（你怎麼說？他輕視他？……）亦然。我們繼續看這章，最後即會看到威吉爾問道：“*perchè sei tu sì smarrito?*”（什麼令你操心？）（第一二五行）。前引句子，均獨立於上下文之外，乃是任何日常談話中隨時可以想見者。與這些並行的我們可以看到最為雄偉的句子，亦即屬於古代所謂的雄偉文體者。無疑地，整個文體目標是在臻於雄偉之境。如果我們無法從但丁明確的陳述中看出此點，卻可從他作品的每行中直接感覺出來，雖然他的作品可能甚為口語化。但丁語氣的「凝重」(*gravitas*)是前後一致的，所以我們可以清楚看出所面對的是何種文體。同時無可懷疑的是，古代的詩人向但丁提供了崇高文體的典範——但丁便是首先採用此種文體者。但丁曾經多次在其神曲和論方言之雄辯 (*De vulgari eloquentia*) 中，承認在方言之崇高文體方面受惠於古代詩人者甚多。很可能在我們所引的這段中他也作了同樣的承認，因為甚受爭論的關於威吉爾的一

行即「也許基多輕視他」亦可容我們作此種解釋；幾乎所有早期的評論者均從美學觀點來看此句。然而，無可否認的是但丁對於「雄偉」的概念與其典範之間有基本上的差異，不但在文體形式上如此，在題材上亦然。神曲中的主題乃是雄偉與平庸之混合，這就古代的標準而言乃是不可思議的，其中出現的人物，有不久以前者或甚至當代者，並非全部均屬著名人物或經仔細挑選者。常常他們都是出現於各自生活圈的卑微現實中。有如每位讀者所知者，大致說來，但丁總是不厭其詳地仔細而率直地描寫平凡、怪異或可惡的事物。在古代無法被視為雄偉的主題，由於但丁的塑造和部署方式，卻能使之變成雄偉。他對不同文體層次的混合已經指出。我們只要想到樂園最嚴肅段落中的「讓他們抓抓發癢的地方」（十一，一二九）一行，即可瞭解但丁與威吉爾之輩間的巨大分別。

許多有地位的批評家——以及古典品味的整個時代，面對但丁在雄偉領域之內竟然如此接近現實，都感到不安，有如哥德（Goethe）在其關於一八一一年的紀年表（Annals）所說的，他們均對但丁的「拒人而常可惡的偉大」（repulsive and often disgusting greatness）感到不安。這毫不足為怪。除了在但丁的強有力的氣質中，無處再能找到如此明顯的兩個傳統的對立——這兩個傳統即是古代的文體分離傳統與基督教時代的文體混合傳統。但丁的氣質所以能夠感到兩個傳統的存在，乃是因為其對古代傳統的渴望並未表示可以放棄另外一個傳統；從未見別人作品中的文體混合方式是如此跡近對所有文體的侵犯。古代末期，受過教育的人均視聖經破壞了文體。後來的人文主義者對於他們最偉大的前輩的作品的反應也是完全一樣。但丁首先承續古代的詩人以研究其技巧和吸收其語氣，他也是率先認清方言的偉大詩性並具體表達之；正因為但丁的這些作為，他們不可能會有其他的反應。中

古早期文學作品中的文體混合，如在基督教戲劇中者，由於其幼稚似是可以原諒的；這些作品不可能自稱是有高度的詩歌尊嚴；它們的普通性和通俗性正可說明其身份或爲之辯護；這類作品並未達於須加嚴肅對待和評斷的境地。然而，對於但丁我們卻不能說他幼稚和缺乏較高的目標。他許多明確的陳述，他的提及威吉爾爲其私淑之典範，他對九位繆思（The Muses）、太陽神（Apollo）和上帝的祈求，他與自己作品之間的緊密戲劇性關係——可以明顯見諸其作品的許多段落——以及最後和最重要的每行詩句的語氣等，均能證明他的目標的至上崇高。不足爲異的是，神曲所代表的此一鉅大的現象能使後來的人文主義者和受到人文主義訓練者感到不安。

在其理論性的文字中，但丁對於神曲究應歸於何類文體的問題，亦顯露些微的猶豫。在其論方言之雄辯——討論詩歌之論文，似完全未受神曲之影響——中，但丁對於崇高和悲劇性文體的要求，與後來他在神曲中所遵循者大爲不同——前者在題材的選擇上範圍較窄，在形式和文字的選擇上較求純正並較重視文體之分離。當時他正受普羅凡斯詩歌和義大利「新體」（stil nuovo）詩歌的影響——此兩類詩歌均極端造作，對象爲專通此道者；但丁又以古代的文體分離主張與此混合，中古時期的修辭學理論家對於文體分離之說一直加以維護。但丁自己從未完全擺脫這些觀點；否則他就不會稱其鉅作爲「喜劇」，而與他稱威吉爾之伊尼德爲「高等悲劇」（alta tragedia）（地獄，二〇，一一三）形成顯著的對比。當時他似尙未認爲其偉大的詩作具有崇高悲劇文體的尊嚴。在此我們也必須一談但丁在其致康格蘭德（Cangrande）函中第十段所說選擇「喜劇」爲名的理由。他說：悲劇與喜劇之別首爲情節之過程，即在悲劇是由高貴而平靜的開始而至可怖的結尾，但在喜劇則是反其道而行，由痛苦

的開端而至快樂的收場；第二個區別是在文體（此點對我們較具重要性），其「敘述方式」（modus loquendi）：悲劇崇高而雄偉（*elate et sublime tragedia*）；喜劇卻是歡樂而卑微（*comedia vero remisse et humiliter*）；因之他說他的詩作應稱為喜劇，原因之一是她起於不悅而終於欣喜，原因之二是在其「敘述方式」：歡樂而卑微，因為所說的話是關於日常普通事物（*remissus est modus et humiliter, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant*）。初先我們易於認為這是指他的使用義大利文。倘使如此，則文體之卑微乃是因為其神曲是以義大利文而非拉丁文寫成。但我們很難將此說歸諸但丁，因為他曾在其論方言之雄辯中為方言的高貴尊嚴辯護，從其詩歌中可知他是方言之崇高文體的創始者，在他致書康格蘭德時，神曲已經寫成。由於這些原因，一些現代學者認為“*locutio*”一字之義非為「語言文字」而為文體。但丁的意思先是想說其作品的文體不是一崇高義大利人的文體或——有如他所描寫的（論方言之雄辯，一，一七）——屬於「習見之光耀、高尚、宮廷和貴族用語」（*vulgore illustre, cardinale, aulicum et curiale*），而是一般人的日常語言。

總而言之，他在此並未自稱其詩作具有崇高悲劇文體的尊嚴，它至多只能算是中間文體；但即使此點他亦未非常清楚地表明，而僅僅引用賀瑞斯（*Horace*）的詩藝（*Ars poetica*）的一段，賀瑞斯說喜劇有時也利用悲劇的因素，反之亦然。大體而言，他將自己的作品歸類為卑微的文體——雖然不久之前他曾論及其作品的多重意義（這自然不符卑微文體的觀念）；雖然他也曾多次描寫他隨函一併送給康格蘭德的那一部分神曲（即樂園）為「雄偉之歌」（*cantica sublimis*）並形容其題材為「令人欽佩」（*admirabilis*）。這個猶豫未決的態度一直存在於神曲之中，不過他顯然意識到題材和形式均應獲

得最高的詩之尊嚴。在詩之內，他仍繼續稱之為喜劇，但是我們前面已然列舉各點理由，顯示他對其詩作的文體特性和地位至為清楚。然而雖然他選擇威吉爾作為嚮導，雖然他所求太陽神和九位繆思，但他仍避免提及其詩具有古代所謂的英雄性。為了表達其詩的特殊英雄性，他造了一個新詞：*ii poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra*（天和地共同創作的神聖之詩）（樂園，二五，二一—三）。但丁在發現這個公式並寫就神曲之後，怎麼還會以前述致康格蘭德函中顯露的自炫博學來表達對神曲性質的看法？實在令人難懂。可是，古典傳統雖因自炫博學的系統化而黯淡但其聲望仍然甚高，喜好我們僅能稱之為荒謬的固定性理論分類的傾向是如此強烈，故而此種可能性根本無法否認。當代或是略後的評論家也是同樣以賣弄學問的態度討論文體的問題。當然也有一些例外；例如包伽邱（Boccaccio）便是，但是他所作的分析不能令人滿意，因為他避免面對問題；尤其是極端生動的本佛努多（Benvenuto da Imola），他在解說古典文體的三類（崇高悲劇性，中間論辯諷刺性，卑微喜劇性）之後，又說：

Modo est hic atente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae
 ["every division of philosophy"], ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis
 velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia
 describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium,
 sicut patet in toto libro. Satyra, id est reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et

audacter omnia genera viciorum, nec parci dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intulari satyra quam tragoedia vel cōmoedia. Potest etiam dici quod sit comœdia, nam secundum Isidorum comœdia incipit a tristibus et terminatur ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferno, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsitan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comœdiam? Dico quod autor voluit vocare librum Comœdiam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humiliori respectu literalis [sic], quamvis in genere sub sit sublimis et excellens...

此處應該特加注意的是，正像這本書中有種種哲學之分一樣，因此也有種種詩歌之別。因此之故，如果我們仔細察看，這兒有悲劇、諷刺詩和喜劇。先說悲劇，因為它描述主教、親王、國王、貴族以及其他要人 and 大領主，書中處處可以見到他們。其次是諷刺詩，亦即責難；因為它可佩而大膽地責難各種罪惡，而不顧及任何人的尊嚴、權力或高貴地位。因此更適當地說，它應名為諷刺詩而非悲劇或喜劇。不過也可稱之為喜劇，因為根據易希多 (Isidore) 的看法，喜劇應始於悲慘之事而有歡喜之收場。本書即是始於悲苦之主題，即地獄，而終於欣喜之主題，即樂園、或神聖之存在。不過各位讀者或許會說：作者既已稱之為喜劇，您何必為之改名？我的看法是，作者所以要稱之為喜劇，乃是由於其卑微和方言的文體，而實際上它的文體是卑微的，但其種類則

屬雄偉而崇高……。(本佛努多對但丁神曲之評論 [Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super D. A. Comediam]，根據 Jacobo Philippo Lacaita。第一卷，佛羅倫斯，一八八七年，頁十九)

本佛努多本身特具的氣質，看透教誨性理論的叢林：他說，本書包含種種文學類別，正如它包括各種知識一樣；雖然由於其文體的卑微和通俗，作者稱之為「喜劇」，這在表面上而言他確是對的，但是它自有其雄偉和偉大的文體。

神曲所涵括的題材之廣本身即足以使崇高文體有其新解。對普羅凡斯作家和「新體」(new style) 詩人而言，僅有一個偉大的主題：愛情。確實，但丁在其論方言之雄辯中曾列舉三種主題 (salus, iuventus, virtus —— 英勇行爲、愛情和德行)，但是在幾乎所有偉大的詩歌中，其他兩者均附屬於愛情之下，或是覆蓋於愛之寓言中。即使在神曲中，此種模式仍然透過畢亞翠斯 (Beatrice) 及其所擔負的角色而保存，但是此處的模式範圍廣泛。神曲的特性之一是它是首包羅萬象的教誨性詩歌，同時呈現這個宇宙的物質——宇宙論的、倫理的和歷史——政治的秩序；它同時也是模仿現實的文學作品，現實的任何想像得到的方面均出現其中：過去和現在、雄偉壯麗和卑鄙粗俗、歷史和傳說、悲劇和喜劇的事件、人與自然；最後，它也是但丁的——亦即一個人的——一生和得救的故事，因此也就是人類得救的故事的譬喻。其中人物包括古代神話人物，常常(但非永遠)假裝成怪異的鬼怪；來自古代後期和中世紀的寓言式的擬人化和象徵性的動物；選自基督教階級組織中之天使、聖徒和有福者並具有特殊意義者；太陽神、撒旦和基督、幸運女神 (Fortuna)、貧窮女士 (Lady Poverty)、作爲地獄

較深諸圈的象徵的蛇髮女 (Medusa) 及作爲煉獄守護者的攸地卡 (Utricca) 的加圖 (Cato)。但是，就試圖獲致崇高文體的努力而言，這一切並不比但丁的下述行爲新奇和有問題，這便是但丁未經掩飾的侵入一個未經美學準繩選擇或預定的真實生活的領域。確實，此種與真實生活的接觸產生了所有直截而活力——此幾乎未見於崇高文體——並冒犯古典品味的言辭形式。再者，所有這一切寫實主義並不是僅見於一個單一的情節；相反地，風格各異其趣的許許多多的情節迅速接連出現。

然而，這首詩的單一性卻是可信的。這是由於其包羅萬象的主題，這個主題就是「人死後之境」(status animarum post mortem)。這個“status” (情境) 反映了上帝明確的判定，必須能够代表一個完全和諧的整體，整體既被視爲一理論性系統也被當作一實際的現實，因此它亦是一美學的實體。這個 status 必須以一較現世或發生於其中的任何事物純粹和立即的形式，來表達上帝的宇宙秩序的單一性，因爲未來——即使在最後審判日之前它仍未達完美之境——並不是 (或至少程度上不及現世) 演進、潛能和暫時，而是正在實現之中的上帝的計畫。有如但丁所呈現於我們面前者，「未來」的統一的秩序，就其對靈魂在三大領域及其分區中的分布觀之，我們可以立即視之爲一道德系統，大致而言，這個系統是遵循亞里斯多德—阿奎奈的道德觀。它將地獄中的罪人首依其惡意的程度而分類，然後再依其惡行的嚴重性而分類；煉獄中的悔罪者則依他們所必須祛除的邪惡衝動而分類；樂園中的有福者則依他們參與上帝之理想的程度而分類。然而，這種道德系統是與一物質——宇宙觀或歷史——政治程序的其他階層系統而互相交錯。「地獄」、「煉獄峯」(Mount of Purgatory) 和「樂園」諸圈等之所在，構成了宇宙一幅物質的也是一幅道德的景象。作爲道德秩序之基礎的靈魂主義，

既是一生理的也是一心理的人類學；道德秩序與物質秩序發生基本關聯的方式尚有許多。對於歷史——政治秩序亦然，在天神居處的白色玫瑰中的有福者社會，同時也是「得救」之歷史過程的目標，「得救」一方面是所有歷史——政治理論的導引原則，一方面又是評斷一切歷史——政治事件的標準。在這首詩中，此點經常表達出來，有時至為詳盡（例如見諸煉獄頂峯即地面樂園所發生的象徵性事件）；因此這三種秩序——道德的、物質的、和歷史——政治的——永遠存在和永遠可證的，出諸一個單一的實體。

為了表明此種超越秩序的單一性如何作為崇高文體的一個單一性，我們必須重行回到本章的引文，法理納塔和卡瓦岡蒂兩人的人世生命都已是過去；他們的命運的起伏變化已然停止；他們的情況是確切而固定的——但是會受到一項變化的改變，即在最後審判日復活時恢復其肉體。但是我們在此所見到的，他們是已與其軀體分離的靈魂。不過，但丁卻賦予他們某種幻影軀體，故而別人可以見到他們，他們能夠與人談話和受苦（如煉獄，三，三一以下）。他們與世上生活的唯一聯繫是記憶。此外，他們也有——如但丁在本章引文中所說明者——某種程度的過去和未來的知識，超越人世間的程度。他們是遠視的：他們能夠清楚看到深入過去或未來的世上事物，因之即能預示未來，但是對於世上的當前情況則無所知。（因此卡瓦岡蒂問及其子是否仍然活著時，但丁才會感到遲疑；卡瓦岡蒂的無知令他驚訝，尤其是因為其他靈魂已向他預示未來可能發生的事情。）他們在世上的生活雖已結束，但是他們還是能夠透過記憶完全掌握在世上的生活。再者，雖然他們所處的情境，不但在實際情況上（他們躺於噴火的墳穴中），而且由於其時空的不變，在原則上是與任何想像中的情境不同，然

而他們予人的印象並非他們已死——雖然事實如此——而是活生生的。

在此我們面對著所謂但丁的寫實主義的令人驚異矛盾。對現實的模仿即是對世上生活的感官經驗的模仿——其最基本的特點之一乃是擁有歷史、變動和發展。從事模仿的藝術家不論在其工作中有多大自由，他均不能剝奪現實的此一特性，這個特性即是本質，但是由但丁分配處於三個領域的居民卻是過著「不變的生存」(changeless existence) (黑格爾 [Hegel] 在其美學論 [Lectures on Aesthetics] 中討論但丁的一篇精彩無比的文章曾使用此語。)然而，但丁卻將「人類行動和忍耐，尤其是個人行為和命運等等的活生生的世界投入」這個不變的生存之中。再看看本章引文，我們要問這是如何達成的。

引文中所述兩名墳居者的生存及其景象，確實是最後而永久的，但是並不欠缺歷史。造訪過這個「地獄」的已有伊尼亞斯 (Aeneas) 和保羅，甚至基督；現在但丁和威吉爾又旅行其間；它有景物，住在其間的是地獄幽魂；大小事情和轉變就在我們面前展開。在他們的幻影軀體中被判罪的靈魂在他們的永久的居處中，有特出的面貌以及言語、手勢，甚至在限定的範圍內活動等的自由，因此在他們的不變之中，仍有限度的變動自由。我們已將世上置諸腦後；我們是處於一永恆之境，然而我們遇到具體的形象和具體的事件。這與世上的形象和事件有別，但卻以一必需和嚴格限定的關係與之有明顯的關聯。

法理納塔和卡瓦岡蒂的形象的現實性，可以見諸他們所處的情境和他們的談話之中。而在他們所處的噴火墳穴居民的地位之中，則可見到上帝對於他們所屬整類罪人、異教徒和不信教者等的判決。

但是在他們的談吐之中，則顯然可見他們的性格。這在法理納塔和卡瓦岡蒂兩人尤為顯著，因為兩人是同屬一類的罪人，因此處境相同。然而他們性格不同，在世的命運有別，意願互異，故而兩人之間形成強烈的對比。他們永恆和不變的命運相同；但是這是僅就他們所受的處罰相同而言，亦即是就客觀意義而言。因為他們兩人對於命運的接受方式至為不同。法理納塔完全無視於所處的境遇；卡瓦岡蒂在陰暗的監獄中，為逝去的光亮之美而哀傷；兩人在其姿態和言語之中，全然顯露各人獨有的本性，而這即是各自在世上所擁有的天性。尤有進者：由於世上的生活已經終止故而它無可改變或成長，原來推動世上生活的感情和意願仍然持續下去而未能形諸行動，故而結果產生了極大的濃縮。我們看到了他們的存在要素的強化意象，此種意象並且永恆固定於巨大的形狀，我們看到它擁有在世上所無的純粹和明晰。

無疑地，這也是上帝對於他們的判決的一部分；上帝不但將所有靈魂歸類，並按之分配於三大領域的各個分區；上帝並給予每個靈魂特定的永久處境，但上帝未摧毀任何個人的形像，而相反地將它固定於其永久的判決之中——不只如此，要直到上帝宣佈此一判決之後他才算將它完美化並完全將它揭露。在地獄內，法理納塔較以前顯得更偉大、更強大和更高貴，因為他在世時從未有此機會證明其剛勇大膽；他的思想和慾望仍然不變地專注於佛羅倫斯和基伯林黨，集中於先前奮鬥的成功和失敗，無疑地其世上生存的持續於其榮耀和無望的徒勞之中，乃是上帝給予他們的判決的一部分。卡瓦岡蒂即是顯露了其世上生活之持續的「無望的徒勞」；他在世上生活期間，似乎不可能會如此深深地感到對人類精神的信心以及對於光亮之甜美和其兒子的喜愛，或是如此動人地表達出來，而在目前當一切

都已無望之際他卻會有深深地感覺和動人的表達。我們同時必須考慮的是，對於死者的靈魂而言，但丁的旅程代表他們在永恆之中唯一與活人談話的機會。這一點使得許多靈魂都能以最大的強度表達自己的意見，這同時也為他們永恆命運的不變帶來片刻的戲劇性史實性。最後，「地獄」居民所處境遇的另一個特色是他們的知識範圍的既狹窄又寬廣。他們沒有世上、「煉獄」和「樂園」等居民多少參與的對上帝的幻想；隨之他們失去了一切希望；他們知道世上生活的過去和未來，因此也認清他們個人存在的無望徒勞，知道此種存在的維持最後並無可能流入神聖的社會；他們對於世上的目前情況至感興趣，雖然他們對它並不清楚。（對於卡瓦岡蒂和其他數人，一個恰切的例證是第二十七章中的基多伯爵 [Guidoda Montefelro]。透過四周噴出的火焰，他很艱難地說著，請求威吉爾留步跟他說話，長長的懇求中充滿回憶和悲傷，於第二十八行達到高潮：tūmni se i Romagnuoli han pace o guerra! [羅曼尼亞是戰是和？]）

於是但丁即將世上史實帶入他的未來；他的死者脫離世上的現在及其變遷，但是回憶及對它的至高興趣卻是如此的擾動他們，以致未來的氣氛中充滿了它。這個情形在「煉獄峯」和「樂園」中較不顯著，因為此兩處的靈魂並不像「地獄」中的靈魂回顧世上的生活，而是向前和向上看；因之，我們愈往上走，則可見到世上生活愈是接近其神聖目標。但是世上生活仍然一直都是顯明可見，因為它永遠都是上帝的判決的依據，因此也是靈魂的永恆情況的基礎；而此一情況不僅是分配給某類悔罪者或有福者，而且也是用以表示靈魂先前的在世上生活和它在上帝的秩序圖中應居的地位。因為構成所謂「神的判決」 (Divine Judgment) 的，乃是世人在所指定的地位所達到的「絕對的實現」。死者的

靈魂到處均有足够的自由以顯示其個人和特有的性質——不過有時卻須經過很大的困難，因為常常他們的懲罰或悔罪或甚至他們的福佑的清明之光使得他們難以出現和表達；可是一當克服阻礙之後，自我表達反而會更為有力的迸發。

這些觀點均見諸前面提及的黑格爾的一篇文章。二十多年前，我曾利用這些觀點以作為研究但丁之寫實主義的基礎（塵世詩人但丁 [Dante als Dichter der irdischen Welt]，一九二九年）。是後我即專心研究但丁的寫實主義是以何種事件結構概念亦即何種歷史概念作為基礎；但丁的寫實主義乃是顯現於不變的永恆之中。我希望在這個研究過程之中，能夠對於但丁的崇高文體的基礎有進一步和更準確的認識，因為但丁的崇高文體正是在於能夠將個人的特性和有時是可怖、醜惡、怪異和粗俗等特性與上帝的判決的尊嚴結合為一，同時此種尊嚴超越了我們俗世對「雄偉」的概念的極限。顯然地，但丁對於事物發生或歷史的概念並不同於我們現代世界一般所接受者。確實，他並非將之僅視為一俗世的過程，一個俗世事物的模式，而是視之為與上帝的計畫經常連接，而俗世的一切事物都是朝向這個計畫的目標。這個意思不但是指整個人類社會不斷前進而接近世界的結束和千禧年的到來（所有的歷史都水平地指向未來）；而且是指每件俗世事物和每個俗世現象時——與前進行動無關——都與上帝的計畫直接關聯；所以許多垂直的鏈環在每個俗世現象與上帝的拯救計畫之間建立了立即的關係，因為萬物均為上帝的活躍之愛的一再重複和衍生（non è se non splendor di quella idea che partorisce amando il nostro Sire, 樂園十三，五三一—五四），而此一活躍之愛乃是沒有時間性的，可以影響任何時節的所有現象。拯救過程的目標，天神居處的白玫瑰，在上帝沒有遮攔的面前的

選民社會，不但是對未來的一種希望，而且永遠都是存在於上帝之中和對人的預示，正如亞當之預示基督一樣。基督的勝利和馬利亞的加冕隨時都在「樂園」中出現；凡是其愛未被引向錯誤目標的靈魂隨時都邁向基督，亦即它所喜愛的，後者並以自己的血將之黏合。

神曲對於許多俗世現象與上帝的拯救計畫之間的理論性關係，均有詳細的描述。就現代讀者的觀點而言是最驚人的例子而從政治和歷史的觀點而言是最重要的例子的乃是羅馬的君主政體。就但丁的觀點而言它是對神之王國的具體、俗世的預期。伊尼亞斯的地府之行，是鑑於羅馬的俗世和精神上的榮耀而特別恩准的（地獄，二，十三以下）；羅馬從頭就註定要統治世界。基督出現時羅馬已然統治世界，亦即人所居住的世界已然平靜地握於奧古斯都之手。凱撒（Caesar）的謀殺者布魯特斯（Brunus）和加西阿斯（Cassius），與猶大（Judas）一起在撒旦的地府中受苦。第三位凱撒、臺比留（Tiberius），是基督之化身的正統判官，因此是原罪的復仇者。臺塔斯（Titus）則是對猶太人報復的正統執行者。羅馬之鷹是上帝之鳥，有一段稱「樂園」為“quella Roma onde Cristo è Romano”（使基督成爲羅馬人的羅馬城）（參見樂園，六；煉獄，二十一，八十二以下；地獄，三十四，六十一以下；煉獄，三十二，一〇二；另見論治術 [De Monarchia] 多處）。再者，威吉爾在此詩中的角色僅能根據此一前提瞭解之。我們憶及俗世和天上耶路撒冷之喻，確實這整個概念乃是譬喻思想的一個例子。正如由保羅和諸教父經常應用於舊約的猶太—基督教解釋方法將亞當視爲基督和將夏娃視爲教會一樣，又正如一般所言，舊約中提及的每件事和每個現象被視爲只有基督之化身的現象和事件所能完全實現或「應驗」（fulfill）（用一般的說法）的一個譬喻，含蓋廣大的羅馬帝國在此乃是可以上帝之國中獲

得應驗的一個俗世譬喻。在我的「譬喻」(Figura)一文中，我說明——但願能够令人信服——(神曲)乃是根據對事物的一個譬喻性看法。就其三個重要角色——加圖、威吉爾和畢亞黎斯——而言，我曾試圖證明他們在地府中的出現乃是對他們在世上出現的應驗，他們在世上的出現乃是他們在另一個世界出現的象徵。我並強調一個事實，即譬喻性的結構可以容許其兩端——象徵及其應驗——保有具體歷史現實的特性，而與以象徵或寓言的擬人化所得者形成對比，所以象徵和應驗——雖則一個「象徵」另一個——具有一種與其現實性並無不合的意義。被視為一象徵的事件保有其表面上和歷史性的意義。它仍是一個事件，並不變成符號而已。基督教教父，尤其是特塔里安(Tertullian)、傑洛姆(Jerome)和奧古斯丁，都曾有效地辯護「象徵寫實主義」(figural realism)，此即對於「象徵」之基本歷史性現實的維持，並且抗拒對之施以精神寓言式解釋的企圖。此種企圖是自古代末期流傳下來而入中古時期，但這有害歷史的現實性並且在歷史中只見到歷史外的符號和含義。我們都知道，中世紀的象徵和寓言均流於過份抽象，在神曲中並可見到許多跡象。但在中古極盛時期基督教生活中甚為常見的，乃是盛行於講道詞、造形美術和神秘劇(參見上一章)中的「象徵寫實主義」；而支配但丁觀點的正是這種象徵寫實主義。

來世——如前所述——就是正在應驗中的上帝之計畫。就與此的關係而論，俗世的現象大致上只是象徵性的、可能的、需要應驗的。這也可適用於死者的個別靈魂；只有在來世他們才能獲致應驗和他們的存在「真正現實」。他們在世上的生涯只是此種應驗的象徵。在他們的存在應驗中，他們受到處罰，苦修以贖罪，或獲致報償。所謂人在世上的生存只是暫時性的而須在來世獲得補充之概

念，如就吉爾松 (E. Gilson) 對此的看法而言，乃是合乎阿奎奈 (Thomist) 的人類學說。吉爾松寫道 (阿奎奈學說 [Le thomisme] 第三版，巴黎，一九二七，頁三〇〇)：「我們沒有人完全瞭解其個性的人性要素或甚至整個觀念。」靈魂藉著上帝的判決在但丁的來世中所獲致的正是此一「他們個性的整個觀念」；而且他們獲致的此一觀念乃是實際的現實，而這個現實是合乎象徵之說和亞里斯多德—阿奎奈對形式的概念。神曲中死者所代表的已經應驗的象徵與他們在世上的過去之間的關係，可以在下列情況中立即獲得證明，這些情況是指不但性格和生存要素而且顯然可以見諸世上象徵之意義均可獲得應驗者，例如攸地卡的加圖便是。他在世上僅屬象徵性的擔任世上政治自由守護者的角色，在他於「煉獄峯」底所扮演的角色得到應驗，因為他在這裏成了選民永恆自由的守護者（煉獄，一，頁七一以下）。在這個例子中，象徵手法可以說明加圖何以會出現於竟然會有異教徒的地方。這樣的證明並不是經常均可做到的。然而在可能做到的情況下，我們卻能看到但丁對於今世和來世中的個人的基本概念。在上帝的「秩序」觀念之中，一個人的性格和功能佔有一定的地位，因為它在今世有其象徵而在來世則獲得應驗。

如前所述，「象徵」和「應驗」均具有實際歷史事件和現象的性格。「應驗」的此種性格較大較強，因為與「象徵」比較之下，它是「完美的形式」(forma perfectior)。這說明了但丁的來世的極度寫實主義。當我們說：「這說明了……」，我們自然並未忽視能夠獲致此種創造的詩人的天才。以前的評論者喜將本詩的原因分成動力的、物質的、形式的和目標的；他們認為：「這部作品的動力原因，正如房屋的建築師，乃是偉大的神學家、哲學家和詩人，佛羅倫斯的但丁。」(Causa efficiens in

hoc opere, velut in domo facienda aedificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus et poeta) (彼得 [Pietro Alighieri]；雅可波 [Jacopo della Lana] 亦持類似看法)。但是他的寫實天才獲致形式的特殊方式，我們是以象徵的觀點加以解釋的。這使我們得以瞭解來世是永恆的而又是現象的；它是不變的而無時間性的，然卻充滿歷史。它也讓我們得以指明這種來世的寫實主義是如何不同於任何一型純屬現世的寫實主義。在來世，人已不再像今世那樣涉入任何今世的行動或糾纏。相反地，他所參與的是一個永恆的情境，這是他一切行動的總和及結果，同時這也告訴他什麼是他的生命和性格的決定性方面。因此，他的記憶所走的路，對於「地獄」的居民而言雖是淒涼而貧瘠，但仍是正路，這條路顯示個人生命中的決定性因素。就是在這種情況下，死者出現在活生生的坦丁面前，隱藏於尚未揭露之未來中的懸宕氣氛（這是今世事物及其藝術模仿中的要素，尤其以這些事物及其模仿為屬於戲劇性、嚴肅性及問題性的一類為然）已然消失不見。在神曲中，只有但丁能够感到這種懸宕。許許多多已然上演過的劇本合併而成一齣偉大的劇本，包含他自己的命運及整個人類的命運；它們只不過是有關贏得或失去永恆福佑的逸聞趣事而已。但是感情、折磨和歡樂卻流傳下來，在死者的情境、姿態和言語中獲得表達。但丁冷眼旁觀著，而這一切戲劇則以非常濃縮的形式重新演出——有時只有短短幾行，例如描述托勒密 (Pia de' Tolomei) 者便是（煉獄，五，一三〇）。這些戲劇看似散漫而片斷，然事實上卻是一個通盤計畫中的部分，在其中佛羅倫斯、義大利、世界的歷史於焉展現。在此見不到今世的現象的兩個特徵：懸宕和發展。可是歷史的浪潮卻到達來世的岸邊：浪潮的一部分是對今世的過去的記憶；部分是對今世的現在的興趣；部分是對今世的未來的

關心；總之它是象徵地保存於沒有時間性的永恆之中的「暫時性」。每位死者均將其_{在來世}的情況，解釋爲自己在世上所演的一齣戲的最後一幕，這一幕並且一再重演。

但丁在神曲的第一篇中向威吉爾說：「我美好的文體完全得之於您，它並給我帶來榮耀。」這自然是千真萬確的——而對於神曲而言比對其早期作品和短歌而言更真。地獄之旅的主題，許許多多個別的主題，衆多文體技巧——這些但丁都須歸功於威吉爾。即使在他寫作論方言之雄辯以後的文體理論的改變——這次改變使他得以純粹——抒情哲學文體轉至偉大史詩文體而後再轉至對人類事物的無所不包的表達——僅能以古典範尤其是威吉爾加以說明。就我們所知的作家而言，他是最先得以直接親近詩人威吉爾者。威吉爾比中世紀的理論遠更能發展他對文體的感覺以及他對「雄偉」的概念。通過威吉爾，他學會衝破普羅凡斯文和當時義大利文的「至高安排」(suprema constructio)的狹隘型式。但是當他在威吉爾的影響之下開始其偉大作品之際，令他感到無可抗拒的卻是較爲現在和較爲鮮活的傳統。他的傑作卻是融合不同文體以及象徵性的，可說是由於採取象徵手法而致文體混合。這部傑作是齣喜劇；也是基督教的——在文體上亦然。在我們做這些解釋之際對這個問題所發表的意見之後，實無必要再就下列一點加以說明。這就是說，透過混合文體——題材或形式均未受任何美學上的限制——而將所有現世事件視爲一雄偉的象徵性實體一事，不論在精神上或起源上均是基督教的。這整個作品的單一性亦然；作品中的許多主題和情節組成了一個懷抱天上和人間的單一而廣濶的型式：il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra (天和地共同創作的神聖之詩)。在另一方面，又是但丁首先感到和認識古代崇高文體特有的「凝重」(gravitas)，甚至超越它。不論他說什

麼；不論它是多麼粗俗、怪異、可怖或輕蔑；其風格仍屬於崇高文體者。我們不可能想像神曲的寫實主義，竟會如基督敎戲劇的寫實主義那樣經常淪至笑劇的水準，以為通俗娛樂之用。但丁的風格水準，在其之前的中古史詩中乃是不可思議的；但從許多例證中，可知他是從古代的典範中學得此種風格的。在但丁之前，方言文學——尤其是基督敎者——就文體而論通常是頗為幼稚的，而且這還是在教條式的修辭影響之下——此種影響最近頗受強調。然而但丁雖是從最生動和有時最卑微的方言汲取其材料，但已失去此種幼稚性質。他使任何表達方式均屈服於凝重風格，而當他讚美神聖的事物秩序時，他解決其問題之法為使用包含龐大思想和相關聯事件的掉尾句和句子結構技巧；自從古代以來，文學中即未見可與比擬的情形（可以一例代表：地獄，二，一三—三六）。但丁的文體是否仍為「歡樂而卑微的說話」(sermo remissus et humilis)，有如他自己所說的和即使在雄偉領域中基督敎文體所應有的？這個問題或許須有肯定的答案；基督敎教父自己並未叱責有意的使用修辭技巧，甚至奧古斯丁亦未反對。問題的要點是這些技巧有什麼作用和態度。

在本章引文中，被禁地獄的兩人是以崇高文體介紹出來的，他們在世上的性格完全保存於他們在來世的處境中。法理納塔仍如從前一樣偉大和驕傲，卡瓦爾蒂仍然喜愛世上的光亮和其兒子基多，但在絕望之中其喜愛的程度更見高於當初在世上。然而神意如此；而這就是這些事情在基督敎傳統之象徵性寫實主義中的情形。但是在這以前這種寫實主義從未見達到此種程度；從前未見如此多的技巧和表達力量——即在古代亦屬少見——被用以產生關於人類今世現實幾乎難以忍受的立即身受之感。促使但丁達到此一目的的，正是基督敎對於整個個人之不可磨滅的看法。而但丁正是靠著以如此之力量

和如此之寫實主義產生這種效果，才能爲世人對自主的嚮往開啓了道路。在來世的心臟，他爲今世的人和感情創造了一個世界，這個世界威力強大，終於衝破界限而宣佈獨立。象徵超越應驗，或者更正當地說：應驗用以促使象徵顯得更爲突出。我們不得不讚美法理納塔而爲卡瓦岡蒂一掬同情之淚。真正令我們感動的，並非因爲上帝將他們打入地獄，而是因爲其一志氣絲毫未損，其二令人心碎地哀悼其子和逝去的陽光。他們可怖的處境，他們的毀滅，可說只是加強這些全屬今世情感的效果的一個方法。但是我覺得，此處我們所關切的問題，如果僅如一般所以爲的只是關於但丁對於在「地獄」中遇到的一些人的讚佩或同情，則這個問題未免太過狹隘。我們認爲問題的要點，並不限於「地獄」，亦不拘於但丁的讚佩或同情。全詩中尚有例子說明今世象徵及其今世命運的效果超過或得助於其永恆情況所產生的效果。當然，「地獄」中的高貴靈魂，如佛蘭卻斯卡（*Francesca da Rimini*）、法理納塔、布魯內托（*Brunetto Latini*）、或彼爾（*Pier della Vigna*）也是好例子，可以支持我的觀點；但是如果只能舉出這些例證的話，則重點顯然未適其位，因爲一個拯救的主義——在其中永恆的命運有賴神恩和悔改——不能沒有「地獄」中的這些人物，正如它不能沒有「地獄邊區」（*Limbo*）中的善良異教徒一樣。但一旦我們問及爲何但丁會首先深深感到這些人身上的悲劇性質並以憐人的天才表達出來，則思索推想的範圍立即擴大。因爲但丁也是以同樣的力量處理他所遇到的一切今世事務。卡瓦岡蒂並不偉大，而像貪吃鬼齊亞可（*Ciacco*）或狂怒的菲立波（*Filippo Argenti*）之輩，他時以同情的輕視，時以憎惡之情處理之。然而，這並未阻止在這些情況下對今世情感的描述——在來世的個人應驗上——遠遠超越對集體懲罰的描述，這亦未妨礙後者經常加強前者的效果。即使對「煉獄」和「樂園」中的選民而言，

這點仍然有效。演唱但丁一首短歌的卡素拉 (Casella) 及其聽衆 (煉獄, 11), 布翁功帝 (Buonconte) 的談及自己之死及其屍體的下場 (煉獄, 5), 跪在師父威吉爾之前的斯太夏斯 (Statius) (煉獄, 二十一), 動人地表達對但丁之友情的匈牙利年輕國王馬特羅 (Carlo Martello of Anjou) (樂園, 八), 驕傲、古板又熟悉佛羅倫斯歷史的但丁的祖先卡齊亞基達 (Cacciagnida) (樂園, 十五—十七), 甚至耶穌的門徒彼得 (樂園, 二十七) 以及其他許許多多的人物, 在我們眼前展現一個包含今世歷史以及今世事蹟、努力、感覺、種種激情的世界, 現實人生很難產生如此豐富和強力的一個世界。確實, 這一切都是固定於上帝的秩序之中, 確實一位偉大的基督教詩人有權在來世保存現世的人性, 保存象徵於其應驗之中, 並且儘其所能促使兩者的完美。然而但丁的偉大藝術發揮廣大的效力以致效果變成今世的, 同時聽者專注於應驗之中的象徵。來世變成人類和人之熱情的舞臺。讓我們想想較早期的象徵性藝術形式——思想神蹟、宗教彫刻——它們從未或多怯生生地踰越聖經所提供的相近資料, 它們對於「現實」和「個人」的模仿只是爲了更爲生動地將聖經的主題戲劇化——讓我們想想這些並以之與但丁對照, 但丁在象徵的型式之內, 使整個歷史世界復活, 同時亦使他在其中所遇到的任何人復活! 當然, 這只是猶太——基督教對於現象之解釋法自始所要求的; 此種解釋並自以爲有放諸四海的效力。但是但丁所注入此種解釋的生命至爲充實而有活力, 以致此一生命的有形顯現強行獨自進入聽者的靈魂。當我們聽到卡瓦岡蒂的衝口而言: Non fiere li occhi suoi il dolce lome? (他眼睛不再充滿著那美好的亮光?) 或是讀到托勒密要但丁回憶她世上情形前所說的優美、柔和及充滿女性媚力的一句話 (煉獄, 五, 一三一) 時, 我們心裏的感覺是與人類有關, 而非與人在其中獲

致應驗的「神的秩序」直接有關。他們在「神的秩序」中的永恆地位，我們只覺得是個背景，其無可挽回之狀況僅能提高他們的人性的效果，此一人性至今仍然保有其全部力量，絲毫無損。結果是超越一切的一種直接的人生經驗，亦即對於人之現實情況的瞭解——範圍廣泛而又深及我們情感之根源，對於人之衝動和熱情的闡釋——引導我們毫無拘束地分享這些衝動和熱情並且讚揚它們的繁富和偉大。

由於這種對於人類的立即而讚佩的同情，植根於「神之秩序」中的「整個歷史個人」不可毀滅的原則，起而違背此種秩序，使它服從於這個原則並且隱蔽了它。人的意象遮掩了上帝的意象。但丁的作品使人的「基督教——象徵性」存在變成現實，同時並在使它現實化的過程中毀滅了它。這一鉅大的型式爲它必須含括的意象的壓倒性力量所打破。中古時代後期，源自神蹟劇引人發笑之寫實主義的粗鄙紊亂，對於「象徵——基督教」事物觀的危害，不及這樣一個詩人的崇高文體，因爲在他的作品中，人可以學會看清和認識自己。在此種應驗中，象徵變成獨立的：即使在「地獄」中，也有偉大的靈魂，而「煉獄」中的某些靈魂也能暫時忘記洗罪之路而憶起美妙的一首詩，人性脆弱的作品。而由於人在來世自我應驗的特殊情況，其人性現實要比在（例如）古代文學中更爲強烈、具體和明確地顯示出來。因爲包括個人整個過去——客觀地和在記憶中——的這個自我應驗，牽涉到個體發生史、個人自身成長史；確實此種成長的結果就是我們面前的成品；但是在許多情況下我們卻獲得對其數個階段的詳細描繪；它從未完全避開我們。我們在沒有時間性的存在領域中，得以看到人之內心生活和展現的歷史，而古代文學就無法提供如此正確的描寫。

第九章 亞伯特修士

在十日談 (Decameron) 一篇著名的故事 (四、二) 中，包伽邱 (Boccaccio) 敘說來自伊莫拉 (Imola) 的一個人，邪惡而欺詐，無法見容於故鄉，於是離鄉他去。他來到威尼斯，出家做了聖芳濟修士，甚至教士，自稱「亞伯特修士」(Frate Alberto)，而且做出引人的苦修以及虔誠萬分的行爲和講道，招致衆人的注意，一般人均視之爲敬神而足資信任的人。然後有一天，他告訴一個悔罪者——一個奇儻無比而幻想的女人，丈夫是出門在外的商人——說加百列天使 (Gabriel) 愛慕她的美貌，希望於夜晚造訪她。於是他自稱加百列蒞臨，與她歡度春宵。這種情況持續了一段時日，但是結果至爲難堪。以下便是此事的經緯：

Pure avvenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così

di leggiere. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sé m'arna, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fè di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intedimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per le piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marito; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell' altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei,

che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'acqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogno, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.

然而，有一天李瑟特夫人正與一個朋友爭論女性美貌的問題，為了表示自己姿色超羣，她像個沒有頭腦的女人說道：「只要你知道我的美貌令誰心喜，你就一定保持緘默，不會稱揚其他女人。」她的朋友急着想知道，但是因對方認識頗深，遂說：「夫人，也許你說的是真話；但是不知道此人為誰，任誰也不能輕易改變態度。」於是，容易被人說動的李瑟特即說道：「朋友

呀！不用再說了；我所說的就是加百列天使，他愛我勝於愛他自己，說我是世界上或是瑪瑞瑪地區（Marenna）最美麗的女人（這是他告訴我的話）。」對方很想笑，但是忍住了，以便讓李瑟特繼續說下去，並說道：「真的，夫人，倘使加百列天使是你的情人並告訴你這些，事實一定如此；不過我認為天使不會做這種事情。」夫人答道：「朋友，你錯了；咄，你知道他在那件事上比我丈夫還行，他並且告訴我他們在天上也做這種事；但是因為他認為我比天上任何女性漂亮，所以他愛上了我，經常與我同眠；你現在明白了吧？」她的朋友急著要傳播這件事，覺得彷彿延擱片刻即長似千年，當下即告別李瑟特夫人，在一處消閒場合遇上一大羣女人，於是向他們從頭到底複述了這件事。這些女人將這件事告訴自己的丈夫及其他女人，如此輾轉相告下去，不到兩天時間，這個消息已經傳遍整個威尼斯。聽到這檔事的包括李瑟特的丈夫的兄弟，他們未向她說任何話，但決心找到這名天使，看看他能否飛行，於是他們守望了幾個夜晚。真是無巧不成書，亞伯特略為聞知此事，於是一晚他來到女人的家裏，責備她，但是衣服剛一脫完，事先已發現他走進屋子的她丈夫的兄弟們，這時已到房門口，正要開門。亞伯特修士聽到了聲響，忖度如何應付，站了起來，想想無路可逃，於是打開一扇面臨大運河的窗子，躍入水中。河水甚深，他的泳技頗佳，所以未受任何傷害，游向對岸，匆促進入一間門戶洞開的房子，請求屋內窮人，看在上帝的份上，救他一命，並且杜撰說詞，說明如何在那個時刻赤裸著抵達的經過。這個善心人深受感動，但因有事處理必須出門一趟，於是安置他睡在自己的床上，等他回來；於是，即將他鎖在屋內，出外辦事。這時，李瑟特夫人丈夫的兄弟們進得房來，發現加百列天使已然飛去，留下了

翅膀；當下因為未捉到人，他們對她大為責備，最後帶回了天使留下的飾物，留下她一個人羞惱萬分。（十日談。包伽邱。裴恩（John Payne）英譯。麥西圖書館（Macy Library）版）

如前所述，這個故事的結尾對亞伯特而言真是狼狽不堪。他的主人在里亞托（Rialto）聽到李瑟特家當晚發生的事情，推測自己安置在家的人的身份。他向亞伯特勒索了大筆金錢，然後還是出賣了他；亞伯特的行爲令人憎惡，而成爲公眾詆譏之標的，並遭受了永遠無法補救的道德和實際上的後果。我們幾乎爲他感到難過，尤其是當我們想到包伽邱是多麼愉快和放任地描述其他不見得比亞伯特好多少的教士的色情狂行（例如3.4中一教士設計令其情人的丈夫做荒謬的悔罪苦修而致夜晚不得不離家；或3.8中修院住持將丈夫帶至煉獄並令其苦修）。

本章上面引文包含這篇故事的轉捩點。它包括李瑟特夫人與至友的談話及其後果：傳佈全城的奇怪謠言；聽到此事並決定捕捉天使的親戚；修士躍入河中的夜晚一幕。兩個女人之間的談話，不論就心理學或文體上而言，均是對一生動日常景象的至佳處理。李瑟特夫人的至友，抑制了笑，假裝禮貌表示一點懷疑以令她繼續說下去；而李瑟特夫人則因爲虛榮心太強，一再被誘透露，甚至超越其天生愚蠢的範圍，兩人予人的印象是栩栩如生。然而包伽邱所用的文體技巧絕非純屬一般流行的。他的散文常爲人分析，反映出它所得自古代典範和中古修辭學的訓練，同時也展露因之習得的種種技巧。它可以一個完整句節要處理複雜的情境，同時任意變換字句順序以便強調重要性所在，延緩或加速情節的速度，增益節奏和音律的效果。

開頭一句即是內容豐富的一完整句，句中兩個動名詞“essendo”(being)和“quistonando”(討論)——一在前，一在後，兩者之間相隔悠閒的一段——與對“la sua”(自己的)的強調同樣均有其目的。La sua 是兩個節奏相似之韻律之一的結尾，而 ogni altra (所有其他人)則為另一韻律之殿後。而當實際談話開始時，老實的李瑟特夫人對於自己的事熱切過度，像歌唱一樣地說出：se voi sapeste a cui la mia bellezza piace... (只要你知道我的美貌令誰心喜...)。更為可愛的是她的第二段話，句子多而短，音節幾乎相等，所謂「快板」(cursus velox)是其主調。最美的一個子句是 ma l'inten dimento mio è l'agnolo Gabriello (我所說的就是加百列天使)，它在其朋友的回答中得到反應：se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento (倘使加百列天使是你的情人)。在這第二段話中，我們首次遇到俗語——intendimento (情人)，這個字可能是帶著社會色彩而非地方色彩，此字在這個意義上不會是高雅的用法(約等於 desiderium，即英文的 sweetheart)，“nel mondo o in maremma”(世界上或瑪瑞瑪地區)亦非屬高雅用法(這個片語具有美妙的韻律)。她愈是興奮，所用的俗語愈多，甚至方言形式亦均出現：在很美的一句中的威尼斯語“marido”(丈夫)，這個句子以“per le pieghe di Dio”(咄)這個賭咒之詞強調對加百列天使性能力的讚揚，而表示高潮效果的“mo vedi vu”(亦為威尼斯語，意為「你現在明白了吧」)，其中的粗俗意味與在此之前的甜美歌唱……ma perciochè io gli paio piu bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me... (因為他認為我比天上任何女性漂亮，所以他愛上了我)——相形之下，更見幽默。

接下去的兩個完整句包括謠言散佈全鎮的兩個階段。第一句始於“la comare”(朋友)而止於

“brigata di donne”（一羣女人），第一句則從“queste donne”（這些女人）至“Vinegia”（威尼斯）。每個句子均有其動力之源：第一句是李瑟特好友的急於傳佈消息，這種急迫之情及其舒緩在一系列動詞中頗能有動人的表達；第二句是以並列法表達所含括的範圍的逐漸擴大。從此之後，敘述節奏轉快而富戲劇意味。接下去的句子是從親戚聽到傳言開始，直迄他們的夜襲，但是其中還是留有添加一些事實細節和心理描寫的餘地。但是這句與接下去的兩句相比，則仍顯得空虛和沈靜；在這兩個句子中，李瑟特家的整個夜晚一幕以迄亞伯特的大膽一躍，雖分兩個完整句完成，但兩句合起來只算是一個動作。這是藉助於附屬結構的交錯，尤其分詞結構（此為包伽邱喜愛手法之一）更佔重要地位。第一個句子平靜地以主要動詞“venne”（有）和相當的主詞子句“che...venne...”（他……到達）開始：但是在附屬的關係子句“si quale”（他……，即次附屬子句）中，不幸之事突現……衣服剛一脫完，事先已發現他走進屋子的她丈夫的兄弟們，這時已到房門口。接下去是一連串狂暴的動詞：sentendo（聽到），avvisato（猜測），levatosi（站起），non avendo（沒有），aperse（打開），si gittò（跳上）。由於句中擁擠之組成份子，均甚短潔，所產生的結果是速度極大和生動急促。也由於同樣的理由——雖然所使用的文體技法有其博學和古典的源起——它一點也沒有文學性；風格非屬文字的而是口述的，尤其是因為動詞的位置以及因之而來的介於動詞之間較為鎮靜的部分的長度和速度，均以藝術而自發的方式經常變化：sentendo 和 avvisato 位置接近，levatosi 和 non avendo 亦然，後面馬上又接著“aperse”，但是最後一個動詞“si gittò”則是出現於描述窗戶的關係子句之後。附帶一提的是，我實在不懂為何包伽邱要讓亞伯特預聞傳言。這樣精明的惡徒如果知道會有危險的話，不可能會

這樣子自投羅網，向李瑟特夫人透露心中的想法。在我看來，倘使修士事先對於可能發生之事毫不知情，則整個故事當可顯得自然些。他迅速而大膽的逃走無需事先凝聚之疑心作為其動機。也許包伽邱另有理由？我實在想不出。

修士在河中泅水時，敘述暫時變得平靜些，氣氛輕鬆，速度緩慢：主要動詞以並列法排列，使用未完成時式描述。但是他一抵達彼岸，動詞又復相互擁擠，尤其是當他進入那棟奇異的房子時：*prestantemente se n'entro, pregando...che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè...fosse (匆促進入，請求...看在上帝的份上，救他一命，杜撰說詞，如何...)*。動詞之間的間隔也是短暫或迫切的。“*quivi a quella ora e ignudo*”（在那個時刻赤裸著抵達）最是濃縮而急促。然後浪潮開始減退。接下去的句子仍然是擠滿事實，因此也就是充滿分詞附屬結構，但至少它們是受到以“and”連接的主要子句逐漸閒適的速度所主宰：*mise (安置)，et disseggi (和吩咐)，e andò (和去)*。“*Entrati (進入) ... trovarono che (發現) ... se n'era volato (已飛走)*”仍然頗為生動引人；但接著是下列的並列子句的逐步鬆弛：*dissero (放出)，e ultimamente (和最後) lasciarono stare (令獨處)，e tornarsi (回去)*。

在較早的敘述文學中，並無此種藝術的踪跡。首先我們且從古法文的韻文滑稽故事中任選一例以為說明；這類故事以包伽邱之前一世紀時產量最多。我選取受迫認領母親的教士 (*Du prestre qui ot mere a force*) 故事中的一段 (選自 Berlin Ms Hamilton 257, 文字根據羅夫斯 [G. Rohlf's] 之 六則古法文寓言 [*Sechs altfranzösische Fabels*]，哈雷 [Halle]，一九二五年，頁十二)。主題是

個教士，由於他的母親至爲卑鄙、醜惡而吝嗇，遂將她趕離住處，以便縱容情人，尤其是在衣著方面。這個難處的老婦對此不滿，教士答道……

“Tessiez”, dist il, “vos estes soie;

25 De quoi me menez vos dangier,

Se du pain avez a mengier,

De mon potage et de mes pois;

Encor est ce desor mon pois,

Car vos n'avez dit mainte honte.”

30 La vieille dit: “Rien ne vos monte

Que ie vodre d'ore en avant

Que vos me teigniez par covent

A grant honor com vostre mere.”

Li prestre a dit: “Par saint pere,

35 James du mien ne mangera,

Or face au pis qu'ele porra

Ou au mieus tant com il li loist!”

"Si ferai, mes que bien vos poist",

Fet cele, "car ie m'en irai

40 A l'evesque et li conterai

Vostre errement et vostre vie,

Com vostre meschine est servie.

A mengier a ases et robes,

Et moi volez pestre de lobes;

45 De vostre avoir n'ai bien ne part."

A cest mot la vieille s'en part

Tote dolente et tot irée.

Droit a l'evesque en est allée.

A li s'en vient et si se claine

50 De son fiuz qui noient ne l'aime,

Ne plus que il feroit un chien,

Ne li veut il fere nul bien.

"De tot en tot tient sa meschine

Qu'il eime plus que sa cosine;

55 Cele a des robes a plenté."
Quant la vieille ot tot conté
A l'evesque ce que li pot,
Il li respont a un seul mot,
A tant ne li vot plus respondre,
60 Que il fera son fiz semondre,
Qu'il vieigne a court le jour nommé.
La vieille l'en a encliné,
Si s'en part sanz autre response.
Et l'evesque fist sa semonse
65 A son fil que il vieigne a court;
Il le voudra tenir si court,
S'il ne fet reson a sa mere.
Je criem trop que il le comperere.
Quant le termes et le jor vint,
70 Que li evesques ses plet tint,
Mout i ot clers et autres genz,

Des proverres plus de deus cens.

La vieille ne s'est pas tue,

Droit a l'evesque en est venue

75 Si li reconte sa besoigne.

L'evesque dit qu'el ne s'esloigne,

Car tantost com ses fiz vendra,

Sache bien qu'il le soupendra

Et toudra tot son benefice....

「不要說了，」他說，「你真蠢！你還有什麼不滿的？你既有麵包吃，又有湯和豌豆。不過這對我仍是個負擔，因為你一直向我嘮叨不休。」老婦人說：「這樣子對你沒有什麼益處，從今而後我要你允諾尊重我這個做母親的。」教士說：「看在上帝的份上，讓她以後再也吃不到我的東西。不論好壞，隨她去好了。」「我會而且非常願意令你高興，」老婦人說，「因為我要去找主教，告發你的惡行和你的生活，以及你如何善待你的情人。她豐衣足食，而你只以空言餵我。我無法分享你的財富。」說了這些話之後，老婦人立即跑開，傷心而憤怒。她直接去找主教。她見到了他，申訴兒子待她不如一條狗，置她於不顧。「他眼中只有其情人，對她的愛顧超過對他的親人。她的衣着豐足。」老婦人將一切都告訴主教之後，他僅以一句話答覆。暫時他只說他

將召來其子，他須於指定日期到達法庭。老婦鞠躬，不再答話而退。而主教下令其子必須到庭。如果他不好好對待自己的母親的話，主教打算加以抑制。我認為他將為其行為付出很大代價。主教開庭的時間和日期來臨時，到場的有很多書記和其他人以及二百多名教士。老婦人並未保持緘默。她直接走近主教，報告事情的經過。主教要她不要離開，因為當她的兒子到達之後，她就知道 he 會將他停職，並剝奪其聖俸……。

老婦人誤解“suspended”（此作「停職」解）一字的意思。她以為兒子將被「絞死」。這時她後悔指控了他，在此種焦慮的心情之下，她指稱第一個進來的教士就是她的兒子。對於這個莫名其妙的受害者，主教嚴加指責，這個可憐的傢伙毫無揮嘴的餘地。主教令他帶回老母，今後好好款待她，不得有辱教士身份。如果以後再有任何對其行為的抱怨，他就要倒霉了！困惑不解的教士於是將老婦以馬帶回。歸途中，他遇見老婦的兒子，向他敘說自己的遭遇，而同時老婦則向兒子做手勢以免他洩露秘密。另外一個教士講完故事後，又說凡是願意為他除去這個討厭的負擔的人，他願付給他四十鎊。老婦的兒子即說好，一言為定；把錢給我，我即為你除去這個老婦。兩人就這麼辦了。

此處所引的故事的部分也是始於寫實的對話，日常的一幕，母子之間的爭吵；此處的對話也是頗為生動的「漸趨高潮」。正如在第一個例子中李瑟特夫人的密友以明顯可親的態度回答，而誘使李瑟特夫人一直說下去，以迄洩露秘密一樣，此處的老婦以其可厭的抱怨，激怒其子而致他怒不可遏，威脅斷絕糧源，結果母親也是憤怒填胸，奔向主教告狀。雖然這則故事的方言難以認定（羅夫斯認為

可能爲法蘭西島方言)，對話的風格較包伽邱作品中者不囿於傳統而多通俗性。它一直都是一般人的普通話（而這一般是包括低層教士）：完全並列的結構，包含生動的問題和感歎詞，充滿而且是過份充滿通俗的表達手法。敘述者的語氣基本上與故事中的人物並無不同。他也是以同樣純樸的語氣敘說其故事，同樣地具有感官性的生動，以最平易的方法和最日常的用語，爲故事的情境描繪出動人的圖畫。他唯一採用的傳統技法是韻文形式，押韻的八音節對句，這種形式偏愛極端簡單和短潔的句型，他尚不知以後阿里奧斯多 (Ariosto) 和拉豐田 (LaFontaine) 等人之韻文敘述形式的韻律多樣性。因此，緊接對話之後的敘述的安排全然樸實無華，雖然其新鮮性亦令人喜悅。故事的進展不論是爲流暢或顛躓，都是使用並列的單行，從未蓄意使其複雜或令其疏解，對於次要的句子未加以壓縮，速度亦未有改變。爲了引入有關 *suspendre* 的笑話，老婦與主教之間的一幕必須重複，而主教也不只三次說明其觀點。無疑地，這些以及許多用以解決押韻困難的補白用的細節和詩行，均使故事的敘述有一種可喜而從容的寬度。但是敘述的組成粗陋而性質則純然通俗，亦即敘述者自身亦屬於他所描述之人的一型，當然也與他的讀者同歸一類。他自己的眼界就社會或倫理方面而言，均如其故事中人物和讀者一樣狹窄，他希望以故事引發讀者的笑聲。敘述者、敘述文和讀者同屬一個世界，亦即普通、未受教育之民衆，毫無美學或道德的自負。與此相符的是故事中人物的特性以及他們行爲的方式，此種特性的表現確是生動而引人，但也不免粗陋和單調。這些人物之爲通俗，乃是因爲他們是當時人人熟識的人物：易受世俗享樂所惑的一個粗野教士和一個嘮叨的老婦。次要的角色並未被描繪成特定的個人；我們僅僅得知其行爲，而行爲是由情境所決定的。

就另一方面而言，我們獲知亞伯特修士的以往歷史，從而認識其惡毒和機智幹練的性格。李瑟特夫人的愚蠢及其對自己女性魅力之虛誇，在此兩者的混合中實屬獨一無二。次要角色亦同。李瑟特夫人的密友，或是亞伯特在其家避難的善心人（buono uomo），均有其自己的生命和性格，雖然這只是匆促指出但是顯然可見的。我們甚至略知李瑟特夫人的親戚是何種人物，因為在下列陰冷的玩笑中可以看出他們的特徵：si posero in cuore di trovare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare（決心找到這名天使，看看他能否飛行）。最後幾個字接近德國文學批評最近所謂的“crible Rede”（自由間接引句）形式。其背景亦較前述寓言者清楚明確。後者的情節可能發生於法國鄉村任何地方，而其方言特徵即使能夠較為準確指明，也是偶然而乏重要性。包伽邱的故事很明顯是以威尼斯為背景。同時必須記住的是法國的寓言一般而言拘限於特定的農民和小鎮居民，而在此種背景之中的任何可見的變化，純是源於此一寓言碰巧發生的地方，然而在包伽邱的情況下，我們所面對的一位作家，除了前引故事的威尼斯背景之外，尚以許多地方作為其他故事的發生地：例如關於安德魯齊歐（Andreuccio da Perugia）之故事中的那不勒斯（一、五），關於撒倍托（Sabaetto）之故事中的巴勒摩（Palermo）（八、十），一系列滑稽故事中的佛羅倫斯及其近郊。背景如此，社會氣氛亦然。包伽邱以最具體的方式，縱覽和描繪當時各個社會階層、階級和行業。寓言藝術與包伽邱藝術之間的鴻溝自不僅顯現於文體方面。人物之創造、地方和社會背景，一方面既遠為個人化，另一方面又較廣泛。包伽邱之為作家，其對藝術原則之掌握使其得以超越題材之上，而只於他認為必要時方才浸入其中，依照自己的創造意志而塑造其故事。

至於包伽邱之前的義大利敘述文學，我們今天所知的當時範文均屬說教或機智之逸聞的性質。這類作品的文體技法以及其觀點和概念的範疇均屬過於狹隘，無法就人物和背景作個人化之描述。它們經常顯露某種脆弱的精緻表達方式，但就直接訴諸感官而言，它們則遠遜於寓言。下面是個例子：

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'1 mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domestichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene! (From the *Novellino*, ed. Letterio di Francia, Torino, 1930. *Novella* 87, p. 146.)

一個人去找教士懺悔，向他說了下面的一件事：我有個弟婦，而我的弟弟不在家；當我回到家時，她極其不拘形式，就坐在我的膝上。我該怎麼辦呢？教士答道：「如果她那樣子對我，我就給她顏色看！」

在這段短文中，整個重點是置於教士的曖昧的答覆；其他的一切僅是鋪路，而且平鋪直敘，均屬頗為平淡的並列結構，沒有任何生動訴諸感官的想像。生手 *Novellino* 中的許多故事都是類此簡短的軼聞逸事，主題是機智的一句話。這本書的副標題之一因此是：Libro di Novelle e di bel parlar

gentile (故事與雋語之書)。書中也有一些較長的故事；但其中大多數並非滑稽可笑的，而是說教和訓誨性的。然而文體則是一以貫之：平淡的並列結構，情節有如串連於線上，沒有可以觸覺的寬度，也沒有可供角色呼吸的環境。Novellino 無可否認的藝術意味，主要是在對於所敘述之事件的主要事實能予短潔而鮮明之說明。就此點而言，它是師法中古時期所謂“*exempla*”的拉丁文教諭性軼事趣聞，但在組織、文雅和表達之清新上則有過之。它不在意訴諸感官的想像，但是顯然可見的是對此及其同時代義大利作家而言，此一限制乃是源自當時通行的語言和知性情境。義大利語仍是貧乏而無柔性，概念和判斷的範疇仍屬過於狹隘而有限，無以促成對於事實資料的輕易掌握，以及對於複雜現象的感官性描述。訴諸感官之想像的整個力量都是集中於單一表示高潮的雋語，例如上述例子中的教士的答語。如果我們能將一則判斷根據一個單一的例證，亦即聖芳濟修士和一卷拉丁編年史極富天才的作者沙林平 (Fra Salimbene de Adam) 的作品，則我們似可認為，在十三世紀末的拉丁文，如能像沙林平一樣地將義大利文的粗俗用語散置其中，即可較義大利文產生更大的感官力量。沙林平的編年史充滿逸聞。其中之一——別人和我都已一再引用它——我將於此處引錄。這則關於聖芳濟修士戴德沙夫 (Desalve) 的故事如後：

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glaciei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se?

Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes: Benedicatur ipse, quia de nostris est!—Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum. (Chronica, ad annum 1233; Monumenta Germaniae historica, Scriptores 32, 79.)

一個冬日他在佛羅倫斯市漫步，忽然他倒臥於冰凍的地上。愛開玩笑的佛羅倫斯市民，看到這一幕後，哄然大笑。有人問躺在地上的修士是否要將什麼東西墊在身下。修士答稱：「是的，請把發問者的妻子墊在我身下。」佛羅倫斯人聽到這話，並未見怪，反而稱讚修士說：「這對他有好處，他是我們族類！」——有的人說講這話的是另一個佛羅倫斯人，名叫保祿千蠅 (Pauli Thousandflies)，也是聖芳濟的修士。

此處的要點也是一句機智的回答，一句雋語 (bel parlare)。但是同時我們也有一個真實之景象：冬日景色，跌倒在地的修士，旁觀的佛羅倫斯人開他的玩笑。對於故事角色的描繪較為生動，除了高潮的玩笑 (interrogantis uxorem——發問者之妻) 之外，尚有其他妙語和粗語 (utrum plus vellet habere sub se [是否要將什麼東西墊在身下])；benedicatur ipse quia de nostris est [這對他有好處，他是我們族類]；frater Paulus Millemusce [千蠅修士]；及前面的“trufatores” [詼諧

者〕），這些由於其顯然可見的冒充拉丁文更屬可笑而悅人。訴諸感官的想像和表達的自由，在此要比在 *Novellino* 中更得到充份的發揮。

但是不論我們從較早期期的作品中所選者爲何——不論是故事詩 (*fabliaux*) 的粗野不文的感性寬度，或 *Novellino* 的陳腐、缺乏感性的精緻，或沙林平的活潑、生動的機智——沒有一樣可以比擬包伽邱。是他最先掌握感性現象的世界，同時依據藝術計畫將之以文字加以組織。自從古代以來，是他的十日談首次確立一個文體標準，依此對於當代實際發生之事情的敘述能够變成優雅的娛樂；敘事文不再是用以說教，不再迎合一般人發笑的簡單欲望；它變成了上層階級教養良好之青年的娛樂，這類紳士淑女雅好逸樂，他們有敏感性、鑑賞力和判斷力。就是爲了宣示他的敘事藝術的這個目的，包伽邱方才創造了用以容納此種目的之架構。十日談的文體水準，極易令人憶及相應的古代品類，即古代的情愛小說 *Fabula milesiaca*。這不足爲奇，因爲作者對於其題材的態度以及作品的社會對象，在這兩個時代均至爲相似，而且對包伽邱而言，作者的藝術概念與修辭概念之間有著密切關聯。有如古代的小說一樣，包伽邱的文學藝術乃是根據修辭學對於散文的處理方式；與古代小說相似的，包伽邱的文體有時跡近詩意；他有時也賦予對話以秩序井然之演說形式。寫實和情愛與高雅文字描述聯結一起的「中間」或混合文體，在兩者均能產生類似的印象。古代小說是較晚的一種形式，其使用之語言早已產生其最佳之作品，但包伽邱在文體上的努力卻遭遇到一個新生而幾乎尚未定形的文學語言。修辭學傳統——它在中古時期僵化成爲幾乎年衰力竭的工具，遲至但丁時代尙爲最早翻譯古代作家者膽怯而呆板地試用於義大利文之上——在包伽邱手中，突然變成奇蹟般的工具，一舉創造了

義大利的藝術散文，這是古典時期之後歐洲的最早文學散文。其出現時期是在他第一部作品與十日談之間的十年間。他特具的對豐富而甜美的動人散文韻律的天才，雖是襲自古代，但他幾乎自始即擁有的。此種才具已可見諸他最早的散文作品——費羅科羅 (Filocolo)，而且似乎是他潛藏的能力，但爲他與古代作家的初一接觸即行引發出來。他起初所缺者爲使用文體技巧和決定文體水準所需的節制和判斷；題材與文體水準之間的健全關係仍有待達成並成爲一本能的財產。與古代作家所遵行的崇高文體概念略一接觸——尤其是因爲這個概念仍然受到中古觀念的影響——很輕易地導致可說是對文體水準的長期誇張以及對旁引博證之修飾的濫用。這於是產生了幾乎一直是虛飾誇張的文字，就是因爲這個緣故，此一文字無法接近其標的，而且因爲處於此一形式之下僅能適於裝飾和演說之用。這樣過度崇高的文字，完全無法用以把握眼前人生的感覺性現實。

當然，包伽邱的情況自始即已不同。他天生的性情較屬於感覺性的，傾向於創造注滿感性的美妙流暢而高雅的形式。自始他即適於中間而非崇高的文體，他的自然傾向受到那不勒斯安如 (Angelin) 王朝之風氣的強力影響，因爲他曾在該處度過青年時期，而且法國北方騎士文化雅好嬉戲而高雅的晚期形式在該地的影響力大於義大利其他地方。他早期的作品都是改寫自晚期宮廷風格的法國騎士愛情和歷險的傳奇故事；我認爲在其形式之中可以感覺出一些法國的特有性質：他的描述的寬廣寫實風格，情人嬉戲的天真精微和精微差別，其社會景象的封建後期之俗世性質，以及其惡毒的機智。然而隨著他的逐漸成熟，資產階級和人文主義的因素日益強大，尤其是他對粗壯和通俗之成份的掌握。總之，在他年輕時代的作品中，走向修辭誇張的傾向——這在包伽邱而言亦屬一危險——僅在他對情慾

的描述中佔有地位，正如在他某些作品中所見的過度賣弄廣博的神話知識和傳統的諷喻。因此，我們可以說，雖然他時而試圖（如在特瑟達 [Tessida] 中）另闢蹊徑，但還是留於中間文體的範圍之內——此種文體合併抒情和寫實，用以描述肉體之愛。他即以此種中間、抒情之文體寫出其最後也是最美的青年時代作品——寧法·費耶索拉諾 (Ninfale Fiesolano)；中間文體也爲十日談所採用。在決定文體水準之時，他的那些青年時代作品是部分或全部以韻文寫成以及那些是以散文寫成的，並不重要。這些作品中的氣氛完全一樣。

當然，在中間文體的範疇之內，十日談中的差異至爲繁富，此一範疇並不狹窄。但即使故事接近悲劇，風格和氣氛仍是溫柔的感官性而避免嚴肅和莊重；而在主題較本章所選例證遠爲粗野玩謔的故事中，所使用之文字和描述方式仍是貴族化的，亦即敘述者和讀者均是顯然超越題材之上，而且以批評的眼光自上往下觀看，輕鬆而大方地從中得到樂趣。就是在較爲通俗寫實和甚至粗野笑謔的題材中，中間、高雅的文體的特性才能清晰顯現；因爲對這些故事的藝術處理顯示：某一社會階層雖然高踞日常生活的卑微環境之上，但是對於有關它的生動描繪卻仍感到趣味盎然，確實這種興味的目標是具體而人性的個人，而非社會階層。所有類似卡蘭德里諾 (Calandrino)、齊波拉 (Cipolla)、彼得 (Pietro)、彼羅索拉 (Peronella) 和卡特里納 (Caterina) 和倍爾科羅 (Belcolore) 的人物，與亞伯特和李瑟特夫人一樣，都是具有個性和活生生的人，與偶爾進入宮廷詩的惡棍或牧羊女截然有別。他們確實更爲充滿生命，而且在其特有形式之中更較通俗笑劇中的角色來得明確可辨，這點前面已然有所說明。再者，他們所將娛樂的讀者又是屬於另一個全然不同的階級。顯然可見的是，在包伽邱的

時代，有一個社會階級——地位高，雖非封建但卻屬於城市貴族階層——能從任何地方所顯示的多采多姿的人生現實獲致有教養的樂趣。確實，這兩個範疇顯然劃分，寫作的作品通常以較低社會階級爲其背景，而較精緻較近悲劇的故事則通常以上層階級爲其背景。不過這亦非一成不變的規則，因爲中產階級和感傷抒情的則易變成介乎兩類之間；在其他地方同樣的混合亦非不常見（例如格里塞達 [Griselda] 的故事，十，十一）。

從十四世紀的上半開始，義大利即有建立古代中間文體的社會先決條件。在各城鎮，一個處於社會上層的貴族市民地位大增；當然，他們的習俗在許多方面乃與封建宮廷文化的形式和思想有關聯，但是由於全然不同的社會結構，並且受到早期人文主義風尚的影響，他們很快就有了新的面貌，較少關切階級，而有強烈個人色彩且尚實際。內心和外在的視野擴大了，捨棄了階級限制的枷鎖，甚至侵入迄今爲止屬於教士特權的學問領域，並且逐漸賦之以個人文化的悅人形式，以爲促進社會交往。不久以前尚屬一笨拙而呆板之工具的語言，變得柔順、豐富、精緻、繁茂，顯示它能够適應一個感性靈敏而富辨識力的社會生活的要求。社會文學獲得它先前所未有的：一個現實和現在的世界。現在可以清楚看出，毫無疑問地，這種收穫是與一較高文體層次上更爲重要的收穫有密切關聯，這便是一個世代之前但丁對一個世界的征服。我們現在就要試圖分析此種關聯，爲此，我們須重回本章開頭的引文。

與較早的敘事文比較之下，可知這段引文最爲突出引人的特徵，乃是該文在知覺和句法結構上處理複雜事實資料的自信，以及它使敘述速度和風格適應所述事件之內在和外在運行的微妙技巧。

關於此點，我們在上面曾試予詳細說明。兩位女人之間的對話，流言的傳遍全鎮，以及李瑟特夫人家戲劇性濃厚的一幕夜景，均是清楚可見而一貫的整體，其中每一部份均有其獨立、豐富和自由的動作。所謂但丁擁有同樣能力以掌握由任何數目之構成部分和細微差異所組成的真正情境，以及他的此種能力遠遠超越我們所知的任何中古時代作家等等，我在前一章曾試加闡釋，而所用的例證是地獄第十篇開頭的幾個情節。我會竭力細心分析整體的一貫性、導引對話與法理網塔出現之間或是卡瓦爾蒂突然出現和其講話之中的語調和韻律節奏的變換、對於語言句法技巧的嫻熟掌握等。但丁對現象的支配，比之包伽邱的同樣能力，較少適應性但是卻較富意義。但丁的三行押韻詩（tercets）由於押韻規則生硬、節奏沈重，故不容但丁能如包伽邱一般自由而輕快地活動，但他對此種節奏必然輕視不顧。但是不可誤會的是：但丁的作品乃是最先開啓人類現實之普通和多重世界的全景。自從古典的古代以來，但丁的作品首次使得吾人得以自由從各個角度觀看這個世界，沒有階級限制，沒有視界拘束，眼光可以毫無阻攔地投向任何方向，將所有現象置於活生生的秩序中，所使用的文字可以同時照顧現象的感覺面以及現象的多重而秩序井然的相互貫穿。如無神曲，十日談將無以產生。這點是無法否認的，同時清楚可見的是但丁的豐富世界移轉至包伽邱作品中較低的文體層次。如果我們比較兩段類似的文字，後面一點就會顯得更為清楚——例如，李瑟特夫人所說的：Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è Pagnolo Gabriello（朋友呀！不用再說了，我所說的就是加百列天使）；以及地獄十八，五十二中卡其亞尼米哥（Venedico Caccianinico）所說的：Mal volontier lo dico / ma sforzami la tua chiara favella, / Che mi fa sovenir del mondo antico（我實在不願意

說；但是你活生生的聲音，令我重新聽到世界，激動了我。）當然，包伽邱得自於但丁的，並不是他觀察入微的天賦以及表達的能力。這些才具都是他與生俱來的，而與但丁的這方面能力很為不同。包伽邱的興趣集中於現象和情感，而這些正是但丁所不屑一顧者。他所得諸但丁者乃是自由利用其才能的可能性以及達於有利地位以便觀察整個現象界、掌握現象界之複雜性並以彈性而具表達力的文字將之重現的可能性。但丁的能力對於其作品中的各個人物，如法理納塔、布魯內托（Brunetto）、托勒密（Pia de' Tolomei）、索德羅（Sordello）、聖芳濟和卡齊亞基達（Cacciaguada）等，均能予以適當的處理，他的這種能力可使他們超越各自所處的情況並說他們自己的語言。這種能力使包伽邱在其角色的創造上亦能獲致同樣的效果，如對安德魯齊歐（Andreuccio）、齊波拉修士（Frate Cipolla）或其僕人，齊亞柏列托（Ciappelletto）、麵包師齊斯蒂（Cisti）、李瑟特夫人和格里賽達（Griselda）。隨同這個以綜合眼光觀察世界的能力而來的還有判斷力，其透視堅決而有彈性，這種判斷力不帶抽象的說教，給予現象以其特定、仔細分別的道德價值——此一判斷力確實能使道德價值自現象自身亮出。在我們所引故事中，於李瑟特夫人的親戚「帶著天使留下的飾物」（con gli arnesi del agnolo）回到家之後，包伽邱又繼續說：

In questo mezzo, fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto, udi dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con Madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, nè si sapeva che divenuto se ne fosse.

天亮後，亞伯特修士在其家避難的善心人，正在里亞托，聽到加百列天使昨晚如何前去與李瑟特夫人睡覺，又如何為她的親戚所突襲，心生恐懼而躍入河中，但不知他下落如何。

似是嚴肅的語氣，從未提及里亞托的威尼斯人正縱聲大笑，但在毫無一語說教、美學或任何其他批評的情況下，確切地暗示這件事應如何加以評價以及威尼斯人的心情為何。如果相反地包伽邱說明亞伯特的行爲是卑劣的而李瑟特愚蠢而易騙，整件事是荒謬可笑以及里亞托的威尼斯人樂不可支，則這種手法不但至爲笨拙，而且無法以任何形容詞表達完全的道德氣氛，也就無法擁有它目前所有的力量。包伽邱所用的文體技巧很爲古代作家所尊重，古人稱之爲“Irony”（反語法）。這樣一個間接暗示的描述形式，必須先有一套複雜的可能評價以及一種透視能力，而此一透視能力與事件合起來即能顯示其效果。比較之下，沙林平給予我們的印象確實是天真無邪，因爲他在上引軼事中加入了下面句子：「愛開玩笑的佛羅倫斯市民，看到這一幕後，哄然大笑。」上引包伽邱的一段中的惡意反語法語氣，是他自己特有的。它並未見諸神曲。但丁並無惡意。但是觀點的寬廣，以間接暗示法敏銳地表現一個清晰、複雜的評價，結合事件與效果的透視力等均屬但丁之獨創。他並未告訴我們卡瓦爾蒂是何許人，他有什麼感覺，以及他的反應須如何判定。但丁讓他自己出來說話，而僅祇加上：「他的話和他所受的懲罰已經告訴我他的名字。」早在他告訴我們任何細節之前，但丁已經確立布魯內托一節的道德氣氛（地獄，一五）：

Così adocchiato da cotal famiglia

fui conosciuto da un che mi prese

per lo lembo e gridò: Qual maraviglia!

E io, quando 'l suo braccio a me distese,

ficcai li occhi per lo colto aspetto,

sì che 'l viso abbruciato non difese

la conoscenza sua al mio intelletto;

e chinando la mia a la sua faccia

rispuosi: Siete voi qui, ser Brunetto?

E quelli: O figliuol mio, ...

我受到那羣鬼魂的注視，被其中一位抓著我襁褓的鬼魂認出，他說：「多麼令人驚奇！」當他將手臂伸向我時，我即注視他被燒毀的容顏，他的面貌雖被毀壞，但並未阻止我認出他的身份；我與他面對面看著並答道：「布魯內托，是你吧？」他說：「啊！我兒！……」

他未加上一個字的說明，即以她自己的話為我們描繪出整個的畢亞托勒密 (Pia de' Tolomei)

(煉獄，五；見本書第八章倒數第二段)：

Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via,
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia...

「等你回到世上並且祛除長途行程的勞累之後，」第三位鬼魂接著第二位鬼魂之後說，「請你記得我，我便是畢亞托勒密……。」

從但丁說明現象之效果或其以效果說明現象的衆多例子中，我選擇脫出圍欄之綿羊的著名明喻。但丁利用這個明喻說明「反煉獄」(Antipurgatorio) 中羣衆看到威吉爾和但丁時的驚異之情如何緩慢消失(煉獄，三)。這種塑造人物的方法對於什麼是個性有最準確的知覺，同時也有最爲豐富和精微的表達方式，與這類分法比較之下，以前的一切如想接近現象，似乎就變得狹窄和粗鄙，缺乏任何真正的秩序。我們且以前面引述過的寓言的作者描寫教士老母的數行爲例：

Qui avoit une vieille mere
Mout felonnesse et mout avere;
Bochue estoit, noire et hideuse

Et de touz biens contraliense.

Tout li mont l'avoit contre cuer,

Li prestres meisme a nul fuer

Ne vosist pour sa desreson

Qu'el entrast ja en sa meson;

Trop ert parlant et de pute ere...

他有個可怖而貪婪無厭的老母親，她駝背、黝黑、醜惡又反對一切善良的事。人人都討厭她。因為她的不講理，甚至教士也無論如何不容她進入他的住處。她真是太好閒言閒語，太令人厭惡……。

這自然並不缺乏生動如繪的因素，從一般性描述進而至對環境的影響，然後是指明兒子之態度的「meisme (甚至)——高潮」，這代表一種自然而生動的連貫性。但是一切均以最爲粗鄙粗俗的方式描述；沒有個人和準確的知覺。人物描述主要所依賴的形容詞，似乎是隨意洒入詩行之間，即視音節和押韻所碰巧允許著而爲，道德和身體特徵互相混雜。而當然整個人物描述是直接的。當然，但丁並未蔑視利用形容詞的直接人物描述法，有時這些形容詞的內容相去甚遠。不過其效果則略如下述：

La mia sorella che tra bella e buona
non so qual fosse più...

我的妹妹，她是否較為美貌或較為善良，我可不知道……。（煉獄，二十四，十三—十四）

包伽邱亦未蔑視直接的人物描述法。在我們引用的文章開頭，即有兩個習見的片語，直接而生動的描繪李瑟特夫人的愚蠢：che poco sale avea in zucca（像個沒有頭腦的女人）和 che piccola levatura avea（容易被人說動）。我們讀著這個故事的開頭，發現不少在形式和內容上相似的詞句：una giovane donna bamba e sciocca; sentiva dello scemo; donna mestola; donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di sale; madonna baderia; donna poco fila。（一個年輕愚蠢的女人；頭腦空空；笨女人；愚蠢受到風之影響的女人；白痴的女人；不够精明的女人。）這些詞句彷彿是包伽邱在玩弄他對有趣通俗語句的知識，可以也用以描述說故事的龐比納（Pampinea）的愉快心情，龐比納的目的是在娛樂剛剛為前一篇故事感動得流淚的聽眾。總之，包伽邱是非常喜愛玩弄取自一般民衆充滿活力和想像的語言的詞句。例如我們可以看看齊波拉修士（Frate Cipolla）的僕人古齊歐（Guccio）的個性描寫（第六天第十篇故事），它部分是直接的描寫，部分則是經由其主人之口。這是包伽邱獨具一格的兼容並蓄通俗的用語和精微的惡意，結果是形成了他所寫下的一個很美而長的掉尾句（ma Guccio Imbratta il quale era, etc.）。其中的文體層次從最為迫人的抒情（più vago

di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo 夜鶯較喜留在廚房而不願在綠枝上)，經粗鄙至極的寫實 (grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston da letame, etc. —— 胖而大，矮而畸形，兩隻奶有如大糞袋) 以至接近恐怖 (non altrimenti che si gitta l'avvoltoio alla carogna —— 正如兀鷹猝然降下攫取腐屍)，但是由於作者貫穿各處的惡意，所有各部分卻能形成一個整體。

如無但丁，則此一豐富無垠的細微差別和透視將是不可能存在的。但是那貫通但丁對俗世之模仿並賦之以力量和深度的象徵性——基督教概念，卻未曾在包伽邱的書中留下任何軌跡。包伽邱的人物都是活在世上，而且只活在世上。他直接視衆多的現象為一充滿俗世形式的豐富世界。他這樣做自有其道理，因為他志不在創作一部偉大、卷帙浩繁、而崇高的作品。他比但丁更有理由自稱其作品的文體為「卑微而樸素」(umilissimo e rinesso) (見第四天前言)，因為他確實是為不學無識者的娛樂而寫，為不會前往羅馬或雅典或波隆那 (Bologna) 遊學的貴婦的慰藉和消遣而寫。有人認為像他這樣一位有份量而嚴肅的人實不宜寫充滿衆多玩笑和愚行的書，但他以機智和文雅風度為自己作了辯護：

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de' miei dì esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io sì lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe

gli uomini, il più oggi piene di moti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

我承認我是個有份量的人，經常有人衡量我的份量，因此在向那些未曾衡量我的女士說話時，我謹此宣稱我的份量不夠；不，我不足輕重，可以像一顆五倍子一樣浮在水上，同時有鑑於修士用以指責人們罪惡的講道，目前大部分都是充滿譏諷、怪異和嘲弄之詞，因此我認為這些並非不適於我用以解除婦女憂鬱的故事。

包伽邱對於喜好教訓他人的修士的惡意一擊，大致有其道理（但丁所著樂園，二九，一一五亦有幾乎相同的指斥修士之詞，但語氣則頗有別）。不過他忘記或不知道講道詞的粗俗和幼稚可笑乃是基督教——象徵性寫實主義的一個形式——不過這已是稍微墮落而名譽欠佳的形式（見第七章）。但是這並不適用於他的情況。而他自以為是的理由（「倘使講道者能够笑罵嘲弄，則我在旨為娛樂的書中為何不能也這樣做？」），如從基督教——中世紀的觀點而言，便有於義未妥之處。在基督教象徵主義庇護之下，講道詞有權能做的（誇大之詞可能趨於令人厭惡之極端，但此種權利就原則而言是無可否認的），一位俗世作者卻不可效尤——尤其是因為他的作品並不是如他自稱地是輕佻的；他的作品並不像通俗笑劇一樣幼稚而缺乏基本態度。如果他的作品是屬於此類的話，則就基督教——中世紀觀點以論，它即可被視為源於人類本能和娛樂他人的一類可予寬恕的過失，是他的缺陷和薄弱的證明。但是

{十日談}並非屬於這種情形。包伽邱的書是屬於中間文體，雖然它輕佻和優雅，但卻代表一個至為確定的態度，而且此一態度絕非為基督教的。我所指的不是包伽邱對於迷信和遺俗的嘲弄，甚至也不是對於類如 *la resurrezion della carne* (肉之復活——指男人勃起，三，十) 等不敬言詞的嘲弄。這些乃是中世紀笑劇的主要部分，不一定是具有很大重要性——雖然一當反基督教或反教會運動出現，這些即是有很大的宣傳效果。例如，拉伯雷 (*Rabelais*) 顯然地就以這些作為攻擊的武器 (加甘圖亞 [*Gargantua*] 第六十章末尾也有類似褻瀆不敬的笑話，取自詩篇第二十四篇的詞句被用於相似的意思，這個事實可以再度證明這類笑話是多麼傳統性的，多麼屬於笑劇的一部分。另例見第三部第三十一章末)。十日談中所反映的態度的真正重要的特徵，亦即與中世紀——基督教道德背道而馳的，乃是對於愛情和自然的主張，此種主張雖然通常均出諸輕浮的語氣，實則是頗有自信。現代對於基督教人生主義和形式的反抗，所以能在性道德範圍內成功顯示其實際力量和其宣傳效果，其原因乃植於基督教的早期歷史和基本性質。在前述範圍之內，俗世的生存意志與基督教的忍受生存之間，一旦前者達於自我意識之境，兩者之間的衝突即形尖銳。稱揚本能之性生活並要求其解放的自然主張，早已在十三世紀七十年代的巴黎神學危機中扮演了重要的角色；這些主張也在尚恩 (*Jean de Meun*) 所著的玫瑰故事 (*Roman de la Rose*) 第二部分中得到表達。這一切與包伽邱並無直接的關聯。他並不理會幾十年前的這些神學上的爭論。他不像尚恩一樣是個半學究的腐儒。他的愛情道德是脫胎於宮廷愛情，在文體層次上則降了幾級，而只專注於感官的和現實的。明白可見的是，他所注意的乃是現世之愛。在包伽邱最為清晰表現其態度的某些故事中，仍然可以反映出宮廷愛情的魔力。因此齊莫內 (*Cimone*) 的

故事（五，一）——有如其較早的作品亞美托（Aneto）均以寓教於愛爲主題——清楚顯示它是衍生自宮廷史詩。所謂愛情爲一切德性和人類一切高貴性質之母，愛情產生勇氣、自恃和犧牲能力，愛情培養智力和社會才能等說，乃是得自宮廷文化和「新體」的遺產。不過在此這卻是被當作切實可行的道德規律，通用於所有階級。愛人不再是不可企及的情人或是神聖觀念的化身，而是性慾的對象。即使在細節中（雖非至爲一致）仍可見出某種愛情道德——例如，可以任何欺詐詭計對付第三者（嫉妒的情敵、父母親、或任何阻礙愛情之計謀者），但是不能以之對付所愛的人。亞伯特之所以不獲包伽邱的同情，乃是因爲他是個僞君子，不以誠實方法而以卑劣的手段贏得李瑟特夫人之心。十日談揭示一個根基於「愛人的權利」的明確、完全切合實際和合乎世俗的道德律，此種道德在基本上是反基督教的。十日談以頗爲優雅而非教條性的方式提出這種道德觀。本書難得捨棄輕鬆娛樂的文體層次。但有時還是捨棄，亦即當包伽邱面對攻擊而自我辯護之際。這可見諸該書第四天的前言。他在向婦女致詞時，寫道：

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò; perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che

io non l'ho nè d'averle disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa briève vita, che posta n'è, lascino stare.

如果我曾保證全心致力促成你們的快樂，現在我就要傾盡全力於這個目標；因為我知道沒有人能夠理直氣壯地說我和喜愛你們的人未能依照自然法則行事，要想抗拒自然法則需要巨大的力量，運用此一力量常常不但無益，而且令試圖達到此一目標者遭受很大的傷害。我承認我並無這種力量，也不曾欲求此種力量；而且如我有它，我寧可借與他人，而不願自己使用。因此，就讓詆毀我的人閉上嘴巴，如果他們無法取暖的話，就讓他們凍僵，繼續享樂——或沈溺於其墮落的慾望——讓我在上天賦予我的短暫人生中，從我之所好。

我相信，這是包伽邱爲了辯護自己的愛情道德，所曾寫出的最爲猛烈有力的段落之一。他所要表達的觀點，不可能爲人誤解；然而我們必能看出它並未具影響力。這樣的一場爭鬥，勢不可能僅以三言兩語舉出自然的不可抗拒力以及兩三次惡意提及對手的惡行便可輕易贏取。不過包伽邱確實也沒有這種意圖。倘若我們以但丁的標準或以後來和充份發展的文藝復興時代的作品來衡量其作品所蘊含的人生秩序，則我們對他就不算公平，而且是以不合適的標準作爲評斷他的依據。俗世界的象徵性一

貫性，一嘗——在但丁的作品中——達於對現世現實的完全主宰之際，它就立即瓦解。就其感覺多重性而言，對於現實的主宰仍是永久的征服，但是藉以瞭解它的秩序這時卻已失去，而且有很長一段時間沒有什麼東西可以取而代之。如前所述，我們不能據此指責包伽邱，但我們必須視之為超越他的一項歷史事實。亦即早期的人文主義一旦面對人生的現實即缺乏建設性的道德力量；它又抑低寫實主義，使其降至中間、非問題性和非悲劇性的文體層次——在古典的古代此一文體層次即被定為其上限，而且如同在這同一時期使性愛成為其主要和幾乎唯一的主题。不過，這時這個主题包括——這在古代是一定會包括的——一粒極富希望的問題和衝突的胚種，也就是對抗中世紀基督教文化的初期運動的真正起點。但是最初，而且僅限於其自身，性愛作品尚未具有足够的力量，以從問題或甚至悲劇的角度處理現實。當包伽邱進行描繪當代生活的複雜現實之際，他放棄了整體的單一性：他所寫的故事集中，許多事物並列，唯一令它們聯結一起的是獲致有教養之娛樂的共同目的。被但丁的象徵主義所完全貫穿並融合成最為普通的現實的諸種政治、社會和歷史問題，全然被置諸一旁。在包伽邱的作品中，性愛和形而上問題受到如何處理以及它們達於何種文體層次和人性深度等，可以由與但丁的比較中輕易加以確定。

在地獄的數個段落中，受禁的鬼魂懷疑或嘲弄或咒詛上帝。適當的例子有：第十四篇中「對抗底比斯（Thebes）之七雄」之一的卡佩尼阿斯（Capaneus）從「火雨中譏嘲」上帝並高叫：Qual io fui vivo, tal son morto（我在世時如何，現在雖死仍然如何）——或是第二十五篇中偷竊教堂聖器的瓦尼（Vanni Fucci）於被蛇咬變成灰燼而再度變成人形後的蔑視態度。在這兩個例子中，對於上帝

的抗拒是有意的，而且合乎這兩個受禁罪人的歷史、性格和情況。在卡佩尼阿斯的情況下，是普洛米休士式（Promethean）反抗那種不屈服的蔑視，一種超人的對上帝的敵意；而在瓦尼身上則是受到絕望所無限誇大的邪惡。包伽邱的第一篇故事（一，一），所敘的是邪惡而善詐的公證人齊亞柏勒托（Ser Ciappellotto），離家在外而在兩個放高利貸的佛羅倫斯人家裏患了致命重病的經歷。主人知道他這個人作惡多端，因此惟恐他還未懺悔以求赦免即死於他們家中，將爲自己帶來慘禍。他們也知道，如果他真的認罪，絕對不可能獲得赦免。爲了讓主人得免於此種僵局，已患致死重病的老人即以虛僞而過份虔誠可笑的懺悔欺騙一個天真的聽告解的神父，自稱是個純潔、幾乎毫無瑕疵的德行典範，但困於過甚其詞的猶豫。這樣子他不但得到赦免，而且在死後他的告解神父的證詞爲他爭取了一般聖徒所享有的尊嚴。此種對於臨死之際的告解的嘲弄輕蔑，似乎僅能於懺悔者採取基本上反基督教的態度時才能加以處理，或是作者必須就所牽涉到的問題採取某種立場——不論是基督教的而因此是譴責的，或反基督教的而因此是贊同的；但是在此這僅是附屬於兩個嬉戲的情節的發展：怪異的告解和被認爲是聖徒者的莊嚴入葬。問題所在並未清楚說明。齊亞柏勒托頗爲輕率地決定他所採取的行動，以與其過去完全相稱的最後一記狡猾的詭計使其主人免於遭受臨頭的危險；他所舉的理由至爲愚笨而無聊，可見他從未嚴肅地考慮到上帝或自己的一生（「在我一生之中，已經經常惱怒上帝，故而垂死之際略爲再令他不滿一些並不關緊要」）；同樣無聊而全然關切眼前權宜之計的乃是兩個佛羅倫斯主人。他們聽到懺悔時，確曾互道：「他是個什麼樣的人，甚至當他目前年邁患病而即將面對天上判官的寶座之際，仍不能放棄其惡行而還想像其生前一樣死於罪惡之中」——可是當他們看到他終將獲得

基督教的葬禮時，卻仍未對這個問題有所深思。許多人於做出極重要的行為時，心中並無與此等行為相應的信念，而只是由於剎那間的情況、習慣、瞬間即逝的衝動，這種情形是千真萬確、頗為合乎一般經驗的。但是對於敘述這類故事的作者，我們卻仍期待比較性的評估。而事實上包伽邱確實讓敘述者潘飛樂 (Panfilo) 以結尾的幾句話表示了他的立場。但是這些話並不得當、不够明確且缺乏力量；既非無神論亦非明確的基督教，有如主題所要求者。無疑地，包伽邱之所以報導這件荒誕的事情，只是爲了上述兩幕的喜劇效果，而避免作任何嚴肅的評價或採取任何立場。

在佛朗契斯卡 (Francesca da Rimini) 的故事中，但丁是依據其生活方式和發展階段而賦予莊嚴和現實。這是中世紀首次出現非屬歷險或魔法傳奇的故事；它沒有爲宮廷文化所特有的迷人機智的賣弄風情或愛情的階級禮儀；它不像「新體」作品一樣躲藏於秘密意義的幃幕之後。相反地，它是屬於最高風格層次的真正現在的情節，不論就對現世命運的記憶或就在來世的遭遇而言，都是同樣立即和真實的。在包伽邱試圖以悲劇或高貴方式敘述的愛情故事中（大多見諸第四天的故事），主要的成分是歷險和多愁善感。同時，歷險已經不是如同宮廷史詩極盛時期一樣作爲少數選民的歷練和考驗，此種歷練和考驗作爲一個階級理想中的因素已經變成了內在的不可或缺的成份（見本書第六章），但事實上只是巧合而已，亦即迅速而急遽變換之事件的意外產品。對於歷險的巧合性質的苦心經營，甚至可以見諸沒有什麼情節的故事中。例如第四天的第一篇故事，即桂斯卡多 (Guiscardo) 和吉斯蒙達 (Ghismonda) 的故事。但丁不屑提及佛朗契斯卡和包羅 (Paolo) 被她的丈夫所突襲的情況；他處理這類主題最是輕視各種精心創造的巧合，他所描繪的一幕——情人共閱一本書——乃是世界上最爲

平常不過之事，其意義是在它所能導致的發展。包伽邱花費許多篇幅描述戀人爲了能够平靜地約會而被迫採行的種種複雜而冒險的方法，同時也敘述導致父親唐克迪 (Tancredi) 發現他們的一連串巧合的事件。這些歷險與宮廷傳奇中的相似——例如克雷提昂 (Chrétien de Troyes) 所寫傳奇中克麗茲 (Cligés) 與費尼斯 (Fenice) 的愛情故事。但是宮廷史詩的神仙故事氣氛已然逝去，而武士接受試驗的道德概念亦已變成自然與愛情的一種普遍道德，表現於極度感傷的形式中。感傷的性質常與有形之物（愛人的心，獵鷹）連結一起，因此令人憶及神仙故事的主題；故而「感傷」在大多數情況下都以長篇累牘的修辭加以裝飾——例如吉斯蒙達的冗長表白。這一切故事均乏任何決定性的文體單一性。它們過份注重歷險並且易於令人想起神仙故事，而不够真實、太少魔法和太重修辭而不像神仙故事，同時又是過度感傷而無悲劇氣氛。意在製造悲劇氣氛的故事，無論在現實或感覺方面均不够立即而直接。它們頂多均可稱之爲「感人」。

就是在包伽邱試圖進入問題或悲劇之境時，他早期的人文主義的模糊不清和不穩定才顯露出來。他的寫實——自由、豐富而掌握現象，在中間文體之範圍內完全自然——在他一觸及問題或悲劇之際即變得軟弱無力和膚淺。在但丁的神曲中，基督教象徵性的解釋已然籠括人和悲劇的寫實，而在這個過程之中此種解釋的自身即受到破壞。然而此種悲劇寫實也立即再度失去。包伽邱之輩對現在之注重仍屬不够穩固，不能像但丁的象徵性解釋一樣作爲一個基礎，以爲將世界當作一個「現實」和「整體」而加以安排、解釋和描述的依據。

第十章 夏斯泰夫人

拉沙爾 (Antoine de la Sale) 約生於一三九〇年，卒於一四六一年之後。他是封建後期的普羅凡斯武士、軍人、宮廷官吏、王子教師、紋章學和馬上比武的權威。他大半生均爲安如王朝 (The Anjous) 效勞，後者直至約一四四〇年均爲其那不勒斯王國而戰，但同時在法國亦擁有廣大領土。一四四八年他離開安如王朝，受聘擔任聖波爾伯爵 (Count of Saint-Pol) 路易 (Louis de Luxembourg) 諸子西席；路易在法國諸王與勃艮地 (Burgundy) 公爵之間飽經滄桑的關係上扮演了相當重要的角色。年輕時拉沙爾會參加葡萄牙的一支北非遠征軍；他常在義大利爲安如王朝效勞；他熟悉法國和勃艮地的宮廷。他的寫作生涯似是始於爲課讀的王家子弟編撰讀本——這項工作可能因此讓他看出自己在敘述方面的才能和傾向。他最出名的作品是兼俱教學功能和愛情的一篇小說，小約翰 (歷史和趣聞) (l'Hystoire et plaisante Cronique du Petit Jehan de Saintré)，這可能是有關封建後期法國最爲生動的文學記載。有一段時間，其他作品也都被認爲是出自他筆下：閨房十五樂 (Quinze Joyes de Mariage) 和百則新故事 (Cent Nouvelles Nouvelles)，不過後兩件作品並未顯露他的任何顯著而明確的特色。最近——尤其自從索德海姆 (W. Söderholm) 論述十五世紀法國小說一書出版 (巴黎，一九一〇年) 以來——大多數學者似乎均不認爲他是兩書的作者。

大約七十歲時，他爲喪失頭胎孩子的一位母親寫了一篇安慰文。這篇題名「傅瑞恩夫人之安慰」(Le Réconfort de Madame du Fresne)的文章，爲內孚(J. Neve)收錄於其論拉沙爾之書中(巴黎和布魯塞爾，一九〇三年，頁一〇一——一五五)。此文始於至爲懇切的前言，它——除了虔誠的勸誡之外——包括了取自聖經、塞尼加、克列佛之柏爾納(Bernard of Clairvaux)的名言，以及屍衣民間故事和讚揚一位最近謝世之聖徒的短文。接著是兩則關於勇敢的母親的故事。前一故事顯然較爲重要，雖然有很多錯誤和人物誤置，但它是敘述百年戰爭中的一個插曲。

在「黑王子」(Black Prince)統御下的英軍正在圍攻布列斯特(Brest)要塞。要塞指揮官夏斯泰(Seigneur du Chastel)，最後被迫簽訂一項協議。按照規定，如果在約定日期之前沒有援助到來，他就須拱手將要塞交給「黑王子」；他將年方十三的獨子交予對方作爲人質；在這些條件之下，「黑王子」卽下令休戰。在約定日期之前四天，滿載補給的一艘船駛抵港口。於是人心大振，要塞指揮官當卽派出使者通知「黑王子」，要求釋放人質，因爲援助已到。同時，依照武士道習俗，他亦請「黑王子」選取所需的任何補給。「黑王子」因見到手的戰利品又將溜走而大怒，並拒絕視到來的補給爲協議所謂的援助，要求要塞應於約定之日交出，否則人質卽遭沒收。對於這一連串事件的各個階段均有令人印象深刻的敘述，對於傳遞音信的使者出現時的繁文縟節亦均予準確而頗過於詳細的描繪。我們知道「黑王子」首先如何發出否定然非完全明確的答覆；夏斯泰如何在滿腹不祥預感之下召集親友提供意見；最初他們如何只是相視默然；無人願意先行啓口；無人認爲「黑王子」是認真其事的；如果事實如此無人能夠有所獻議：Toutefois, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur,

a loyablement conseiller, n'en veoient point la façon. (然後，大家的結論是進言放棄要塞，但不能受到屈辱，可是卻不知該用什麼方式)。然後我們看到，到了晚上，指揮官的妻子如何發現他的煩惱，最後並從他口中獲知實情；她如何暈倒；休戰結束之前一天「黑王子」的使者如何到來明白要求雙方的協議必須執行；使者如何受到接待又如何被尊禮送走而與所說之話的敵意內容形成強烈對比；夏斯泰如何在親友之前顯示沉靜而堅決的表情；如何在夜晚與妻子獨處時他終於崩潰而陷入絕望。以下便是這則故事的高潮……

Madame, qui de l'autre lez son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'honneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit ung tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollentel, se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce pensement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escriant, lui dist: "Hal Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyamment amé, servy et honouré, vous à jointes mains priant que ne vueillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy." Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondi: "Helasse, m'amyne, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en

ce très dur party?" Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconforter, tout-à-cop changa son cruel diceil en très vertueux parler et lui dist: "Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvairz partis le mains pire en soit prins." Alors, le seigneur lui dist: "Doncques, m'amye conseilliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis."— "Al Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choix. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueux hommes et non pas des femelins cuers des femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement les espouseez et qui sont meres des enfants, ainssi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy."—"Ha, m'amye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung cuer selon Dieu en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictez qu'il y a bien choix. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoy vous prie à peu de parolles que le choix m'en declariez." Alors, la très desconfortee dame, pour obeir luy dit: "Monseigneur, puisque tant voulez que le chois vous en die"—alors renfforca la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist:

“Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné; des deux conaux que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler, Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos pensers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le Ilme et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experiance des yeulx, est chose plus apporante que les enfans sont filz ou filles de leurs meres qui en leurs flans les ont portez et enfantez que ne sont de leurs maris, ne de ceulx à qui ont les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enfanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Toutefois ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamais je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne violence aucune, vous donne,

cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très aimé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enfans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choix. Nous sommes assez en aage pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrerez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez: C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour ce, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne pensés que se ne l'eussiez jamais eu; ains vous resconfortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour vostre honneur rachetter."

Et quant le cappitaine oist Madame si hautlement parler, avec un contemplatif souspir, remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et pieuse creature parloient sy haultes et sy vertueuses paroles comme celles que Madame disoit, ayant ainssy du tout abandonné la grant amour de son seul et très aimé filz, et

tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist: "M'amy, tant que l'amour de mon cuer se pueit entendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et pieux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissons à nuit, sy me fault-il lever; et vous aucun peu reposerez." — "Reposer, dist-elle, helleas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeuil, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remercier Notre Seigneur de tout."

在另一邊大聲呻吟的夫人，因見夫君的榮譽喪失或是溫文美貌冠於同儕年方十三的兒子可能喪命，擔心夫君可能因此而死。接著她心中想著並自言自語：「唉呀！我多麼可憐！他一死，你就喪失一切。」想着這些時她叫了他一聲。但是他毫無所聞。然後她提高嗓子，向他說：「夫君呀！看在上帝的面子，請你憐憫我，你可憐的妻子，她忠心地愛你、尊敬你、為你效勞、從無任何怨言，請求你不要如此一舉毀了你自己的兒子和我的。」當他聽到夫人的話，答道：「親愛的呀！這是什麼意思？在此種絕望之際寧可依我之見生存而不願赴死的心在何處？」於是賢慧而謹慎的夫人，為了安慰他，突然改變她哀痛的語氣為勇敢的忠告，而向他說：「夫君，我並不是說你不對，不過既然這是上帝的意志，他要求在諸害之中應取其最輕者。」然後他向她說：「那麼，親愛的，告訴我兩害相權，何者為輕。」——「夫君呀！」她說，「這很難決定。不過我懇求你不要我來選擇，因為這類事情必須源自勇敢的男性的高貴胸懷，而非來自女人的心中，根據

上帝的誠令；女人應屈服於男人，尤其是為人妻子和做人母親者，就如我之於你和我們的兒子一樣。所以，我請求你不要由我來作決定。」——「親愛的呀！」他說，「於愛於義，在我一切重要的事務中——依照上帝的說法是兩體一心——我必須讓你像以往一樣參與決定，因為我發現你是個善心人。你說這事尚有所選擇。你是為人之母，而我是你的丈夫。因此我要你三言兩語說出你的選擇。」然後哀傷欲絕的婦人遵命道：「夫君，既然你如此希望我告訴你應做的選擇，」——這時她以對他的深愛加強謹慎之心而說：「夫君，不論我說什麼，均望不要見怪。我對你有兩樣忠告，首先並請上帝、聖母和聖米迦勒（Saint Michael）扶持我的思想和言語。第一是你要捨棄哀悲、愁苦和思慮，我也是一樣。讓我們將這一切交付會好好照料一切的上帝。第二也是最後一個，是你和每個人都應知道，就天生的權利和我們眼見的經驗而言，非常明顯的是兒女應是屬於曾經為他們懷胎而後生出的母親，而非屬於她們的丈夫或任何其他他人。我之所以這樣說，是因為很明顯地我們的兒子乃是我真正的兒子而不是你的兒子，雖然你是他真正天生的父親。關於這點，我要請我們真正的上帝在最後審判日作證。他是我真正的兒子，當初懷胎九月，付出很大代價，很多時日憂心如焚，為了生下他我瀕臨了死亡，之後我非常仔細地餵養、愛護、照顧，直至他被交出的那天那時為止。但是現在和從今而後我將他交付上帝，我希望他不再屬於我，就好像我從未見到他，而以我的自由意志，毫未受到壓力、逼迫或任何強迫，我將作為母親的對其獨生和熱愛的兒子的一切天生的愛、情和權利均給予、割讓交付給你。關於這點，我請最真實和強大的上帝作證，他將他借給我們十三年，以維護和保衛你的榮譽，否則你的榮譽便將永遠失去。你

僅有一項榮譽，僅次於上帝，你必須愛它勝於你愛你的妻子、兒子和其他一切。同樣地你也只有一個兒子。你考慮看何者對你是較大的損失。真的，這是個重大的抉擇。只要上帝准許，我們的年齡尚容我們再生育兒子。但是你的榮譽一旦失去，那你就永難恢復。如果你聽從我的意見，則不論你是生是死，人們必會說：這是個有榮譽的人，也是非常忠誠的武士。所以，就我如此卑微的人所知的，我懇求你跟我，不要再想他，就如你從未有他一樣。相反地，應該鼓起勇氣，感謝上帝的一切照顧，因為祂將他給你是為了拯救你的榮譽。」

指揮官聽到夫人如此勇敢的陳說，以深思地一歎感謝耶穌基督，至高權大的上帝，因為從一位弱女子的心中竟能出現像夫人所說的如此崇高而貞德的言詞，完全摒棄對其獨生和最為鍾愛的兒子之愛，一切均為了對他之愛。於是他簡潔地向她說：「親愛的，我願就我心之愛所能及，向你深深感謝你現在所給我的至高而痛苦的禮物。我剛聽到更夫敲打黎明之聲；雖然我們徹夜未眠，我還是得起床，不過你且休息一會。」——「休息，」她說，「夫君呀！我的心、眼睛和手足都不容我休息。我也要起來，我們一起前去望彌撒，感謝我主。」

在這一幕之後，敘述繼續詳細地進行。「黑王子」的使者再度出現，要求屈服並威脅要處死人質。使者被遣走之後，指揮官即決定派軍突擊，以圖救回兒子。正值此刻，敘述文轉至敵陣，「黑王子」已下令將鎖鍊細綁的男孩帶出準備加以處決，同時並迫使夏斯泰的使者（亦名夏斯泰）參與遊行行列，接着敘述又回到要塞，說明指揮官夫人如何努力讓他放棄預定的突擊行動，以及她如何昏倒，

而同時衛兵，則見到敵營士兵已經行刑歸來，這表示突擊為時已遲；指揮官如何著人將夫人安頓在床，和他如何安慰她；又使者夏斯泰如何回到要塞，將情勢報告指揮官，重複前文以其他方式已然表過的衆多細節。不過，我要在此引用使者所述人質處決的情形：

Mais l'enfant qui, au reconfort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconforter, disant à Thomas, le chief des gardes: "Hal Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir; hellasl vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellasl monsieur mon pere, je vois morir! hellasl madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir!" Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, a vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist: "Hal Chastel, mon amy, je voiz morir! hellasl mon ami, je voiz morir!" Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant sousteuu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles paroles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé

et donné l'absolution de ses menus pechiez. Et car il ne pouvoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faite, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despoüllay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...

但是這個孩子，在警衛向他說了些安慰的話後，以為他是被帶向要塞，但是當他看到他們一行是走向雷翁山 (Mont Réont) 時，大感驚恐。這時他開始哭泣和絕望，向警衛隊長湯瑪斯 (Thomas) 說：「湯瑪斯，我的朋友呀！你要帶我去死，你要帶我去死。唉呀！你要帶我去死，湯瑪斯，你要帶我去死。唉呀！父親，我要死了。唉呀！母親，我要死了。我必死無疑！唉呀！唉呀！唉呀！我要死了，要死了，要死了，要死了！」於是就這樣叫着哭着，前後左右四望，他看到了我，我真痛苦！我戴著你的盾形紋徽，他一看看到我，就哭聲叫喊，竭力而叫。他向我說：「唉！夏斯泰，我的朋友，我要死了！唉呀！我的朋友，我要死了！」我聽到他這樣喊叫，我彷彿死人一般跌落在地上。我也被下令抬著跟在他後面走，到了目的地我被許多人按住直至他一命歸天。當他被放在山上後，有個修道士，以寄望於上帝恩典的動聽言詞，聽他的告解，赦免他的小罪。由於他不能坦然接受死亡，他們不得不按住他的頭部，綁住他的手腳，以致雙腿均為鐵鍊傷及骨頭，這些是我後來聽他們說的。而當這項極為殘酷的判決執行後，我終於蘇醒過來，取下你

的盾形紋徽，放在他的身上……。

使者報告的最後一部分，是他要求收回孩子屍體時與「黑王子」的痛苦對話。其次，我們看到指揮官於聽完報告後的禱告：

Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, vueillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellassel povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en reconforter.

美好的上帝，您將他借給我到今天，現在請俯允接受他的靈魂，寬恕他未能情願地接受死亡，也請原諒我為走正途而致令他陷入這種境遇。可憐的母親呀！當你獲知你愛子的慘死時，你將有何言，雖然對我而言，你已完全將他捨棄，以拯救我的榮譽。美好的上帝呀！請您協助我用話安慰她。

接著便是莊嚴肅穆的葬禮以及餐桌上的一景，指揮官當著許多人之前，將孩子的死訊告訴妻子。

她一直顯得鎮定如常。數天後，「黑王子」被迫解了要塞之圍。指揮官得到機會發動了成功的突擊，俘虜大批敵軍。階級最高的十二人雖可提出大筆贖金，仍爲指揮官下令處以絞刑，絞架頗高，遠處可以望見。其餘俘虜右眼被刺穿，右手和右耳被切除；然後他將這些人釋回：

Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dites de par vous grant mercis des autres yeux, oreilles eton pgs senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault.

回到你們的希律王 (Herod) 身邊，向他感謝你們的左眼、左耳和左手仍在，我之所以讓你們留下這些，是因為他將我兒無辜的屍體交給我的使者夏斯泰。

我頗爲詳細引述的這段文字（部份因爲詳盡乃是其重要特徵之一，部份因爲對大多數讀者而言，它較先前所討論者不易接受），比包伽邱的十日談晚了一個多世紀。但是它給人的印象卻是非常中古而非現代的。這個總括的印象是自發而強大的。我將試加澄清產生此種印象的各種因素。

就形式而言，不論是個別句子的結構或是整個故事的組成，均未顯露任何人文主義者得自古代的彈性、多面、清晰和秩序。當然，句子結構並非以並列法爲主調，但是附屬結構則常顯得笨拙，充斥過份的強調，有時是連接詞用途不清。像下列這樣一個句子（取自夫人的話）： *Et car pour ce il*

est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espace de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morte à l'enfanter, lequel j'ay si chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré (他是我真正的兒子，當初懷胎九月，付出很大代價，很多時日憂心如焚，爲了生下他我瀕臨了死亡，之後我非常仔細地餵養、愛護、照顧，直到他被交出的那天那時爲止。) 顯示在一系列的關係附屬子句中，彼此之間的關係不够明確。Et puis comme morte à l'enfanter (爲了生下他我瀕臨了死亡) 完全落於句法結構的秩序之外，雖然這一整段並不是混亂無章的情感爆發，而是仔細且嚴肅的談話。此種文體故意的莊重，虛誇的虛禮，追根究底確是基於古代的修辭傳統——但這是完全基於其實弄學問的中古變形體，而非基於人文主義對其原始性質的更新。這也可說明像 *nourry*, *amé et tenu chier* (餵養、愛護、照顧) 等冗言或近似冗言用語的莊重咒語般的累積，這種用語經常出現——例如下面緊接的一句亦同：*liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit...* (而以我的自由意志，毫未受到壓力、逼迫或任何強迫，我將作爲母親的對其獨生和熱愛的兒子的一切天生的愛、情和權利……) 這令人想起法律和外交文件的虛飾文體，而對上帝、聖母馬利亞和聖徒的衆多祈求均在同一文體中適得其所。就在這類莊重的文件中一樣，所討論的主題通常是以一連串的套語、頓呼、副詞片語、有時甚至是一系列的預備子句作爲前導，因此它的出現就如王子或國王一樣，由使者、衛士、宮廷官吏和掌旗官前導。指揮官與夫人的夜晚對話，充滿豐富的恰當例證；而使者前

來報信的情景亦然。雖然在後一情況下，此種過程必是源自主題，但我們可以看到只要有機會，拉沙爾必定欣然加以充分利用。我們讀到：Monseigneur le capitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publiques, de par le prince de Galles, nostre très redoubté seigneur, ceste foiz pour toutes à vous nous mande, de par sa clemence de prince, vous signifier, adviser et sommer...（貴地指揮官，我們是軍官和公職人員，奉我們最敬畏的威爾斯王子之命，以天子的仁慈之名，這次前來向貴方表示、通知和要求……）時，即可清楚看出，即使當他爲王子的殘酷不仁而大爲激動和驚駭，拉沙爾仍能寫下此種對階級威風的強烈而句法混亂的炫示，而從中獲得極大樂趣。這一段文字可說是個典型具體象徵；他用的文字是階級的文字；由階級所決定的一切乃是非人文主義的。由階級所決定的穩定生活秩序中，一切均有並保持其地位和形式，這種秩序反映於此種莊嚴和詳盡的修辭之中，充滿套語和過剩的襲用姿態和祈求。人人均有特定的稱呼。夏斯泰夫人稱其丈夫爲“Monseigneur”（閣下），他則稱她爲“m'anye”（親愛的）。人人都依自己的階級和情況而各有姿態，彷彿是根據斷然建立的永久典範（à jointes mains vous supplie——向你懇求）。當「黑王子」迫使指揮官的使者觀看孩子的處決（本景描述了兩次），我們看到：alors, en genoulx et mains jointes je me mis et lui dis: “Al très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux reux ne portent pas à mon très dolland cuer la très pitieuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffrist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, le fait à icelui monseigneur vrayement.” Lors dist le prince: “Vous

yez, veuillez ou non.”（然後，我跪下，雙手互抱，向他說道：「最敬畏的王子呀！看在上帝的份上，請勿讓我不幸的眼睛將我主人閣下無辜孩子的可憐死訊帶至我悲痛萬分的心中；只用舌頭和耳朵將此事實實告知指揮官即可。」王子答說：「不管願不願意，你還是非去不可。」）我們於此重新進入的傳統，最能在莊重異常的段落中感覺出來，如前所述，在這種段落中，所討論的主題均是由莊嚴的引導性套語所層層包圍。從這些段落中，可以清楚看出，我們所面對的是墮落的古代末期的結構，這種結構自中古早期之後，即為由階級所決定之文化所吸收和發揚。在方言之中，此一傳統從「史特拉斯堡誓言」(Strasbourg Oaths) 的緊密而壯麗的修辭延伸及於帝王詔令的導言。至於整個敘事文的結構，似乎未見有任何有意識的組織。依照年代的敘述，導致混淆和重複。即使我們願意體諒作者年事已高（作品的文體似乎透露著老年人的絮絮不休），但是同樣並列法和略見混亂的作品，已可見諸早幾年前寫的小約翰的故事之中。這便是編年史的文體，列舉依次發生的事件，經常而有點突兀地從一景突然轉至另一景。這種手法的幼稚又受到引導此種變化的套語的強調：這邊暫且按下不表，我們再回到……。高度虛華的文字與列舉事件的幼稚，予人一種拖延和沉重單調的印象，但此亦有其特殊的壯麗，它是崇高文體的一種；但它是由階級決定的，非人文主義的，非古典的、完全中古的。

故事的內容也能產生上述的印象。在此我將舉出現代讀者對於下列事情會覺得多麼引人注目，這便是屬於我們所習知之歷史中的一項政治和軍事事件，卻是全然被視為階級性格的一個問題。文中從未提及要塞的實際重要性，亦未言及要塞陷落後，對於法國和國王所可能帶來的不幸遭遇。文中從未提及要塞的實際價值。相反地，作者所關心的乃是夏斯泰的騎士榮譽、保證及其詮釋、奴僕的忠誠、

誓言、個人責任。指揮官甚至曾經要求與「黑王子」決鬥，以便解決雙方因協議書之解釋而產生的意見分歧。每樣事實均爲莊嚴騎士儀式的豐富所掩藏；但是這並未摒絕野蠻暴行的流行，此種暴行並非現代的、有目的的、和好像是合理化的，但是仍然完全是個人的和訴諸情感的。人質小孩的遇害乃是非常殘暴的野蠻行爲，而同樣愚蠢的乃是指揮官對於一百多名無辜敵軍士兵的報復行爲，有的被吊或切斷手足——如果不是因爲指揮官個人的嗜殺，他們一定會在繳納贖金之後被遣回國。這一切予人的印象是：政治和軍事作戰督導仍然完全未予合理化，這就好像對作戰缺乏有效的控制，故而是採取的措施大部份須賴個人關係、情感反應、以及狹路相逢之雙方司令官對於武士榮譽的概念。事實上，在百年戰爭期間，可能還有此種情形。甚至在後來專制全盛時期，仍然能夠見到——尤其是在軍中，武士精神傳統在軍中保持最久——敵友之間全屬個人和武士型態的關係的痕跡。不過還是在拉沙爾在世的十五世紀，才出現了變化。武士道的政治和軍事方法遭遇失敗，武士道顯露崩潰的跡象，而其功能也漸漸變成純粹裝飾性的。拉沙爾的小約翰小說於無意之間，證明了這個時期武士武藝愛好炫耀和倚恃他人的愚蠢。然而對於逼近眉睫的變化，拉沙爾未加理會。他生活在一個由階級決定的氣氛中，它有其獨特的榮譽觀念儀式和迎送使者的隆重。即使他的知識——其他作品比傳瑞恩夫人之安慰更能清楚顯露其知識——也是兼容併納表達煩瑣學派後期精神的說教詞句；它可說是集合各家之言，以爲中古和武士階級教育之用。

因此，拉沙爾未受當時一項運動的影響，而十二世紀的義大利寫作大家都受是項運動的引導，將他們的寫作領域延伸及於當代的整個現實。他的文字和技巧，大致均爲階級決定；他的視界狹隘，雖

然他的行踪廣佈。不論身在何處，他均看見許多值得注意的事物，但是他所留意的只是這些事物的優雅和有關武士的一面。傅瑞恩夫人之安慰即是依此精神寫就。但是在其中古末期及已經略顯脆弱的虛華文體之中，卻出現——如前面引文所示者——具有最高尊嚴的真正悲劇事件，對於是項事件的敘述雖是略重儀式和細節，但是有如其題材所應得者，敘述充滿熱情和單純的情感。中古文學中，難得再見如此單純、如此真實、如此典型悲劇性的衝突，我常想到這段美好的作品為何如此鮮為人知。這節故事中的衝突，完全不是按照固定程式而寫；它與宮廷文學的任何傳統主題均無關聯。它牽涉到一個女人，是母親而非情人。它不像格里塞達 (Griselda) 的故事那樣浪漫地動人肺腑，而是一篇關於實際可觸之現實的敘述。武士禮儀的背景並未妨礙其單純的壯觀，因為誰都會立即承認，女人尤其身處這個時代的女人均遵從當時的情況。實際上，夏斯泰夫人的順從、謙卑、聽命於丈夫的意志，卻只能更為顯著地，揭示她的本性於緊急之際所透露的力量和自由。究竟這一衝突只關係到她一個人；因為雖然他自己顯得猶豫不定而發不平之鳴，但是他該做怎樣的決定，卻很明確。不過這有賴於她的態度，亦即他是否能夠以及如何抵擋打擊。她於迅速而明確地接受所面對的情況之後，即基於下列論調立即恢復自制：se il se muert, or as-tu bien tout perdu (他死或你喪失一切)。她立即決心拯救他於無用的自我折磨，自己率先而行向他指出該走的路。一旦她獲致他的注意後，即先給予他最迫切需要的，亦即整理思緒，對於必須解決的問題有所認識：兩害相權而取其輕。而當他仍然迷亂不解而問何者為輕時，她最初避免回答；她說這點不能由一介弱女子決定，而應由男人的德行和勇氣作抉擇。她就這樣子使得他不得不強令她表示其觀點，這表示她恢復他的舊有領導和責任地位。藉著此一事

實，她將他救出優柔寡斷的滿腹牢騷，而免其體力和自尊的瓦解。於是她率先樹立榜樣，令他不得不效法。她說：母親懷胎、生產和哺育子女，故而子女應多屬於母親而少屬於父親。我們的兒子應大半屬於我；然而現在我棄絕對他的愛，就如我不會有他一樣；我犧牲對他的愛；因為我們尚可再生育，但是如果你的榮譽失去，卻是無法恢復。如果你聽從我的忠言，別人就會讚美你：C'est le grand-omme et très loyal chevalier. . .（這是個有榮譽的人，也是非常忠誠的武士……。）我們很難判定在這段文字中，何者最值得讚揚：自謙或自制，善良或清晰。一介婦人處於如此困境而能不悲慟欲絕，相反地卻能洞穿實際情況；她知道不可能棄守要塞而且如果「黑王子」是認真的話孩子終歸要失去；她挺身而出以恢復丈夫的鎮定，以身作則給他勇氣作決定，甚至提及他可以獲致的聲名以讓他感到安慰，同時令他拾回能够便利他執行任務的自尊和自豪——這一切包含單純的美麗和莊嚴，足可與任何古典作品媲美。結尾部份也是非常美，他一脫離緊張而歸於鎮定，即能再度祈禱，並且向她致謝，甚至要她多休息一會：“Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. . .”（休息，她說，夫君啊！我的心、眼睛和手足都不容我休息……。）

顯然可見地，中古末期表現說話技巧的文體，能就如此真正悲劇性和真實的一幕，作歷歷如繪之呈現。不論這種文體在描述政治和軍事事務是多麼膚淺——它已無法掌握這類事物之間的真正關係和因果連繫——但在完全單純、間接表達人性的故事中，它卻經得起考驗。而且因為這個故事發生的地點是極爲平凡無奇的家庭生活，人物是一對夫婦，夜裏躺在床上談論遭遇的困難，所以更是值得注意。在古代作家的古典概念中，這樣的背景實非以崇高文體描述悲劇性情節的適切地方。在這段引文

中，悲劇、嚴肅、問題等性質，出現於家庭的日常生活之中。雖然牽涉其中的人物均屬貴族而且浸淫於封建制度和傳統之中，但是我們看到他們所處的情況——夜晚的床上，不是情侶而是夫婦，面對困境的哀傷，決意幫助對方——似乎是中產階級的或是一般性的，而非中古的。文字雖然莊重而多禮儀，但是情節至為單純。有一些簡單的想法和情感出現，互相調和或衝突。悲劇性與日常寫實之間並未見任何文體上的分離。法國宮廷文學在其十二和十三世紀的極盛時期，未見產生類此真實和表達受難的作品。躺臥床上的一對夫婦——這至少可以見諸通俗的笑劇。但是對於被領往刑場時哭泣哀傷的男孩的描述，我們有什麼可說的？我不願讚美它。不論對讀者或那不幸的父親（使者即是向他提出報告）而言，並無必要以如此多的感官證據，描繪事情的細微末節。更為突出的是，如此高度未予掩飾的人生苦難寫實，竟能與以此種誇示使者來去的文體所描述的悲劇相為結合。一切都是為了清晰地顯示男孩的無辜與可怖的處決之間的對比，男孩一向在父母照顧之下的生活與突然介入干擾的無情現實之間的對照；在男孩被拘為人質期間與之建立友誼的衛兵的同情；他稚氣、不解的兩次哀感慟哭，重複相同的話，抓緊任何可能的援助；他的掙扎反抗死亡直到最後一刻，雖有聽告解的修道士的安慰，還是堅決抗拒，最後腳鐐磨破腿肉而觸及骨頭：。夏斯泰無法避開這一切，讀者亦然。

我們在此所看到的，亦即武士禮儀注重表演技巧的文體，與不但不避免而喜好粗俗效果的人生困境寫實主義之間的相互作用，並不是我們所最初發現的。從浪漫時期以還，此種結合即成爲中古時代概念不可分割的一部份。根據更爲準確的研究可知，此種結合是於中古時代末期亦即十四世紀，尤其是十五世紀，方才出現並變得顯著而突出。三十多年來，對於這個時代我們有一至爲精闢而聞名的研

究成果，這便是費辛加 (Huizinga) 的中古時代之式微 (The Waning of the Middle Ages)，此書曾就這個現象一再加分析。兩個因素所共有並使兩者結合一起的乃是當時注重感覺之風尚中的幾個要素：沉重和陰鬱，速度緩慢，色彩很濃。結果其表現講話技巧的文體常帶有多少誇張的感覺味道；其寫實主義常有某種沉重的形式，同時又有直接表示人生苦難的成份以及充滿傳統。許多寫實的形式——例如「死亡之舞」——具有遊行或校閱的性質。這個時期的嚴肅、表現人生苦難的寫實主義爲何是傳統的，可從其源起得知。它源自基督教的象徵手法，並從基督教傳統獲致幾乎所有的知性和藝術主題。從耶穌基督的受難中，可以找到人的受難，對於耶穌受難的描寫，由於其感覺和神秘的暗示力愈來愈強而愈來愈殘酷無情；人的受難亦可見諸殉道者的受難。家庭的親密氣氛和「嚴肅的」(“serious”)「家庭生活」(intérieur) (與笑劇的 intérieur 比較之下是 “serious”) 則是得自聖經中的「天使報喜」 (Annunciation) 及其他家庭情景。十五世紀時，得救故事的情節常被嵌入一般人的日常生活中，同時關於這些情節的細微末節又爲關於耶穌的預表所貫穿，以致宗教寫實顯露過度和粗陋墮落的徵象。我們於本書第七章已經提及這個事實；例如費辛加即常非常清楚而深入地評論此點，因此我們無須進一步討論。不過，對於中古時代末期的寫實主義，我們尚須提及其他數點。第一，基督教混合文體所塑造的生活於現實之中的人——亦即受苦受難的人——也同樣開始出現於較狹窄的基督教範圍之外。我們在引用的敘述文中發現了這種人的形像：該文所敘的即是一件封建和軍事的事件。其次我們必須指出，對於當代真實生活的呈現這時已特別注意並運用技巧轉而描繪家庭生活的隱私和日常細節。如前所述，這也是源自基督教的文體混合；此一發展的概念型式可以見諸與聖母馬利

臣和基督之誕生有關的主題。它所顯露的預表性的用典較最近所以爲的爲多，尤其是在視覺藝術方面。但是這個發展也有助於上層中產階級文化的興起，中古時代末期尤其是在法國北部和勃艮地，此一文化頗爲興盛。這個文化並不太意識到自己的存在（許久之後「Third estate」〔貴族和僧侶之外的中產階級〕一詞在理論上方有合乎實際情況的地位）；在其態度和生活方式中，它雖有可觀的財富和日增的權力，但在很長一段期間仍只是低層而非高層的中產階級。但是它爲模仿藝術提供了主題，這些主題純屬家庭生活類——有的是多采多姿的家庭生活，有的是描繪家庭和經濟情況及問題。有時在有關封建貴族和統治階層的敘述中，亦可見到個人生活的家庭、隱秘和日常面。在此我們亦可見到，關於隱秘的事物的描述，均較以往頻繁、詳細和明白——例如本章引文和編年史家（佛羅沙〔Froissart〕、夏斯特蘭〔Chastellain〕等）作品。因此，文學和藝術雖然偏好封建和紋章的炫耀，但大體上其中產階級性似較中古早期爲誇張。第三也是最後一點也很重要，它對中古末期的寫實主義具有根本的重要性——也就是因爲這一點這才於本章使用「creatural」一詞——指凡人無可逃避的苦難。基督教人類學自始即有的特徵是：強調人的屈服於苦難和短暫無常。耶穌的苦難是人類得救的一部份，而人的受苦受難必定附隨耶穌的苦難之說。然而十二和十三世紀時，對俗世生活的貶抑和污蔑尙未及於此處所討論的時代所受的極端待遇。在中古時期的最初幾個世紀，現世生活仍有其價值和目的。人類社會有其特定任務待完成；它必須在世上達成某一特定的理想形式，以便我人準備前往上帝之國。就本研究的範圍而言，但丁（以及他的許多同時代的人）可以作爲典範，他認爲個人和整個社會的俗世計畫和政治努力極具意義，關係到道德，對於永久的得救具有決定性。這可能是較早幾個世

紀的社會理想已失去其力量和聲望，因為實際情勢頑固地駁斥這些理想，而且與它們毫不相容的新情勢也登場了。或許人們不知道如何解釋和組織上場的新政治和經濟生活形式，或是在理論上瞭解實際世上生活的意志已經受阻於各種流行的狂喜趨勢，對耶穌受難之神秘性的日趨實際的態度，以及逐漸墮落成迷信和庶物崇拜的習見虔敬形式。確實在中古時代的最後幾個世紀，可以在建設性、理論性思想中發現疲憊和不孕的徵兆，尤其是關於現世生活之實際組織者，結果是基督教人類學的「受苦受難」面——屈服於苦難和短暫無常——很清楚地顯露出來，人類的這種受苦受難像與其古典——人文主義像形成強烈的對比，其主要特性為它對人的階級標幟至為尊敬，而當這些標幟一旦消失對他即無任何尊敬。在階級標幟之下只有肉體受到年齡和疾病的折磨直至死亡和腐朽將它摧毀。這可以說是關於人人平等的極端理論，這不是就積極和政治的意義而言，而是指其對生命的直接貶值，此一貶值並且影響到每個人。他所做的和試圖要做的均屬枉然。雖然他的本能強制他行動，並堅持世上的生活，但是這種生活既無價值亦乏尊嚴。在人與人之間或甚至「在法律之前」人人並平等；相反地，上帝規定人生在世彼此之間是不平等的。然而他們在死亡、腐化和上帝之前是平等的。確實，即使在這個早期，我們可以發現個別的例子（英國的例證尤其是非常有力），可知政治、經濟方面的結論是得自這個平等的看法。但是較為習見的態度是，在人受苦受難的性質中只是見到一切世上努力均屬徒勞和枉然。在阿爾卑斯山以北國家的許多人而言，由於體認到自己和自己的一切努力成果終歸要衰退腐敗，故對於旨在為人生擬訂實際計畫的知性努力會有癱瘓的效果。針對世上生活之未來的一切行動，他們均視為缺乏價值和尊嚴，只是本能和激情的發作而已。他們與世上現實的關係，一方面接受其既有各

種形式爲至富表達能力的壯觀場面，而另一方面則極端地揭露其爲短暫無常和枉然。作者以最爲極端的方式以詳細說明生死之間、年輕與年邁之間、健康與患病之間，對於自己世上角色的無益和得意的自誇與對於殘酷破壞的可憐和哀傷的反抗之間的對照。這些簡單的主題也常經歷一再出現的改變——憂鬱或抱怨不止，虔誠或諷刺或兩者兼有——而且經常有引人入勝的力量。一般日常生活，包括其逸樂、憂愁、年邁和疾病、結尾等，從未如本時期一樣獲得如此令人難念的描述；就文體而言，這些描述的性質，不但與古代作家的寫實技巧——這是不待言的——而且與中古早期者均有顯著的分野。

這個時期留下了一些文學作品，描述夫婦的夜間談話。就我所知，最具特性的是閨房十五樂第一篇中的一幕，描述妻子如何要求丈夫購置新裝。下文引自厄爾澤維版 (Elzevir) (第二版，巴黎，一八五七年，頁九起)：

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matière à son mary; et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especiales là où leurs mariz sont plus subjets et doivent estre plus enclins pour octrier: c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: "Mon amy, lessez-moy, car je suis à grand mal-aise.

—M'amie, dit-il, et de quoy?—Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faies compte de chose que je vous dye.—M'amie, fait-il, dites-

may pour quoy vous me dites telles paroles?—Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous dye: car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous ne'n feriez compte, et il vous sembleroit que je lefesse pour autre chose.—Vrayement, fait-il, vous me le direz." Lors elle dit: "Puis qu'il vous plect, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autrejour à telle feste, où vous m'envoïastes, qui ne me plaisoit gueres mais quand je fus là, jecroy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoye: combien que je ne le dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bonlieu comme dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx qui sceventles lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mias je en ay honte pour l'amour de vous et de mes amis. — Avoyl dist-il, m'arnie, quel estat avoientelles à ceste feste?—Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suisqui n'eus robe d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menu-ver, à grands manches, et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avecques un tissu de soye rouge ou vert, traynant jusques à terre, et tout fait à la nouvelle guise. Et avoie encor la robe de mes nopces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que je semble-

roye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand je estoye entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mieulx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce.—Avoy! m'amie, fait le prouddomme, je vous diray: vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueresde meubles, et nous a convenu acheter liz, couches, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present; et savez bien qu'il fault acheter deux beufs pour nostre mestoiel de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut refaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plait que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu, dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence.—Haal sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre." Lors elle se tourne de l'autre part, et dit: "Pour Dieu, lessés moi ester, car je n'en parleray ja mais.—Quoy dea, dit le prouddomme, vous vous courroucez sans cause.—Non fais, sire, fait-elle: car si vous n'en avez rien eu, ou peu, je n'en puis mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier à tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne demendoient seulement que mon

corps; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous; dont je fu bien mal de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien hair; car je croy que je suy la plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Si ne sont-elles pas du lieu dont je suy. Par Saint Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je ne scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage: à Dieu plaise que je ne vive gueres! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplaisir de moy.—Par ma foy, fait-il, m'امية, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour-vous; mais vous devez regarder à nostre fait: tournez vous vers moy, et je feray ce que vous voudrez.—Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy vous ne me toucheriez jamès.—Non? fait-il.—Certes, fait-elle, non. ” Lors, pour l'essaier bien, ce lui semble, il lui dit: “Si je estoie trespasé, vous seriez tantouist mariée à ung aultre.—Seroyel fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eul Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere.” Et commence

à plorer...

然後她考慮何時何地向她丈夫談及此事。她們習於在她們丈夫最為柔順和最易應允的地方談及她們的私事；也就是在床上，我所提及的伴侶就是在這裏求歡逐樂，他覺得並沒有其他事情好做。然後夫人開始說道：「親愛的，不要擾我，我感到很煩。」「甜心，」他說，「為什麼呢？」「真的，」她說，「我有充份的理由這樣，不過我不告訴你，因為你根本不理會我的話。」「親愛的，」他說，「告訴我你為什麼對我說這種話？」「天啊！」她說，「告訴你也沒用；因為這件事我告訴你之後，你不會為它操心的，你會以為我這樣做是為了其他的原因。」「好了，」他說，「你一定要告訴我。」然後她說：「既然你願意，我就告訴你。親愛的，」她說，「你知道幾天前你要我參加那個聚會，雖然我那時一點也不喜歡。但當我到達之後，我想任何女人，不管她地位再低，都沒有像我穿得這樣寒酸。我不想吹噓，不過托天之福，我的出身不比在場的任何女士為差。我懇求熟悉家系的人來評斷一下。我這樣說不是為了我自己，因為我的長相如何對我不關緊要，不過我不能為你和我的朋友而丟臉。」「真有這回事！」他說。「親愛的，那時其他女士都穿什麼衣服？」「真的，」她說，「任何有地位的女人甚至是地位最低者，人人都有一件鮮紅、細絲綢或碧綠的衣裳，飾以灰布或毛皮、寬袖和帽子……並配以長至地面的紅色或綠色面紗，款式最新。但是我卻仍舊穿著結婚禮服，然已破舊又嫌太短，因為自從這件衣服做好以來我又長大不少。我嫁給你時還只是個年輕女孩，然而目前我已因操心而顯得蒼老，我看起來就像是

自己年紀的人的祖母。真的，我跟她們一起時甚感羞愧，我灰心喪氣，不知何以自處。而當某位夫人當著衆人之面說我穿着太差，而致丟人現眼時，我更是苦惱不堪。我已發誓不讓她們再在那裏看到我。」「好了，好了，親愛的，」這個好心的人說，「我告訴你，親愛的，我們已經窮於應付，親愛的，你應知道我們成家時，我們幾無傢俱，我們當時置了床、被褥及許多東西，現在我們並無多少現金在手。你也知道我們必須為一個佃農買一組牛。幾天前我們家穀倉的山形牆倒塌，因為它上面沒有屋頂，這必須優先加以修理。其次我必須到某地法庭，為你在某地的土地打官司，你這塊地並未為我帶來什麼收入，而打這筆官司必然花費不少。」「唉！我知道你最後一定是提到我那塊地。」然後她面向別處說道：「看在上帝的臉上，不要煩我，我再也不會提它。」「好了，」這個善心人說道：「你無緣無故地激動了。」「我並未如此，」她說，「如果我那塊地沒有為你帶來什麼收入，過並不在我。你知道，我本來可以嫁給某某等二十多人，他們所要的就是我的人。你知道你因經常到我家，以致我後來只要你一人，因為這件事我還與家父吵鬧一番，到現在我們還未和好，這真令我良心不安。我想我是最可憐的女人了。」「我問你，」她說，「某某等人的妻子是否與我處境相同。她們的出身不如我，然而她們送給婢女的衣服都比我最好的還好。我不知道為何這樣多的好人死去，真是可憐；但願上帝不要令我活得太久！至少屆時你可除掉我，不再讓我煩擾你。」「說真的，」他說，「親愛的，你可不要這樣說，因為我什麼事都願意為你效勞。不過你必須考慮到我們的問題。回過頭來，你要我做什麼，我就做。」「上帝呀！」她說，「不要煩擾我，因為我不喜歡這樣。但願上帝不要讓我們有這種感覺；真的，你再

也不會碰我。」「我不會？」他說。「當然不會，」她說。然後，他想試驗她，遂向她說：「萬一我逝世，你定會立刻嫁給別人。」「我會嗎？」她說，「因為我會從中得到樂趣！上帝呀！再也不要讓另一個男人的嘴唇接觸到我的，如果我知道我會活得更久，我一定會設法早你而去。」於是她哭了起來……。

這段引文可能較安慰早數十年寫成，顯然是源自完全不同的領域，因此其文體亦與描述夏斯泰夫婦之一幕者全然有別。在後一情況下，問題的中心是一個獨子的性命；在十五樂中則為一件新裝。在安慰中，可以見到夫婦之間真正的調和及結合；而在十五樂中，彼此之間則乏信任，各自遵循自己的本能，注視對方的本能，不是為了瞭解它和互相妥協，而僅僅是利用它以達到自私的目的。做妻子的以很大但幼稚天真的技巧向前行進；而她的大夫則較粗魯且較不知自己的作為。但是他也缺乏真正愛情所不可或缺的感覺：感覺出什麼可令伴侶的心雀喜。他對於妻子關切服飾的反應方式，很可能激怒較不愚笨的女人，而不論就事實而言，他是多麼有理。最後，在夏斯泰夫婦的故事中，妻子是女主角。在十五樂中，妻子也是女主角，但不是由於其心的偉大和純潔，而是由於在婚姻的永遠奮鬥中她顯示了過人的欺詐和精力。兩者之間因此也有相應的區別：十五樂未見有任何崇高的語氣；夫婦之間的對話所表露的只是日常談話的語氣，只有在序文中才能看到道德教訓的因素，但這主要係源自實際的心理觀察和具體的經驗而非中古的說教。構成安慰一文之階級性質的注重儀式和外觀的高超文體，與討論新裝的坦然中間、中等階級的表達和行為方式之間，形成了顯著的對照。

然而從歷史的觀點可知，這兩種文體於此逐漸接近。前面曾經提及，極盛時期的中古文學，在寫實和家庭隱秘方面，無法與夏斯泰夫婦的一幕相與比擬。夫婦夜裏談話論述的一個悲劇性問題是如此直接有力，以致由階級所決定的語言的舊式外表虛飾，並未削減人性和苦難予人的印象，反而動人地加深這種印象。在另一方面，選自十五樂之一文中所論及的主題——夜裏躺在床上，婦人試圖說服丈夫爲她添置新裝——實際上應是笑劇的題材。但是此處這個主題卻得到嚴肅的處理；不但處理其粗枝大葉和通性以作爲例證，而且予以具體的描述，準確地表達物質和心理境遇的細微差別和細節。因爲雖然作者賦予其作品軼事趣聞集的形式，但是它與較早全然非寫實、純屬教誨性質軼事集如七賢 (Seven Wise Masters) 或教士紀律 (Disciplina Clericalis) 並無任何關聯；它至爲具體而不能歸於此類。它與笑劇也沒有任何關係；因爲它太過嚴肅了。這小篇作品，我們不知作者爲誰，但它在現代寫實主義之先驅的歷史中，卻是非常重要的文獻。它傳遞了日常生活或至少其最重要的部分之一，亦即婚姻和家庭生活的感覺性現實，它以嚴肅和懷疑的態度處理此一日常的題材。當然，此一嚴肅態度是屬於特別的一型。較早時教會道德的厭惡女人和反對婚姻的傾向產生了一種寫實文學，這種文學以陰沉憂鬱的教誨口氣，細數婚姻、家庭生活、養育子女等的苦惱和危險，以寓言和範例裝扮其敘述。戴香 (Eustache Deschamps) 對於這些主題的處理特別引人注意，有時非常具體。

戴香死於十五世紀初。從這個傳統，十五樂的作者不但獲致了其作品的幾乎所有個別主題，而且取得他對於題材的半說教、諷刺、較多陰鬱和挑剔而較少悲劇和嚴肅的態度。

然而，即使戴香（例如其婚姻之鏡 [Miroir de Mariage] 第十五、十七、十九、三十八或四十等

篇)也從未能勾引起在複雜婚姻關係中牽涉到夫婦的真實一幕。對他而言，寫實主義的因素仍然是膚淺的，亦即類似十九世紀所謂的「情景」(genre scenes)。前面所引一段中的主題，幾乎全可見諸戴香的作品。在他的作品中，妻子也要添置新裝，聲言其他女人出身雖然較低，但是穿着則較優。但是這整個事不是發生於晚上和床上；它未混及兩性關係，丈夫死後再婚的主題，或是有關婚姻如何形成和隨她陪嫁而來的財產如何未有收成而反成爲所費不貲的官司之源。戴香詳列其主題，有時頗見生動，但常常是過份冗長。十五樂的作者知道何爲婚姻，他深知其弊和利，因爲在「第十四樂」(頁一一六)中他有下面一個句子：car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvré tant par la douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit. (因爲他們兩位一體，自然藉著其力量的柔和向他們展露了豐富的內容，如果一方有疾，對方即可感覺得知)。他使已婚夫婦真正生活在一起；他將其主題融合一起，使「兩位一體」主要可以見諸其邪惡的含意，例如能使夫婦深深傷害對方的一種境遇，再如束縛在一起的兩人之間的永遠鬥爭，又如兩人伴侶關係中的欺詐和出賣。這使他的書具有悲劇的性質。它不是非常崇高的悲劇，也不是連續性的。個別問題太過狹窄和瑣碎，不配作爲其題材；尤其受害者即丈夫的性格並不够自由。他既乏善良又缺尊嚴，沒有幽默亦乏自制。他只不過是受到騷擾的一家之主，他對妻子的愛全然是自私的，毫不諒解她的個性。他自以爲是她的所有人而覺得他的產權時受威脅。因此，如果有人避免「悲劇性」一詞，他必須承認一個人在其日常生活中實際經歷的滄桑，在此以前並未得到此種文學上的表達。事實上，以封建傳統寫成的安慰以及主題得自笑劇和通俗教士說教的十五樂兩者的文體層次在此滙聚一起。於此出現一種特別的文體層次，認爲日常生活

活情景值得詳細和認真的描述；此一層次有時上昇而達悲劇之領域，有時則觸及下面的諷刺和道德說教之界；它較以前深入處理人類生存之立即性、實際情況、家庭面、日常享樂、人生衰期及其結束；它無懼於嚴酷的後果。

如此明顯表露的「感覺性現在」，仍然留在由階級決定的當代形式之內，但是仍然隨處透露它自己是一般的現實，使所有人因其共通的生活情況（即 *la condition de l'homme*——「人之情況」）而結合在一起。早在十四世紀，我們即可見到此種較為立即、較為感覺性、較為詳盡的寫實主義的例子。在戴香的作品中有許多此種例子，佛羅沙（*Froissart*）敘述牽涉到生死問題的情節，所用的感覺性的詳盡，與拉沙爾敘述小夏斯泰之死的方式並無重大分別。當加來（*Calais*）的六位市民代表，僅着襯衣和長褲，頸子套著繩子，手裏拿著該市之鑰，跪在要將他們處決的英王之前，我們可以聽到他咬牙切齒；跪在英王腳下為他們求情的王后，已然懷孕待產，他惟恐不允所請則王后在此種情況下可無有害身體，於是遂以下列一句話准其所求：*Hal dame, j'aimasse trop mieux que vous fussiez autre part que ci*（賢妻啊！我寧願准你所請！）（*編年史* [*Chroniques*]，1，1111）。而在他們詳細的寫實中，更為突出的是第三章的情節，亦即描述年輕的傅瓦（*Gaston de Foix*）之死者。費辛加稱許這些情節具有「幾乎悲劇性的力量」。主題是法國南部一個王子府的家庭悲劇，作者以一系列極端清晰而生動的情景描述，一切細節均予描繪。在這些宮廷習俗的素描之中，父子之間的可怖關係直捷逼人（兩名王子的賭博和打鬥，王子帶著義大利獵狗進餐等等）。十五世紀時寫實主義變得更為注重感覺，色彩變得更為刺目。但是表達仍然都是在中古階級決定的和基督教的範圍之內。完全

留在感覺範圍之內，並且雖有極端情感和表達但未顯露任何知性分類或革命能力的描述人生苦難的寫實主義，亦未顯露任何意志，以冀有所改變世界的現狀，此種寫實主義的至上完美可以見諸維雍（François Villon）。

我們所討論的——有如維雍作品所準確顯示的——乃是基督教文體混合的效果。如無此種混合，則我們所謂描述人生苦難的那種寫實主義就難以想像了。不過這時它已不再為基督教的宇宙秩序概念效勞；確實它已不再為任何秩序觀念效勞。它完全獨立；它本身就是目的。我們在本書前面曾經遇到一對夫婦：亞當之神秘中的亞當和夏娃。其中對當代現實的直接模仿具有永遠而普遍的目的，亦即對於得救故事的生動描繪，僅此而已。目前與未來之間，今世與永恒得救之間的連繫，現在仍然存在。「人生苦難」必然隱含與神聖秩序之間的此種關係；它經常被提及；再者，十五世紀乃是耶穌受難劇的偉大時期，它受到喜好苦難寫實意象的神秘主義的影響。不過，重點已有轉移，這時較為重視現世生活。同時這種現世生活與現世腐化和現世死亡的對照，要比與永恒得救的對比更為顯著而有效。生動的描繪這時更直接地為現世事情效勞；它進入這些事情的感覺性內容，尋求它們的元氣和風味，尋求直接源自現世生活的苦與樂。此一寫實藝術已經征服一套無盡的主題以及更為精微的表達方式。但是此一藝術在這個時期的成長僅限於感覺的範圍。舊有秩序日漸式微，但法蘭西——勃良地的寫實主義中卻未徵兆新秩序的興起。這種寫實主義窮於思想，缺乏建設性的原則，甚至沒有達成原則的意志。它使一切喪失其現實性，它雖存在但逐漸歸於腐朽；它使現實性流失而僅餘渣滓，以致感官及其所激起的情緒獲得生活的滋味；之後，它即無所企求。確實，感覺本身，不論表達的強度為何，終屬狹

隘；它的範圍有限。這種文化範圍內的作家，沒有一人能够像但丁或甚至包伽邱一樣地縱覽和主宰所處時代的整個當世現實性。每個人僅只知道自己的領域，即使像拉沙爾之輩一生足跡廣被，此種領域還是不免狹窄。除非有意向亦即有積極的意志賦予世界以某種形式，瞭解和表達人生現象的才賦才會超越自己一生狹窄領域的能力。小夏斯泰或傅瓦之死，所給予我們的並未超越青春、陷落入網和痛苦死亡等的非常具體的經驗；看了之後，讀者僅會有一種得自人生苦短之經驗的感覺性或甚至幾爲切身的恐怖感。除此之外，作者並未給予我們什麼：沒有可能有份量的評斷，沒有透視，沒有信念，沒有原則。真的，即使他們那至爲關切眼前和細節（十五樂中夫婦之對話或可爲此點之佐證）的心理，也是較爲表達人生的受苦受難而非個性。

顯然，這些作家需要他們人生範圍所供給他們的感覺經驗，但在另一方面，他們並未極力超越，因爲這種範圍在人生苦難方面可以供給足夠的題材。包伽邱在法國頗爲人知——尤其是得力於普列米耶非（Laurent de Premierfait）之翻譯（一四一四年）；大略與安慰同時，模仿十日談的一部故事集在勃艮地問世，此即百則新故事（Cent Nouvelles Nouvelles）（萊特〔T. Wright〕版，巴黎，一八五七——一五八年）。但是包伽邱的本質卻未被模仿，而且顯然未被識覺。百則新故事收集了男人集會場合所講的粗鹵故事，聽衆雖然代表優雅和上層封建社會，甚至有一部分是王公統治階層，他們在通俗笑劇文體的氣氛中，卻是完全從容自若。包伽邱的高雅人文主義的「中間文體」、愛情觀、爲婦女效勞、十日談的人性、批判和籠罩一切的透視、十日談的人生景象和報導的複雜性均未見留下任何痕跡。無庸贅言的，所使用的文字雖然頗饒興味並富於表達，卻未見有被人文主義滲透的跡象，而且經

非是文學性的。二十年前去世的夏提耶 (Alain Chartier) 的散文，較為精緻和注重韻律。集中有不少故事的主題也見諸十日談。加百列天使的主題可以見諸 (第十四篇故事) 一名隱士的故事。這個隱士將一根中空的棒子，穿入一名虔誠的寡婦家的牆壁，傳達「神意」，要把她女兒交給他，因為她女兒與隱士的結合將可生下一個小孩，將來註定會登上天主教教宗寶座，改革教會。母女兩人果然遵照「神旨」行事；隱士最後假裝在她們請求之下勉予同意。但是在他享受這個女孩一段時間之後，她懷孕了，生下一個女嬰！這個故事結構粗陋（「神」的造訪和旨意重複了三次；母子兩人三次造訪隱士）；母、女和隱士等人物之塑造，與亞伯特修士和李瑟特夫夫相形之下，雖然並非完全缺乏生命，實際是頗為合乎事實，但是卻沒有個性。就對一喜劇事件的感覺性描述而言，這整個故事頗具效果。其中頗多通俗和習見的幽默，但是卻比包伽邱者粗陋、狹隘，並屬於較低的態度和形式層次，相去甚遠。

因此，十五世紀法蘭西——勃艮地文化的寫實主義，狹窄而中古。它沒有可能重新塑造現世現實界的新態度，幾乎不知道中古的東西已然失去其力量。它幾乎未曾注意到在人生的結構中正發生什麼決定性的變化；在視界的廣度、語言的精鍊和塑造力量上，它遠遜於義大利中古末期和早期人文主義興盛時代於一個世紀以前在但丁和包伽邱作品中所產生者。但是我們可以發現感覺和人生苦難的深深貫穿其中，此種基督教遺產它加以保存並傳至文藝復興。在義大利，包伽邱和早期人文主義者不再在人生經驗中感到人生苦難的嚴重。在法國本身、以及阿爾卑斯山以北的整個地區，每種嚴肅的寫實主義，都可能被寓言的藤蔓窒息而死。但是「感覺」的自發活力較強，因此中古時代表達人生苦難的寫

實主義得以傳遞至十六世紀。它供給文藝復興以強大的平衡因素，以對抗促成文體分離的力量；而此種文體分離乃係源自人文主義者對於古代的模仿。

第十一章 潘達格魯爾嘴中天地

拉伯雷 (Rabelais) 在所著第二部書 (但卻最先寫成印行) 的第三十二章中，敘及潘達格魯爾 (Pantagruel) 的軍隊，在對抗亞爾米洛茲 (Almyrodes 或 Saltis) 居民的戰役中，如何在途中突遇傾盆大雨；潘達格魯爾如何命令他們緊靠在一起——他可從雲層上看出這只是一場陣雨，同時他將為他們提供掩蔽。他當即伸出舌頭 (只伸出一半)，有如母鷄翼護小雞一樣掩蔽他們。僅只已在別處躲避陣雨的作者自己，出來後發現舌頭之下已無他容身之地：

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa foudre trisulque si j'en mens. Je y cheminoyz comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochiers comme les mons des Dannoyz, je croyz que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poitiers. Le premie que y trouvoy, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbaluy luy demanday: "Mon amy, que fais tu

icy?—Je plante, dist-il, des choux. —Et à quoy ny comment, dis-je?—Ha, Monsieur, dist-il, chacun ne peu avoir les coullons aussi pesant q'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere. —Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde?—Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neutve où ilz ont et soleil et lune et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien. —Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choux?—Elle a, dist il, nom Aspharage, et sont christians; gens de bien, et vous feront grande chere. — Bref, je deliberay d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvoy un compaignon qui tendoit aux pigeons, auquel je demanday: "Mon amy, d'ont vous viennent ces pigeons icy?—Cyre, dist il, ils viennent de l'autre monde." Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvoy belle, bien forte et en bel air; mais à l'entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbaly, et leur demanday: "Messieurs, y a il icy dangier de peste?—O, Seigneur, dirent ilz, l'on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues. —Vray Dieu, dis-je, et où?" A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste

a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abyssmes des puis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes depuis huit jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sus une, et là trouvoy les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italique, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest que est vers la partie des aureilles. Puis trouvoy une petite bourgade à la devallée. J'ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d'argent pour vivre. Scavez-vous comment? A dormir; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contois aux senateurs comment on m'avoit destroussé par la valée, lesquels me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées de deçà delà les montz, aussi ont

ilz deçà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moitié du monde ne sçait comment l'autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de xxxv royaumes habitez, sans les desers le un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finalement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaules, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda: "D'ont viens tu, Alcofrybas? - Je luy responds: De vostre gorge, Monsieur. - Et depuis quand y es tu, dist il? - Depuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodes. - Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu? Que beuvoys tu? - Je responds: Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaulx qui passaient par vostre gorge j'en prenois le barraige. - Voire mais, dist il, où chioys tu? - En vostre gorge, Monsieur, dis-je. - Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin. - Grand mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous."

然後，我就盡力爬上他的舌頭，走了整整兩里格（一里格約當三英里），長程跋涉之後，我終於走入他的嘴中，但是老天啊！他嘴巴內是何等的景象！我如說謊，就讓衆神之主朱比特 [Jupiter] 以三叉閃電擊我！我在那裏走，就像他們在索非亞 [Sophie]、在君士坦丁堡 走動一樣，那裏有大塊的石頭，有如丹麥的山脈——我相信那就是他的牙齒。我也看到美好的草地、大片的森林、廣大而堅強的城市，一點不亞於里昂或普瓦泰 [Poitiers]。我最先遇到的一個人，正在種植甘藍，我感到非常驚訝，我就問他：「朋友，你在這裏做什麼？」他答道：「我在種甘藍呀！」但是如何種法，用什麼種，我問他。他說：「先生呀！誰的葷丸都不能像乳鉢那樣重，我們也不可能人人都成富翁。我便是以此為生，將產品帶到這後面的城裏市場出售。」「老天啊！」我說，「這是個新天地？」「當然，」他說：「這一點也不新，但是人們常說，這裏之外，有個新世界，它的居民享受日月的亮光，而且充滿優美的貨品；但是這裏比它古老。」「是的，但是，」我說，「那個城市叫什麼，你把甘藍帶到何處出售？」「它叫亞斯拉奇 [Asparage]。」他說，「所有居民都是基督徒，非常誠實的人，會以佳餚招待你。」簡言之，我決定到那邊去。這時在途中，我遇到一個埋伏以待鴿子的人，我問道：「朋友呀！這些鴿子來自何處？」他說：「先生，他們來自另一個世界。」然後我想到：當潘達格魯爾打呵欠時，鴿子成羣飛入他的嘴中，以為那是鴿舍。

然後，我進了城，這個城市美觀、堅強、空氣清新；但是我入城時，衛兵向我要通行證。我感到驚訝，向他們問道：「此處是否有瘟疫之危險？」他們說：「老天呀！人死得很多，車子滿街

跑。」「天啊！」我說：「在那裏？」他們答說：「在『喉頭』(Larynx)和『咽頭』(Pharynx)。」這是像盧昂 [Rouen] 和南特 [Nantes] 的兩大城市，富庶而貿易興盛。瘟疫之源是一發臭和有傳染性的蒸發物，最近來自井底，死亡人數在七夜之間已達六萬二千二百一十六人。然後我考慮、思量 and 發現一種臭氣，來自潘達格魯爾的胃，如前所述，這是因為他吃了太多的大蒜。

離開該地之後，我經過岩石叢，也就是他的牙齒，一直前行，走上其中之一，發現了世界上最宜人之處所，廣大的網球場、美好的走廊、悅人的草地、大批的藤蔓、數不清的夏日野宴屋舍，形如義大利式，充滿歡樂和愉快，我在這裏停留了整整四個月，一生中從未如此高興過。之後，我從後面的牙齒下來，走到雙頰，但是途中在一廣大樹林中遭到搶劫，也就是在靠近耳朵的地方，然後，繼續往下走，來到一個小村莊——我真的忘掉其名——我在這裏又是快樂之至，並得到一些生活費用，你知道我如何過法？靠睡覺。因為這裏的人計日雇人睡覺，每天約可得五六便士，但是鼾聲大者至少可得九便士。我將在山谷中被劫的經過，告訴了參議員，他們告訴我：那邊的人不懂得生活，天生賦性。我因此認清，就像我們有山這邊和山那邊的國家一樣，他們也有在牙齒這邊和那邊的國度。不過這邊的生活遠為舒適，空氣亦較純淨。於是我想到，常言說得好，世界的一半不知另一半是如何生活；在我之前沒有人寫及那個地方，其中共有二十五个以上的國度，還有沙漠和一片海灣。關於這個，我已寫了一本大書，題為「咽喉國人歷史」 [L'Histoire des Gorgias]，這是因為他們住在潘達格魯爾的咽喉，故以名之。

最後，我要回去，經過他的鬍子時，我即跳落於他的肩膀之上，並由之滑落地面，降在他面

前。我被他看到後，他即問我：「艾爾柯福里巴」[Alcofrabas]，你從那裏來？」我問道：「老爺，我就從你嘴巴出來！」「你在那裏停留多久？」他說。我說：「自從你出兵征伐亞爾米洛茲以來。」「那就是六個月多以前，」他說：「你靠著什麼生活？你喝什麼？」我答道：「老爺，跟您一樣，我吃通過你喉嚨的各式美味。」他說：「不錯，不過你在何處大便？」「就在你喉嚨，老爺。」我說。「哈哈，你真有趣，」他說，「我們仰賴上帝之賜，已經征服了狄普索德[Dipsodes]之地；我要把撒米恭丹[Salmigondin]的地權給你。」「謝謝老爺，」我說，「你對我的賞賜超過我所應得的。」（據烏爾喀特[Urquhart]英譯本。加甘圖亞與潘達格魯爾[Gargantua and pantagruel]。烏爾喀特[Sir Thomas Urquhart]和莫特[Peter le Motteux]合譯。紐約：達頓公司[E. P. Dutton & Co.]一九二九。）

上述喜劇歷險的主題並非為拉伯雷所發明。在巨人加甘圖亞的故事書中（芮吉斯[Regis]譯之懷剛[W. Weigand]版第三版，柏林，一九二三年，第二冊，頁三九八以下；另參照勒福朗[Abel Lefranc]詳註版，四，三三〇之註七），可知要將熟睡中之加甘圖亞扼斃的二九四三名部隊，如何碰巧走入他張開的大嘴，誤認其牙齒為懸崖絕壁，以及稍後他於睡後解渴之際，如何除三人之外均被溺斃，這倖免於難的三人是藏身於一顆中空空的牙齒中。在這本書的稍後一節中，加甘圖亞讓五十名犯人暫住於一顆中空空的牙齒中；甚至在其中還有一個室內網球場，可以打網球自娛。（拉伯雷在第一部第三十八章，再度利用此顆中空牙齒，加甘圖亞於此吞下六名朝聖客和一根蒿苳。）除了這些法國的

源泉之外，拉伯雷在述及我們所引一段時心中必然想到他所極為尊仰的古代作家盧西安（Lucian），後者在所著眞歷史（True History）（一，三〇以下）中敘及一頭海怪吞噬一艘船及其上的海員；他們在其胃中發現森林、山脈和湖泊，各種半獸的生物及二十七年前一次海難中被吞入的父子兩人；他們也種植甘藍，爲海神（Poseidon）立祠。拉伯雷將此兩種原型合而爲一，從故事書中借得巨人之嘴——此嘴雖然碩大無朋，並未完全失去嘴巴之特徵，而將盧西安的山水和社會盡放入其中。不過他甚至較盧西安前進（盧西安的作品中只有千個左右怪異的生物，而他則有二十五個王國，其間還有大城市）。但是他並未費神調和這兩個主題，人口稠密的大嘴巴與回程速度之間並無關聯；更難置信的是在艾爾柯福里巴回來後，巨人看到他並與他說話；最不可思議的是艾爾柯福里巴有關他停留在嘴巴裏的用膳和糞便的說詞，與他在裏邊所見到的高度發達的農業和生活水準不相符合——不論是他忘記或是故意不加提及。顯然作爲這一幕結尾的與巨人的談話，唯一的作用是在以詼諧的口氣描繪善良的潘達格魯爾的性格，巨人對於其朋友的身體福祉頗表關心，尤其是讓他得以享受充裕的飲料，同時對於他的坦然承認如何便秘，還愉快地贈與領地——雖然誠實的艾爾柯福里巴因此在戰爭期間得到一個容易的差事。受贈者表示其感謝的方式（「我無功受祿」），並非只是客套話，而是完全切合當時的情況。

拉伯雷對於文學原型固然銘記在心，但是全然以自己的方式建立巨人嘴內的世界。艾爾柯福里巴沒有看到怪形怪狀的半獸生物，沒有極力適應環境的小人，而只看見非常發達的社會和經濟，一切彷彿在法國者然。最初，他驚見其間竟有人類生活；然而最令他訝異的則是新環境毫無新奇不同之處，

而與他所習知的世界一樣。這可以見諸他與新環境的初度相對：他於此處發現到一個人（他早已從遠處望見城市）雖感驚訝，但是更令他訝異不置的是發現他安詳地種植甘藍，就像他們兩人是在吐崙（Touraine）一樣。於是他就驚異地問他：朋友，你在這裏幹什麼？而得到一個滿足、帶點諷刺的回答，就如他可能得自吐朗哥（Tourangeau）農夫者，屬於拉伯雷的許多角色常常自況之一型：Je plante, dist-il, des choux（他說：「我是在種甘藍呀！」）

這不禁令我憶及我從前偶然聽到的一個小孩的話；他首次使用電話，以便讓住在另一城鎮的祖母可以聽聽他的聲音；她問道：「小朋友，你在做什麼呢？」他自豪而切乎事實地答說：「我在打電話呀！」此處情況略有不同：這個農夫不但天真和心智狹窄，而且還有極屬法國獨具的頗有分寸的幽默，這尤其是拉伯雷的特徵。他顯然知道問話的陌生人是來自他所會謠聞的另一個世界；但是他又假裝毫無所知，同時又是天真地答覆亦屬純為驚歎詞（約是等於：爲什麼？怎麼會這樣？）的第二個問題，而且還用了逸趣橫生的一個村夫比喻，象徵他並不富有；他種甘藍以維生計，並以之求售於鄰鎮。最後，來客才開始瞭解所處的情境：「老天呀！」他驚叫道，「這完全是個新天地呀！」「不，這並不新，」農夫答道，「人人都說那邊另有個新天地，有日月和各種美好事物；但這裏卻是個較老的地方。」

這個人談及「新世界」，就如吐崙或西歐或中歐等地之人可能談及當時剛被發現的地方——美洲或印度；但是他卻尚頗精明，而能覺察來客是另一個世界的人，因爲他向他說明城裏的居民爲何，要他安心：他們都是善良的基督徒，不會虧待你的；假設——在此他果然沒錯——所謂「善良的基督

徒」一詞也能向陌生人提供保證。簡言之，亞斯法拉奇郊外的這個居民的行為，就如他在吐崙的同胞一樣。事情就這樣發展下去，經常為怪異的解釋所打岔，而此種解釋也沒有什麼適當的比重；因為當潘達格魯爾打開他那包含衆多王國和城鎮的嘴巴時，其嘴巴之大實不能輕易與鴿舍相混。但是所謂「一切彷彿在家」的主題仍然繼續未變。在城門口，艾爾柯福里巴被詢及其健康證明，因為這時此地各大城市瘟疫橫行；這是指一五三二和一五三三年間在法國北部城市肆虐的瘟疫（參見勒福朗評註版序言，頁XXXI）。牙齒所構成的美好山脈景色，是西歐農業地區之景，鄉村房舍為義大利式，而當時此種建築風格正開始在法國流行。艾爾柯福里巴在潘達格魯爾嘴內渡過最後幾天的那個村莊，除了以睡覺每天可得五至六便士及駢聲大者又可多得之奇怪謀生方式之外，其情景全屬歐洲式：當參議員因他在山林中遇到搶劫而安慰他時，他們讓他知道「那邊」的人是粗野不文的蠻族，不知如何生活。他隨即推論到在潘達格魯爾的嘴中，牙齒的這邊和那邊各有國度，就如在自己住的世界，山的這邊和那邊均有國家一樣。

盧西安所創造的在基本上是旅行和歷險的幻境，而這本故事書強調誇大的怪異性質，拉伯雷卻能維持不同地方、不同主題和不同文體層次等的經常相互作用。正當「精華之提鍊者」(Abstractor of Quintessences) 艾爾柯福里巴在潘達格魯爾嘴內探險之際，潘達格魯爾及其軍隊仍然繼續與亞爾米洛茲人和狄普索德人作戰；在探險之旅中，至少有三類不同的經驗相互交換混合。碩大無朋之怪異主題是結構體，它從未脫出視界之外，新奇和荒謬的好笑想法不住地令我們覺察到它的存在；同樣令我們一直注意到它的存在的還有：巨人打哈欠時飛入他嘴中的鴿羣，將瘟疫解釋成爲潘達格魯爾食用大蒜

的結果以及隨後起自其胃的毒氣，牙齒變成山脈，探險之旅回程，以及結尾對話。同時，出現了一個全然不同，前所未有的，而在當時正流行的主題——亦即發現新世界之主題，以及隨著此種發現而來的驚奇、開濶視界和世界景象之變化。

這是文藝復興時代及隨後兩個世紀的偉大主題之一，作為政治、宗教、經濟和哲學等革命之力量主題之一。它一再重現——不論是作者將一個情節置於那個尙新且不太熟悉的世界，因為在那裏他們可以建立比歐洲更爲純粹和更爲原始的環境，此一手法得以有效而同時淋漓盡致地偷偷批評本國；或是他們將這些奇異國度的來客置入歐洲並讓作者自己對於歐洲既有秩序的批評，能够託付於來客對於所見所聞的天真驚異和一般反應之中。無論是在何種情況下，主題均有革命性的力量，震撼既有的秩序，並且將此秩序置於更爲廣大的範圍之內，使之成爲一相對之物。在我們的引文中，拉伯雷僅只寫出主題，未加發揮。艾爾柯福里巴初遇巨人嘴內之人的驚訝，即屬於此類經驗，就如他結束旅程所說的話亦然——然後我發現下列一句話是多麼有道理：一半的世界不知道另一半是如何生活。拉伯雷立即將此主題埋於奇異的笑話之下，以使它在這整個情節中不致太過突出。但是我們不應忘記拉伯雷最初稱其巨人之國爲「烏托邦」(Utopia)，此名係他借自早十六年間世的摩爾(Thomas More)之書，同時摩爾——在同時代諸人之中，拉伯雷得力於他者最大——也是有如前述最先使用遙遠國度爲主題者之一。不僅是名字而已——加甘圖亞和潘達格魯爾之國包括其政治、宗教和教育制度在內，不但名爲「烏托邦」，實際上就是一個烏托邦，一個遙遠而尙難謂已發現之國度，如同摩爾之「烏托邦」位於東方某處，不過有時它卻像是可以出現於法國心臟地帶。關於此點，以後另將論及。

以上便是有關本章引文中的第二個主題；它無法自由地發揮，這部分是因為第一個主題的怪異玩笑一直阻擋著它，部分是因為它又立即受到第三個主題的攔截和癱瘓；這個主題便是「一切彷彿在家」。此一「咽喉世界」最令人驚異和最荒謬不過的一點是，它與我們的世界不是完全不同，而相反地是它在細微末節上都類似我們的世界；它也優於我們的世界，因為它熟知我們的世界，而我們對它卻是毫無所知，除此之外它與我們的可說完全一樣。因此，拉伯雷自己有機會變換角色——亦即使種植甘藍的農夫看似道地的歐洲人，以歐洲的天真接待來自另外世界的陌生客；尤其，他得以對日常生活作寫實的描繪。這便是第三個主題，與前面兩個全然不合（此兩個主題即為巨人之怪異可笑以及新世界之發現），而且與它們兩者形成故意的荒謬對照。碩大無朋之巨人和大膽的發現之旅兩者，似乎就是為了讓我們遇到正在種植甘藍的一個吐崙農夫。

隨著地方和主題之改變，文體亦有不同，最顯著的文體符合作為結構體的怪異主題——奇異好笑和通俗的文體，而且此一文體在此也是最為有力，出現了活力充沛的表達。而在其旁且與之相為混合的，則是實事求是的敘述，充滿哲學意味的思想迸發，在所有一切怪異的結構之中，出現了可怖的瘟疫景象，死者成車被運離市區。此種文體混合並非拉伯雷所發明。他當然加以改編以符自己個性和目的之需，但是令人難解的是：它卻是源自中古末期的說教——其中的基督教傳統極力誇大之文體混合（見本書第七章）。這些說教通俗、寫實，而在其象徵性的聖經詮釋上又淵博而益教化。從中古末期的說教精神，尤其是從圍繞於流行的（同時就其好壞意義而言）托鉢行乞修會四周的氣氛，人文主義者採行了此種文體混合，特別是用之於他們的反教會、辯論和諷刺等性質的作品。從這同一源泉，

曾於年輕時代做過聖芳濟修士的拉伯雷，得到了較他人「純粹」的文體混合。他曾深入研究托鉢行乞的生活和表達形式，並使之成爲自己的特殊形式；他已無法沒有它；他雖然深惡托鉢的修會，但此類修會特具風味和純樸的文體，跡近荒謬的生動方式，完全適合他的脾性和目的，從沒有人能像他從中獲益如此之多。吉爾松 (F. Gilson) 在其精彩的「聖芳濟修士拉伯雷」 (Rabelais franciscain) 一文 (參見本書第七章) 中，指出此種關聯，爲在此之前不明此點的人指點迷津；以後將另論及此種文體問題。

我們所討論的一段算是頗爲簡單的。其中地方、主題和文體層次的相互作用較易觀察出，欲加分析並無需詳盡的調查。其他段落則較爲複雜——例如拉伯雷炫耀博學多聞的段落，他數不盡的述及當代事件和人物，極端迅速的創造新字。我們所做的分析，可使我們輕易地認出他觀察和瞭解世界的一個基本原則：亦即各種各類之事件、經驗、知識以及大小和文體的交相混合的原則。不論是從整部作品或是其中各部分，均可找到不可勝數的例子。

勒福朗已指出，第一部中的事件，尤其是對抗皮可羅秀 (Picrochole) 之役，是在德維尼耶 (La Devinière) 四周數平方英里的範圍內展開的，德維尼耶乃是拉伯雷父親家族之產業；即使對於此地細節不詳者，地名和某些家常地方事情也能顯示出一個狹窄的地方性背景，同時，數十萬大軍出現，而髮際藏有像蝨子般穩固之砲彈的巨人也加入了戰鬥；武器和糧秣數量之多，有非當時大國所能聚括者；單是進入色依耶 (Seillé) 修院葡萄園而爲尚恩修士 (Frère Jean) 擊斃的士兵人數即達一萬三千六百二十二人，婦孺且未計入。巨形主題便利拉伯雷製造透視的對照效果，狡猾而幽默地攪亂

讀者的平衡感；讀者一直被投擲於地方性有趣和平實生活方式、巨大和怪異超正常事件與烏托邦人道主義思想之間；他從未能停留於熟知的事件層次之上。強力寫實或令人厭惡之因素，也能因為描述的速度而沸騰激盪有如一知性的漩渦；連續不斷的引述，此種段落引發的爆笑，穿越當時通行的一切「秩序」及「端莊」之概念。我們如能看看類如第一部第四十二章中尚恩修士的勸誡短篇，即可從中發現兩則粗鹵的笑話。其一是關於一能避砲彈的符咒；尚恩修士不但說他不相信它，而且輕易改變觀察的層次，自處於教會層次——教會主張此種信念乃是獲得神助的條件，並從此一觀點而說：這道符咒不能幫助我，因為我根本不相信它。第二個笑話是有關一位修士的僧袍的效力。尚恩修士先是威脅說，他將把其僧袍罩於任何懦夫身上。當然人們首先一定會認為此舉是種懲罰和羞辱；任何人一被罩上此袍便立即被奪去一個正當人的特性。但是並非如此，轉瞬之間他就改變觀點：僧袍是怯懦之人的靈藥；這種人只要一穿上僧袍就能變成真正的男人；他的意思是說：立誓修行的清苦生活，最能提高勇氣和性能等男性能力；他以一則軼事作為其說教的結束，這是有關墨爾 (Sieur de Meurle) 的一隻「未受嚴格控制」的灰狗，這條狗裹在一件僧袍之內，此後沒有一隻狐狸或野兔能從它爪下逃走，並且他與附近的雌狗交配，而在這以前它卻是屬於「冷感而邪惡的」(frigidis et maleficiaris) (這是一則教皇教令之標題)。或是可以再一讀第一部第十三章的冗長敘述，年輕的加甘圖亞為我們描述擦屁股所用的各類東西：多麼豐富的即興之作！我們看到詩歌和三段論法、醫藥、動物學、植物學、當代的諷刺文和服裝知識。最後，當前面所述之行為以一隻年輕、活潑而羽毛豐盛的小鵝賴子完成之後，陽子與整個身體共同感受到的快樂與「天堂樂土」(Elysian Fields) 中的英雄和半神的幸福連接

起來，格朗辜齊 (Grandgousier) 將其子於此所表現的機智與普魯塔克 (Plutarch) 著名軼事中年輕時代的亞歷山大的機智互相比較。亞歷山大獨能洞察一匹馬野性難馴的原因，亦即對自己的陰影感到恐懼。

我們且來看看後面幾部的一些段落。在第三部第三十一章，隆帝比里 (Rondibilis) 醫師，爲巴努支 (Panurge) 詢以對其結婚計畫的看法時，說明了緩和強烈性慾的種種方法：第一，大量喝酒；第二，服用某些藥物；第三，持續的身體勞動；第四，盡量讀書。對各種方法，均有長達數頁的解說，充斥豐富的醫藥和人文知識，舉列、引述和逸聞密如雨滴。隆帝比里又說：「第五，性行爲本身……。」巴努支這時說：「且慢，這才是我等著要聽的部分，這才是我要的方法，其他的方法還是留給要用的人吧！」在旁聽著的尚恩修士說：「馬賽附近聖維克多修院 (Saint Victor's) 副院長希里諾 (Scyllino) 給這個方法起一個名字，他稱之爲『折磨肉體』……。」這整件事是瘋狂的鬧劇，但是拉伯雷卻將它注滿了他那永不間斷的變幻多端的思想，永不缺乏的神來之筆，將各類的文體和知識有意地安排在一起。

對於布里多法官 (Judge Bridoye) 的奇異辯護亦同 (第三部第二十九—四十二章)。布里多法官對於受理案件均予仔細準備，一再延期審理，然後以擲骰子定案，但是歷時四十年他所做的一切判決卻全是賢明而公正。他說話時，老邁的胡說夾雜著精微的譏諷智慧，道出精彩無比的軼事，(以怪異連續不斷的言語) 說明所有法律專門用語。每一顯明可見或荒謬的意見，都得到一大堆取自羅馬法和註釋家的引言的支持；那是機智、法律和人性經驗、對當代之諷刺和當代風尚習俗等如火花般的迸

現，也是笑的教育、在衆多觀點之間的馳騁。

我們且以船上的一幕作爲最後一個例子，巴努支與羊販但德諾 (Dindenauf) 爲一頭闊羊而討價還價 (第四部第六—八章)。這可能是拉伯雷作品中兩位角色之間最有效果的一幕。羊羣主人即來自山東茲 (Santonge) 的商人但德諾，性急而自大，但同時又具有拉伯雷作品中主要角色天生的那種狡猾、流暢和精微的機智。他們兩人初度見面，他即愚弄巴努支，令他忍無可忍；倘非船長和潘達格魯爾的調解，他們必然會大打出手。後來，他們與其他人一塊坐下喝酒，顯然兩人已然和解，巴努支再度請求對方賣他一隻羊。接著連續好幾頁，但德諾不斷吹噓自己的貨色如何好。在他說話之間，甚至又很顯著地回復到最初與巴努支相對的無禮語氣，以融合著猜疑、無禮、嬉戲和俯就等的態度，視對方如愚人或騙徒，完全不配購買他的高級貨色。而在另一方面，巴努支這時則保持鎮靜和禮貌，僅僅一再重複請求售予一羊。最後，在旁觀者的堅持之下，但德諾開出甚高的價格。巴努支警告說，許多人因企圖一夕致富而遭噩運。但德諾一聽之下，勃然大怒，並且咒罵對方。巴努支即說：「好吧！……」然後算好錢，挑了一頭肥美的闊羊，接著，正當但德諾還在辱罵他之際，驟然將選好的羊拋入海裏。整羣羊隨後紛紛跳入海中，感到絕望的但德諾試圖阻止，但毫無效果。一頭強壯的公羊並順勢將他拖入海中，淹死的姿態有如奧德修斯逃離獨眼巨人波里非默斯 (Polyphemus) 的洞穴時一樣。他的牧人也是同樣被拖入亦中。巴努支撿起一支槳，將試圖游向船身的人推開，同時還向正在溺死的人暢談永恒之境的樂趣和現世生活的悲慘。

因之，這個笑話結局悲慘，如果我們考慮到一向令人愉快的潘達格魯爾，竟然報復之念如此強

烈，甚至會感到可怖。不過這仍是個笑話，拉伯雷仍同以往一樣，在其中塞滿各種各類奇奇怪怪的廣博知識，在這裏是關於羊的知識——毛、皮、腸、肉以及其他各部分——並如同經常一樣飾以神話、醫藥和奇怪的鍊金術知識。不過這次，趣味的焦點不在但德諾吹噓其羊時湧現出來的各種思想，而在他對於自己性格的詳加描述，這也說明了他為何會有那種死法。他受騙並且送命，因為他無法調整自己和改變自己，相反地在愚笨和自大之中直向前衝，就像皮可羅秀或「立姆珊的小學生」(ecolier limousin)一樣，他單線道的頭腦無法注意到周遭的情況。他從未想到巴努支可能比自己精明，他可能犧牲金錢以求報復。愚蠢、無能調整、使人看不見真正情況之複雜性的單線道狂妄，乃是拉伯雷眼中的罪惡，這就是他所嘲弄和追擊的愚蠢之形式。

幾乎拉伯雷文體中的所有元素，均從中古末期以來即爲人知。粗俗的笑話，對於肉體受苦受難的概念，對於性問題的缺乏羞怯和含蓄，此種寫實性質與諷刺或教訓內容的混合，沈重和有時深奧難解之淵博知識，後面幾部中譬喻之應用——這些以及其他許多性質均可見諸中古末期。我們甚至會以爲，拉伯雷唯一獨到之處，乃是他誇大這些性質的程度以及混合它們的特殊方式。不過，這就無法掌握問題的主旨。這些元素的誇大應用和互相混合，創造了一個嶄新的圖畫。再者，如所周知，拉伯雷的目的與中古的思想方式完全南轅北轍；這甚至賦予個別元素以不同的意義。中古末期的作品拘限於社會、地理、宇宙觀、宗教和倫理等的特定範圍之內；每次只呈現事物的一面；如須描述事物的多面性，即將事物擠進特定的範圍之內。但是拉伯雷的整個努力，均是導向於玩弄事物及其多面性；誘導讀者脫出其習有和確定的觀察事物之方式，向他展示處於完全混亂之中的現象；吸引他走進世界的大

洋中，自由遨泳，不過安全自己負責。

據我看來，許多批評者在解釋拉伯雷時，將他的脫離基督教教義視為決定性的因素，實則這就沒有抓住要點。就教會觀點而言，他確實已不是信徒；但他卻尚未就某種確定形式的不信教採取立場，就如稍後的理性論者然。我們也不能從他對基督教問題的諷刺獲致任何深遠的結論，因為中古時期已有類此的例子，此種例子與拉伯雷褻瀆神祇的玩笑之間並無基本的不同。他的思想方式的獨特之處，不是他的反對基督教，而是視界、感覺和思想等的自由，此種自由係源自他對事物的玩弄，它並引導讀者直接對付世界及其豐富的現象。當然，拉伯雷對一點是採取了立場，此一立場基本上是反基督教的；在他看來，率性而行者是好人，而自然的生命——不論其為人或物者——均是好的；我們甚至不需要他在鐵列姆修院 (Abbaye of Thelème) 章程中對此一信念的明白肯定，因為此一信念可以見諸他作品的每一行。與此一信念有關聯的一個事實是，他對於人生苦難的處理，不再像中古末期相似的寫實主義那樣地以肉體和一般事物的悲慘和無常作為主調；在拉伯雷筆下，描述人生苦難的寫實主義，已有新的一層意義，與中古的此類寫實主義正好相反——亦即肉體及其功能的生機盎然和活力充沛。在拉伯雷作品中，已沒有任何「原罪」或是「最後審判」，因此沒有形而上的死亡恐懼。人的本性之一即是喜見自己的盎然生命、身體功能的運作和知能的發揚，而且就如自然界的其他生物一樣，他也須承受自然的毀滅。從拉伯雷的愛，他對知識的渴求，和他文字表達的能力之中，可以聽見人和自然界的生命的呼喚。這使他成為詩人——因為他是位詩人，確實是位抒情詩人，即使他欠缺感情。喚起他寫實和超寫實的「模擬」(mimesis) 的是昂揚奮發的世上生活。而這全然是反基督教的，正因它是

與中古末期描寫人生苦難之寫實主義在我們心中所喚起之思想完全相反，因此正好在他文體的中古特質中，以最清楚地看出他的背離中古時代；這些特質的目的和功能已然完全改變。

人在自然界地位的完整化，此種動物性和人生苦難的獲得重視，給予我們一個機會，以便更詳細說明「個人主義」(individualism)一詞是多麼曖昧不清和因此易遭誤解；在有關文藝復興的問題上，個人主義一詞常被使用——這當然也不是沒有道理。無疑地，在拉伯雷的世界觀中，所有一切可能性都是存在的，在此一玩弄事物各個方面的世界觀中，人在其思想以及實現其本能和願望上，較先前來得自由。但他是否即因此較爲個人主義？這個問題不易答覆。至少他是較少拘限於自己的癖性，較多變化，較易設身處地；而他的一般、超個人的特性，尤其是其動物性和本能特質，獲得大力強調。拉伯雷創造了非常顯著和明確可辨的角色，但是他不是一直都想使他們保持明確可辨；他們開始轉變，突然間另一角色會從他們身上探出頭來，亦即是隨情境或作者之奇想的要求而變。在這部作品中，潘達格魯爾和巴努支經歷了多大的變化！即使是在特定的時刻，拉伯雷亦不很關切一個角色的統一性，他可能將洋洋自得的狡猾、機智和人性等，與永遠在背景閃爍不定的殘酷不仁混合在一起。我們如將第二部第三十章奇怪的地府（其中角色的世上處境和性格均被顛三倒四），與但丁所描述的來世互相比較，即可看出拉伯雷是如何簡略迅速地處理人的個性；他喜愛將它攪亂。實際上，基督教的宇宙統一觀以及世間人性象徵性地保持於神的審判中，均使人對於「個人」的不可毀滅的永久性有很強烈的概念（在但丁的作品中最爲明顯可見，但亦可見諸他處）。而當基督教的統一性和基督教的不朽不再主宰歐洲的宇宙觀之後，此一概念即首遭危害。

前面所述對於陰間的描述，也是受到盧西安一則對話的激發，不過拉伯雷對這個笑話處理得太過分——確實踰越謹慎和良好判斷的範圍。他與古代文學的人文主義關係，可以見諸他對於供給他主題、引文、軼事、事例和比較之作家的非凡認識；亦可見諸他對政治、哲學和教育等問題的想法，而此等想法與其他人文主義者的同樣受到古代思想的影響；尤其可見諸他對於「人」的觀點，他的此一觀點並不受制於作為中古時代特色的基督教和社會階級標準。然而他的受惠於古代，並未將他束縛於古代概念的範圍之內；對他而言，「古代」即是意味「解放」及「視界之開展」，絕非是一層新的限制或奴役；他最感無法投合的就是古代的文體分離，即使是在他那個時代的義大利以及以後不久在法國，此種文體分離導致了「純化」(purism)和「古典主義」(Classicism)。在拉伯雷的作品中，並無美學標準；任何事均可成立。普通的現實被置於最不可能的幻想之中，最粗俗的笑話注滿廣博的知識，道德的和哲學的啓迪源出猥褻的言詞和故事。所有這一切在中古末期猶較古代顯著可見——至少在古代，「笑談真理」(laughing truth-telling)從未有過如此廣泛的兩個極端；而爲了這個目的，中古末期的文體混合乃是必需的。然而，拉伯雷的文體並非只是任意誇大的中古時代。當他像個中古末期的傳教士，將沒有形式的廣博知識與粗野不文互相混合之後，淵博的知識不再只有以權威支持某種教義或道德教條的功能——相反地，它增進這個怪異的遊戲，而此一遊戲不是使得眼前的題材顯得可笑和無聊，就是至少令人覺得拉伯雷所說的話到底有多少認真的成份。他的通俗引人也是與中古時代的不同。毫無疑問地，拉伯雷對一般人有吸引力，因爲未受過教育的大眾——只要能瞭解他的話——就能永遠從他的故事中得到很大的樂趣。但是他的作品真正對象乃是知識份子，而非一般大

衆。傳教士傳教的對象是一般大眾；他們生動的講道詞是用於直接的傳達。拉伯雷的作品則是要印成白紙黑字的，亦即是要閱讀的。這在十六世紀仍然意味其對象只是非常少數的人；而即使在這羣少數人中，他所面對的也不是與通俗故事書的對象同屬一個社會階層。

拉伯雷會就其作品的文體層次表示意見，而他舉出的例子不是中古時代的而是古代的，即蘇格拉底。這段文章是他整部作品中最精彩最成熟者之一，這即是加甘圖亞亦即第一部的序言。如前所述，第一部是寫成和印行於第一部之後。Beuveurs tres illustres, et vous, Verolez tres précieux-car à vous, non a autres, sont dediez mes escriptz (最顯赫傑出的飲者，還有諸位最寶貝的梅毒患者——因爲拙作僅僅獻給各位，而未獻給別人)——這便是這著名序言的開頭，它富於多音 (polyphonic)，宣布本書的諸種主題，可以比爲序曲。在他之前，大概沒有什麼作者會以此種方式向其讀者說話，這篇序言由於一個主題的突然出現而變得更爲奇特，在這樣的開頭之後，這個主題真是出人意料之外：Alciades ou dialogue de Platon intitulé Le Banquet, jouant son psecepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre autres paroles le dict estre semblable es Silenes (在柏拉圖一則稱爲「宴會」的對話中，艾西拜爾底斯 [Alciades] 在稱讚其公認爲哲學家之首的老師蘇格拉底時，在各種比喻之外，竟然將他比擬爲半人半獸的森林之神賽里納 [Silent]。……對於文藝復興時代信奉柏拉圖哲學的神秘主義者，以及義大利、德國和法國的「精神自由思想者」(Ibertins Spirituels) 而言，柏拉圖的座談會 (Symposium) 幾乎是神聖的經典；他就是想要將座談會中的一些東西告訴「顯赫的飲者和寶貝萬分長滿痘瘡的花花公子」(Illustrious drinkers and thrice-precious

pockified blades——烏爾喀特的趣譯)。他以這個句子確立其作品的風格，亦即各文學類型最驚人 and 自由的混合。緊接著的是對於艾西拜爾底斯將蘇格拉底比擬為森林之神賽里納的一段的無禮而怪異的釋義。在賽里納神像之內有諸種神祇的影像；因為跟賽里納一樣，蘇格拉底外表令人厭惡、可笑、粗俗、貧窮、笨拙、形貌怪異，像個粗野的丑角（這個部分的比擬，在柏拉圖中艾西拜爾底斯僅予輕描淡寫，但拉伯雷則予詳細描繪）；但是在他內心卻有最爲奇妙的財寶：超人的見識，令人驚奇的德行，無可屈服的勇氣，不變的內容，完善的堅毅，對於人們爲之難以成眠、奔跑、發奮、戰鬥和旅行的一切事物的難以置信的蔑視。我用這篇序言——拉伯雷實際是繼續未斷——想要達成什麼目的？我希望諸位讀到拙作有趣的標題時（此處接著是各個奇奇怪怪的各部標題），不要以爲其中只不過是笑話和嘲弄而已。你們切不可僅從外表即迅速獲得結論。「光穿上僧袍，不算是和尚」。諸位必須翻開書本，仔細審視其中內容；你們即可發現內容之價值有非容器所能傳達者，題材絕非如標題所指示的那樣愚不可及。即使就內容表面而言，你們會發現有如標題所示的頗多笑話材料，但你們必不能就此即感滿意：必須深一層探究。你們會否看過一條找到骨髓之骨的狗？那麼諸位一定會注意到這條狗是多麼忠誠地守著骨頭，熱切地攔住它，小心翼翼地走近，滿懷愛心地咬開它，勤奮地吮吸它。這隻狗爲什麼這樣做，費這麼大勁他想獲得怎樣的報酬？只是少量的骨髓而已。但是這一點東西卻是最寶貴和最美好的滋養。你必須像他一樣有個敏銳的鼻子，以嗅出這些優良、充滿脂肪的好書（ces beaux livres de haute gresse），覺察和珍視它們的內容；然後，勤勉地閱讀，經常地沈思，你必能打破骨頭，吸出包含內容的骨髓——或是我以畢達哥拉斯（Pythagoras）的符號所想表示的東西——確信這

樣研讀，你即可贏得智力和勇氣；因為你可以從中發現更爲精微的鑑賞力和更爲深奧的教訓，這並可爲你揭露觸及我們的宗教和政治經濟行爲的深藏秘密和可怖奧理。

在這篇序言的結尾幾個句子中，當然他又再度將深奧的詮釋轉變成喜劇；不過無可懷疑的是，他之舉出蘇格拉底爲例，比擬讀者爲啃骨頭的狗，及將其作品形容爲「充滿脂肪的書」，乃是爲了指明存在他心中的一個目的。將蘇格拉底視爲森林之神賽里納的比擬（贊諾芬〔Xenophon〕亦曾提及此點），似對文藝復興留下很深的印象（伊拉斯莫斯〔Erasmus〕將之包括於其 Adagia 中，此似爲拉伯雷的直接來源）。這種比擬令人得以對蘇格拉底的人格和風格有個概念，而這似乎表示這位希臘哲學家中最引人注意的人物，贊同得自中古時代的文學類型混合。蒙田（Montaigne）在其第三本書第十二篇散文開頭，也是舉出蘇格拉底以爲同一點的主要證人；這段文字的風格與拉伯雷者頗爲不同，但是討論的主題相同——文體之混合：

Socrates fait mouvoir son ame d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dict un paisan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. Ce sont inductions et similtudes tirées des plus vulgaires et cognues actions des hommes: chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables....

蘇格拉底以自然而熟悉的動作使其心智運作。一個農夫說這，一位婦人說那。他僅祇談及車夫、木匠、鞋匠、和泥瓦匠。他的歸納和明喻均是得自人們最為普通和最為人知的活動；人人都能瞭解他。在此一卑微的形式之下，我們將永遠無法認出他的可佩的思想的高貴和光輝……。

〔崔契曼 [E. J. Trechmann] 英譯，牛津大學出版部，一九二七年。）

蒙田或甚至拉伯雷聲稱他們對某一有力和通俗文體喜愛時，到底有多少理由可以令蘇格拉底出來做證，我們不擬在此加以論及。我們只須知道，所謂「蘇格拉底式」文體對他們而言是指自由無羈，接近日常生活的某種東西，而對拉伯雷而言更可說是接近滑稽可笑 (ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol... tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chacun, tousjours se gabelant. …——舉止滑稽，鼻尖如刀，眼光似牛，一臉傻相……) 永遠在笑，經常與友朋共飲，一直掩藏……)，而在此滑稽好笑之中卻同時隱藏著至高的智慧和完美的德行。它不止是文體，抑且是人生態度；有如蘇格拉底（蒙田亦同）的作品一樣，是作者的表現於外。就一文體層次而言，此種混合特別適合拉伯雷。第一，純就實際而論，它容許他得以論及為當時反動權威人物感到震懾的問題，並以介於嘲弄與嚴肅之間的模糊態度揭示這些問題，必要之際這種態度亦可令他推卸全部責任。第二，它完全契合他的氣質——他腦中雖有先前的傳統，但它仍能超越而出成爲一個絕對特有的現象。最爲重要者，它正好合乎他的用途——亦即豐碩多實的反語法 (irony)，它混淆事物的習見面貌和大小，促使現實出現於超現實之中，智慧見諸愚拙，反叛見諸對人生歡愉而

趣味盎然地接受；藉著對可能性的玩弄，向自由之可能性洒上一道晨光。我認爲探究拉伯雷作品中的隱義——卽骨髓——以冀從中得到某種明確而清晰之主義，乃是錯誤的；隱藏於其作品中但以千百種方法傳送的乃是一種知性態度，他稱之爲「潘達格魯爾主義」(Pantagruelism)；是同時含括精神與感覺的一種對人生的瞭解，不容人生的任何可能性逃避不見。對此進一步詳予描述乃是不智之舉——因爲我們立即會陷於與拉伯雷一較長短之境。他自己經常描述這點，他的能力非我們所及。我只想加上一點——亦卽他的醉心於各式各樣的嬉戲玩笑，從未墮落爲語無倫次而致變成有害於人生的東西；在他的書中有時固然可見狂風暴雨，但是每行、每字卻是在嚴格控制之中。

他的文體的豐富並非沒有限制；怪異的架構本身排除深深的感情和高尙的悲劇；他不可能臻於此等境地。因此在我們的研究中，他是否被給予其應有的地位，實值懷疑，因爲我們所追尋的乃是「平凡」與「悲劇嚴肅性」之結合。當然，沒有人能夠否認他已得到前者，因爲他經常使它出現於其超現實的世界之中，就在描述它之中他變成了詩人，已常有人提及，他的許多成就之一，他是個抒情詩人，描述現實情境的多音詩人，許多段落亦被引用證明此點——例如第一部第四章結尾的精彩一句，這是描述草地上的跳舞。

我們非常樂於引述他的抒情——平凡的多音性 (polyphony) 之一例，此卽羊之歌，他將此插入於討價還價與公羊突然入海之間，這時愚笨而未起疑心的但德諾正在無恥地以粗野的俏皮話嘲弄巴努支 (第四部第七章末尾)：

Panurge, ayant payé le marchand, choisit de tout le troupeau un beau et grand mouton, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous les autres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.

巴努支付款給商人之後，即從羊羣中找出一隻優秀的公羊；而當他拉著這頭鳴叫的公羊前行時，其餘的羊聽到叫聲即彼此相應鳴叫，睜大眼睛看它們的兄弟被帶往何處。（莫特〔Motteux〕英譯）。

這個句子，包括許多分詞，是畫亦是詩。然後，語氣和主題都改變了……

Ce pendant le marchand disoit à ses moutonniers: "O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vraiment, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeux et esbandy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant, Dieu scait comment il s'en escrime!"

而在同時，商人向其牧人說道：「呀！這個惡棍倒真是有眼光，選了一頭好羊；這個娼婦養的對於牲畜頗有研究。真的，一點不假，我本是要將這頭公羊留給岡卡爾（Cancale）領主的，我深知他的脾氣：因為當他右手握著一大塊多汁的羊肩膀肉，有如左手使用的球拍，而另一手則持著鋒利無比的切肉刀之際，他就會感到快樂無比和興奮莫名；上帝這時就知道他的劍術多麼熟練！」

前述對岡卡爾性格的描繪，給予我們一幅全然不同而卻同樣突出的圖畫，非常具體而有趣，他同時又是完全契合實情，因為對於未為所有讀者習知的某人及其與說話者之間關係的概略描述，清楚顯示但德諾粗野而同時機智的傲慢態度。然後公羊即被推入海中，羊之「嗚叫」（criant et bellant）的抒情主題立刻再度出現（第八章開頭）：

Soubdairn, je ne scay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer,
Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les
autres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et sauter
en mer après, à la file. La foule estoit à qui premier y sauterait après leur compaignon.
Possible n'estoit les en garder.

突然之間，你會奇怪事情為何來得這樣快；在我而言，我没法告訴你，因為我沒有時間注意它；巴努支不再多所囉嗦，即將他那頭咩咩叫的公羊擲入海中。於是船上的所有其他羊隻均同聲鳴叫，很快地一隻接一隻跟著那頭公羊躍入海中，一大羣羊跟著它們的領袖跳下海中。根本無法阻止。

下面是突然的離開本題，進入怪異的淵博知識：

comme vous scavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. Ix, de Histo. animal, estre le plus sot et inepte animal du monde.

因為你知道羊的天性就是永遠跟隨帶頭的羊走，不論它走向何處都會緊跟不放；這使得亞里斯多德在其動物歷史〔De Hist. Animal.〕第九部中，說羊是世界上最笨最蠢的動物。

以上是關於「平凡」的部分。但是嚴肅性是在於發現之樂——充滿各種可能性，隨時準備試試各種測驗，不論是在現實界或超現實界——這種樂趣是他的時代即文藝復興世紀前半的特徵，沒有人能像拉伯雷一樣，以其特為本書創造的文字，將此種樂趣如此恰適地轉變成為官能的感觉。這便是為什麼

我們可以將其文體混合——其蘇格拉底式的滑稽可笑——稱之爲高等的文體。他自己爲其書的高等文體找到一個迷人的詞，此詞本身卽是此一文體的例子。它源自肥育牲畜的技術——前面我們並已提到……ces beaux livres de haute gresse（充滿脂肪的好書）。

第十二章 人之情況

Les autres forment l'homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point; quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y banlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assseuer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy: je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'age en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et mutables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par

autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'aventure, mais la vérité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essairois pas, je me resoudrois; elle est toujours en apprentissage et en espereuve.

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigné, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celui que j'ay entrepris, et

qu'en cely-là je suis le plus sçavant homme qui vive; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulièrement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à, sa besoigne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et l'ose un peu plus en vieillissant; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrairient... Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un, touche l'autre.

人是由其他人所形成，我描述他，繪出一個獨特、做得極差的人，如果必須由我來重新塑造，他一定跟目前的他大為不同。但是現在木已成舟。然而我所繪的畫的特徵並無差錯，雖然會變幻走樣。世界只是個終年搖動不停的蹺蹺板。其間的一切永遠搖擺不停，地球、高加索山脈的岩石、埃及的金字塔，有公動，也有自動。即使所謂固定不變也只是較為緩慢的移動。我無法固

定我的標的；它罩著一層霧，隨著自然之醉而搖幌。我只能抓住目前的情況，亦即我全神貫注於它時的情狀。我不是描述它的本身。我是描繪變遷；不是一個時代至另一個時代的變遷，或是像如一般人所說的，從一個七年到另一個七年，而是一天一天的變遷，一分一分的變遷。我必須使我的歷史適應當前的時刻。我可能立即改變，不但機運使我改變，而且我自己也要我改變。它是個各種不同和可變事件的紀錄，也是未定和可能矛盾的思想的紀錄；不論我是另一個我，或者我在不同的情況下掌握一個主題並從一不同的觀點觀看它。因此我可能自我矛盾，但有如德瑪得（Demades）所說的，我從不牴觸真理。只要我的心智能夠立穩脚跟，我就不會言詞猶豫，我必能當機立斷；它永遠都是處於學習的狀態，並接受試驗。

我觀察一個謙卑而暗淡無光的生活；那是個整體。任何程度的道德哲學可以適用於普通和隱適的生活，同時亦可適用於更見豐富的生活；每個人體內都載負著人類情況的整個形式。作者藉著某種特殊和外在的符號將自己的意思傳達給世人；我是第一個以我的整個生命這樣做的人，即以蒙田（Michel de Montaigne）之身份，而非以文法家或詩人或律師之身份。如果世人因為我談自己談得太多而有所批評，我也會批評世人根本未想到自己。不過，在現實生活中已然退隱的我，企望將我自己揭示給世人，是否合理？我是否也該向智巧和虛禮在其中享受甚多重視和權威的世界，宣示自然的粗野和單純結果，而此一自然又是多麼微弱？不用知識或藝術以建立一本書，不正是像不以石頭或類似的材料堆砌一道牆？音樂的觀念靠藝術引導，我的則賴機運。至少根據規則，我認為從來沒有一個人對於所寫的題材的認識和瞭解，會超越我對所選取的題材的認

識和瞭解；而且在我所選擇的題目上，我可是當今世界上最學問的人。第二，從來沒有一個人更為深入探討他的題材，也未更為仔細地分析它的各個部分和結果，也未更為充份和準確地達到他自己所確立的目標。為了達成這項工作，我所需的只是忠誠盡職；而我的忠誠盡職最是真純和誠摯。我說出真理，不以滿足自己為足，而是極力敢言。隨著年歲的增長，我也變得更為大膽；因為似乎習俗允許老年更多閑談的自由，更可輕率談論自己。此處不可能有如我在其他地方所見到的藝術家與其作品之間的相互衝突……。有學問的人並非對任何事物都有學問；但是練達的人則在一切事物或甚至無知方面都是練達的。在此，我的書與我密切契合，同一步調前進。在別處，我們或許會單獨讚揚或非難作品而不理會作者；但在此處則不然。誰接觸到其中之一，就接觸到兩者。（蒙田散文集 [The Essays of Montaigne]。崔契曼 [E. J. Trechmann] 英譯，牛津大學出版部，一九二七年。）

以上是蒙田之散文集第三部第二章的開頭。根據維耶 (Villey) 版 (巴黎，亞爾圖 [Alcan]，一九三〇年) —— 本章以後提及是項作品時之頁數均以此版為準 —— 上面所引一段見第三冊第三十九頁。這是蒙田述及其散文題材以及描述自己之目的的衆多段落之一。他先是強調其題材的變幻無常、不穩定和多變化的性質，接著他描述自己用以處理此一變幻多端之主題的程序。最後，他談到此項工作的用途問題。第一段中的理論程序可以化為三段論法：我描寫我自己；我是個不斷變化的人；所以，此一描寫也必符合此點而經常變化。我們將試加分析這三段論法的每一段是如何表達出來。

「我描寫我自己。」蒙田並未如此直接地說。他以對照的方式有力地表達此點，同時有如我們稍後即可看出地，他採取了比平鋪直述更富變化的方式。Les autres forment l'homme, … (人是由其他人所形成, …) : 由此可以看出對照是雙重的。其他人賦予形體，我敘述 (參見稍後: je n'enseigne pas, je raconte [我不教訓，我只敘述]) ; 其他人造「人」，我描寫「一個人」。於此我們可得兩個階段的對照: forment (形成) —— recite (描述), l'homme (人) —— un particulier (一個人)。此處的“particulier”即是他自己; 但是他對此亦未直說，而以其沉默、諷刺而略為自滿的謙虛加以解述。此一解述 (Paraphrase) 包括三個部分，其中第二部分包括一主要子句和一附屬子句: bien mal formé (做得極差) : si j'avoy..., je ferois... (如我必須……我一定……) meshuy c'est fait (但是現在木已成舟)。此一二段論法的大前提至少包括三組概念，以各種相反或共存運動的形式加以解釋: (一) 其他人形成，我描述; (二) 其他人形成「人」，我描述「一個人」; (三) 這個人 (我) 「不幸地」已經形成。所有這一切均被置入一個單一的韻律運動之中並不致發生任何混淆; 確實也幾乎完全沒有任何句法上的連繫物，沒有連接詞 (conjunction) 或是類似連接詞的連結詞 (connective)。經由意義的統一和句子的韻律而建立起來的連貫性、知性的連鎖，即可自足。為了更清楚說明此點，我且補充一些句法上的連繫物: (Tandis que) les autres forment l'homme, je le recite; (encore faut-il ajouter que —— 還須加上) je represente un particulier; (ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais, —— 我知道這個人就是我自己) bien mal formé; ” (soyez sûrs que —— 你們可要相信) si j'avais à le façonner de nouveau, je le ferais vraiment

bien autre qu'il n'est. (Mais, malheureusement——但不幸地) meshuy c'est fait. 當然我的補添頂多僅具約略的價值。蒙田未用連繫物所表達的細微差異是無法整個掌握的。

至於小前提（我是個不斷變化的人），蒙田並未一舉表達。他將邏輯連貫性置之不理，而先以下列突出的陳述引入結論：Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient. (然而我所繪的畫的特徵並無差錯，雖然會變幻走樣)。“Or”（然而）一字表示連貫性已受中挫，而另起頭。它同時亦用以緩和這句話的突兀驚人之感。“Quoique”一字在此是作為一個準確的連結詞，使這個問題突出顯著。

最後才出現小前提，但不是直接出現，而是作為下列一附屬三段論法的結論：世界不斷改變；我是世界的一份子；所以，我也是不斷改變。大前提附有例證，而世界改變的方式則經分析為雙重的：所有事物均經歷全面大改變，而個別事物則另有自己的變化。接著出現的是由有關穩定性的一個矛盾說法所引入的多音運動，而所謂穩定性也只是較慢的變化的一個形式。這整個多音運動佔據了這段剩下的全部篇幅，其間第二個三段論法的小前提是自明的，僅有微弱的力量。於此交錯的兩個主題是主要議論的小前提和結論：我是個不斷變化的人；所以我必須使我的描述合乎此點。在此蒙田居於他所獨有的領域的中心：我與我之間、作者蒙田與主題蒙田之間的作用和反作用；從他筆下流出意義和聲音均富的辭句，有時是指這個我，有時是指另一個我，但大多時候卻是指兩者。我們必須自己選擇認為何者最為準確、最具特色和最真實以及最欣賞何者；關於自然之醉，關於變化之描繪，關於外在變化（命運）和內在變化（意圖），德瑪德的應言，s'essayer（試試，猶豫未決）與 se résoudre（決斷）

之別，以及兩者與 *si mon âme pouvoit prendre pied*（如果我的心智能夠立穩腳跟）此一美麗形象之對照等。賀瑞斯（Horace）對於完全成功的作品的評語可以適用於前述各項及其總和：*deicas repetita placebit*（一再地令人欣喜）。

我希望前面將整段分解成三段論法不致令人覺得是賣弄學問。這表示這生動的一段雖然特富於意料之外的辭句變化，然其思想結構準確而合邏輯；許許多多的文句變動或增添、或分離、或深入、或有時甚至退卻，但卻能呈現其思想的實際應用；再者，順序一再中斷，以致讀者期待某些命題，而有些命題則完全被忽略而須由讀者自己補充。讀者必須要能合作。他被捲入思想的行動，但是隨時要能暫停，檢視一番，增添什麼。「其他人」（*les autres*）是誰他必須猜測；而「某人」（*particulier*）為誰亦然。以“*ou*”為頭的一個子句似乎將他帶到離題太遠之處，經過一段時間後他方才逐漸瞭解其意何在。當然，接著又以衆多辭句將要點呈現在他面前，使他的想像力大為發揮；但是即使如此他仍須自己盡力，因為每個子句均很有個性，必須要加以消化。沒有一句契合既有的思想或說話型式。

雖然這段文章的內容是知性的，甚至是硬實的邏輯性的，雖然這段是為探究自我分析問題的一項敏銳而創意的知性努力，然而表達的意志力量如此強烈，故而文體衝越了純屬理論性論文的限制。我認為任何人如果讀够蒙田的散文而能在其中遨遊自如，一定會有與我相同的經驗。我看他的散文已有相當時間，在我對他的風格已然相當熟悉之後，我自覺彷彿可以聽到他說話，看見他的一舉一動，對於較早的理論性作家，我們甚難會有如此強烈的經驗，或者根本就不會有這樣的經驗。他經常省去連接詞和其他句法上的連結詞，但是他卻暗示它們。他越過中間的推論階段，但卻代之以自動源自非為

嚴密邏輯所連結之步驟間的某種接觸。在“*la constance mesme n'est autre chose...*”（固定不變也只是……）與緊接的“*je ne puis assurer mon object...*”（我無法固定我的標的……）兩個句子之間，顯然是省去了一個步驟，亦即應有一個句子說明「我」即我所研究的對象只是世界的一小部分，也應同樣屈服於前面提及的雙重變化。稍後他詳細述及此點，但是即使在此他也已經創造了一種氣氛，可以權宜地建立兩句之間的接觸，而仍讓讀者全神貫注。偶爾，他會以新的方式一再地重複他認為重要的概念，每次都有新的觀點、新的特點、新的影像，以致其概念可以向四方迸發光彩。所有這一切特徵，我們都是較習於在談話中——雖然只是指特別富於思想和言詞清晰的人的談話——發現，而非見諸理論性內容的出版物。我們可能會認為這種效果需要藉助於聲調的抑揚頓挫、姿勢、及隨悅人談話而來的彼此之間的靈犀相通。但是蒙田，獨自一人，卻能在概念中找到足够的生命和可說是「體熱」的某種氣質，而能寫得像是在談天一樣。

這與他的試圖瞭解其寫作對象即他自己的方式有關，而此一方式即是他在前引一段中所描述者。這便是持續不斷地諦聽內心中變幻不止的聲音，它來往於沉默、略微自滿的諷刺與探測生存終極基礎的極度嚴肅之間。他所展露的諷刺也是數個主題的混合。極端真誠地不願視人生為悲劇（人是「奇妙地自負、複雜而多變」，第一部第一篇；「既荒謬又可笑」，第一部第五十篇；「笑劇中的丑角」，第三部第九篇）；對於寫作的輕微高傲的蔑視（「如果我是作家」，第一部第二十篇、及第二部第三十七篇）；最後，也是最重要的一點，貶抑他自己特有手法的傾向。他稱其書為「各式各樣文章的混合」（第二部第三十七篇）、「我胡謔的大雜燴」（第三部第十三篇），他甚至一度將之比擬為老人

的糞便：「這些是老人家的排泄物，有時硬，有時軟，永遠都是消化不良的。」（第三部第九篇）他從不倦於強調他的作品是單純的、個人的、自然的和直接的，就如他必須爲其作品辯解似的，這種謙虛的形式諷刺意味，以本章所引第二段最能清晰而完全地顯露出來，我們稍後將把這段分析一遍。關於蒙田的諷刺手法，討論到此爲止。這使得他的文體具有非常悅人的風味，而此一風味並完全契合他的題材；不過讀者不可過份陷入其中。他說他的描述，不論多麼多變和複雜，卻從不走入迷途。而且雖然有時他會自我矛盾，但從不與真理牴觸。他的這番話是真誠而嚴肅的。這段話顯示他對於人類具有非常合乎現實的概念，而且此一概念是基於經驗，特別是自我的經驗：這個概念即謂「人」是一直不斷變化的生物，受到周圍環境、自己命運和自己內心衝動等之變化的影響。所以，蒙田富於幻想的方法，並未遵守事先想好之計劃，而是彈性適應自己生命之變化，所以它基本上是爲純屬試驗性的方法，亦即符合此種題材的唯一方法。如果我們想就經常變化不停的題材寫出正確而合乎事實的描述，就必須準確而合乎事實地注意其變化；我們必須就在儘可能多種試驗性情況下的實際見聞，描述我們的題材，因爲如此我們庶幾得以確定可能之變化的範圍，並且因此而終於獲致全盤的景象。

蒙田所致力維持的就是此種嚴格而甚至在現代意義下仍屬科學的方法。或許他不致同意聽來太有科學味道的「方法」一詞，但它確是一種方法，現代有兩位批評家——維耶（Viley）（蒙田散文之來源和演變 [Les Sources et l'Évolution des Essais de Montaigne]，第二版，巴黎，一九三三年，二，三二一）和朗松（Lanson）（蒙田散文論 [Les Essais de Montaigne]，巴黎，日期不詳，二六五）——都利用「方法」一詞形容他的工作，雖然其意義與此處所用者略有出入。蒙田非常精確地描

述他的方法。除了本文所引用的一段之外，尚有其他段落值得注意。本文所引的這段已然很清楚表明他何以被迫採用他所用的程序——他必須適應他的題材。它也說明他所用的標題“Essais”一字的意義，這個字可以恰當雖非優美地譯為「對自我之試驗」(Tests upon One's Self) 或「自我試驗」(Self-Try-Outs)。另外的一段(二，三七，頁八五)強調他所採行之程序所欲顯示之發展原則，而且有一個至為特殊的結論，但此一結論並非純為諷刺性的：Je veux représenter le progrès de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'avoir commencé plus tost, et à reconnoistre le train de mes mutations... Je me suis envieilly de sept ou huit ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquist. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité des ans: leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit... (我要表現我的心情的進展，以便顯示每種心情的源起。我但願能够早點開始，以認清我的變化的方式……。自從我開始以來，我已經長了七或八歲。但是並不是毫無新的收穫。這許多年間我經驗了憂慮：這期間的交往和長時的談話並非沒有一些這類收穫。) 較有意義的一段(二，六，頁九三—九四)毫無諷刺意味地而且又以作為蒙田文體之上限的鎮定而堅持的誠摯——他從未超越其文體的此一上限——表明他是多麼重視他的工作：C'est une espineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suyvre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opapues de ses repis internes; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations

communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy... (跟蹤有如我們的精神的那種漂泊過程，貫穿其潛藏模糊不清的深處，攫獲它的躍動的衆多細微方面等乃是一項充滿荆棘的工作，並且要較表面上所知爲難；但是如能脫出世上普通而且甚值讚佩的工作羈絆，乃是新奇特異的娛樂。數年來，我只有以自己作爲思想的對象，我僅只控制和研究我自己，我如研究其他事物的話，這便是爲了突然將它帶回或帶入我自己之中。)

這些句子之所以有意義，也是因爲它們表示了蒙田對於自己的工作所設定的限制，因爲這些句子不但說明他企圖要做的事情爲何，而且也陳述了他所不願意做的，亦即調查外在世界。外在世界唯一能令他感到興趣的，乃是因爲它作爲他自己的活動的背景和場合。由此我們得到他那虛僞和保留的諷刺的另一形式：他的經常聲言對於外在世界的一切毫無所知和沒有責任——對於外在世界他最喜稱之爲「一切事物」(les choses)：A peine respondroyz-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy...ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne fasche point à donner à connoistre les choses, mais moy... (我甚難與別人談及不談及我自己的事物，這便是我的想法，我不想知道除我以外的其他事物……)這些「事物」對他而言只是自我試驗的一個方式；他用它們以「試驗自己的天賦能力」(à essayer ses facultés naturelles) (同前)，他根本不覺得有責任對它採取負責任的立場。這點最好亦可用他自己的話說明：De cent membres et visages qu'a chaque chose,

j'en prens un...J'y donne une pincite, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je scay...sans dessein, sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir moy mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au double et à l'incertitude, et à ma maistresse forme qui est l'ignorance... (從每件事物所顯示的百個肢體和面貌，我只選取其一，我儘可能深入而非寬廣地鑽入其中……沒有任何計畫，沒有任何諾言，我並非必須從中得到好處或是固守著它不可，我如高興也可以不做任何改變，並且接受懷疑和不定以及我的主形式——亦即無知……) 僅祇這一段即足以顯示，他的所謂「無知」爲何。深藏於自我諷刺和謙抑之後的是一種至爲確切的態度，這個態度適合他的主要目的，而且他以特有的富於彈性的固執堅持這個態度。在其他地方，他甚至更爲清楚地向我們透露這種「無知」亦即「主形式」(maistresse forme)對他的意義。因爲他想到一種「強大而豐富之無知」(ignorance forte et genereuse) (三，十一，頁四九三)，對它的珍視超過一切事實的知識，因爲欲達到此種境地所需的智慧遠過於獲致科學知識所需者。它不但爲他獲致所重視之知識——對自我之認識——而鋪路，而且也是達到其追求之最終目標——正正當當的生活——的一個直接途徑：「人最大最榮耀的傑作即是正當的生活。」(Le grand et glorieux chef d'oeuvre de l'homme, c'est vivre à propos) (三，一二，頁六五一) 而在這個活力充沛的人格中，卻有著對於自然和命運的完全屈服，故而他認爲試圖超越自然和命運所允許的程度以增進對此兩者的知識，乃是沒有用的。• Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste

bien faicel (3, 13, p. 580); ... je me laisse ignorairement et negligemment aller à la loy generale du monde; je la scauray assez quand je la sentiray. ... (將自己交付自然的最簡單方式就是以最聰明的方式將自己交付自然。無知和無好奇心真是個高尚、甜美和有益健康的枕頭，可使構造良好的頭在上面休息！以無知和疏忽的方式，我即信步走向世界的通則；我一感覺到它，我即能瞭解它。)

對於「一切事物」均採取故意的無知和漠不關心，乃是他的方法的一部分；他在「事物」中所尋求的僅自己而已。對於他這個題材，他以臨時興起所做的許多試驗予以測試；他從各個方面加以闡釋；他將它包圍起來。不過結果並不是一堆毫無關聯的快照，而是對於他自己的統一性的自發的瞭解，此一統一性則是源自其觀察之多樣性。結果，我們得到統一和真相；最後起自他對變化之描述的乃是他的根本存在。以這樣一個方法追捕自己，乃是通往沈著自若的途徑。L'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle (這項工作的成果有賴於它所考量的事物的性質；因為它是這個成果的很大部分，而且兩者之間又是同質的。) 在變化不斷發生的過程的每一時刻，蒙田的人格都能維持其一致性；他自己也知道：Il n'est personne, s'il s'écoute, qui ne découvre en soy une forme sienne, une forme maistrresse (任何人只要注意自己，必能在自己身上發現他自己的形式，亦即一個主形式)；或在另一段：les plus fermes imaginations que j'aye, et generales, sont celles qui, par maniere de dire, nasquiraient avec moy; elles sont naturelles et toutes miennes (我最為強烈和普遍的觀念可說是與生俱來的那一些；它們是天生的，完全是我自己的)。當然，此處所謂「自己的形式」(forme sienne)

不可能以幾個準確的字表達；它至爲繁雜而真實，無法完全含括於一個定義之中。然而對蒙田而言，眞理即是「一」(One)，不論其表象有多少；他或會自我矛盾，但不會牴觸眞理。

蒙田的方法的一個不可忽視的部分乃是其「散文」的特殊形式。他的散文既非自傳亦非日記。它們既非根據智巧設計的計畫，亦非遵循年代順序。它們所遵循的是機運——「音樂的幻想聽從藝術的引導，而我的幻想則賴命運的引導」(Les fantasies de la musique sont conduites par art, les niennes par sort)。嚴格說來，引導他的乃是「一切事物」——他遊行於其間，生活於其中；在事物之中永遠都可找到他，因爲雙眼圓睜、心智敏感的他，站立在世界之中。但是他並未遵循世界的時間順序——他的方法的目標亦非在於獲致對某特定事物或一羣事物的認識。他遵循著自己內心的韻律，此一韻律雖然經常受到事物的誘發和維持，但並不受其束縛，而能自由地從一事物躍至另一事物。他寧愛「詩般的步調、歡跳雀躍」(une allure poetique, à sauts et à gambades) (III, 九, 頁四二一)。維耶(蒙田散文之來源和演變, 一, 頁三以下)已經指出，蒙田散文的形式是源自有教諭作用的軼事趣聞、引用文和格言，這些在古代末期和整個中古時代都是非常流行的文學類型，在十六世紀並協助人文主義題材的流傳。蒙田即是在此種氣氛之下開始寫作的。最初，他的書是搜集他閱讀的成果，包括他的評論。這個型式不久即被捨棄；評論的重要性超越本文，題材或出發點不但是讀到的作品，而且也是生活過的東西——有時是他自己的經驗，有時是他聽自別人的或是發生於周遭的事。但是他從未放棄堅守具體事物、眞正發生的事的原則，正如他未揚棄不自限於發現事實之方法或事件演變之過程的自由。從事物中他取得活力，使他免於陷入抽象的心理研究和對自己內心的虛空探

索。但是他防範自己，以免受制於任何事物的法則，所以他自己內心運動的韻律不致被壓抑而終於消失。他對這種程序讚揚有加，尤其是在第二部的第九篇散文——我們已從此篇引用幾段文字，他引用柏拉圖和其他古代作家作為他的典範。他的訴諸許多柏拉圖對話的權威——這些對話的結構顯然鬆弛，但其主題並非抽象地超然而而是嵌於對話者的性格和處境之中——無疑地並非全無道理；不過這不關緊要。蒙田是個新的作家。私人的或可說是一個人的味道頗為特出，表達方式較為自發和接近日常談話，雖然並無對話。然後，第十二篇散文另一段對於蘇格拉底文體的描述——本書論拉伯雷的一章曾論及此點——顯露了有強烈蒙田色彩的蘇格拉底。沒有一位古代的哲學家，甚至描述談話中之蘇格拉底的柏拉圖亦然，能够以他自己具體生活的意志寫得如此直接、如此生動、如此有血有肉、如此自然。而在心底，蒙田也知道此點。在一段文章中，他表示反對別人讚美他的文體，而要讀者只注意題材和意義（一、四〇，頁四八三），他又繼續說：Si suis je trompé, si gueres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny gueres plus materielle, ny au moins plus drue on son papier.（如果沒有人願意多花一點時間以從題材中多得一些收穫；不論如何，如果沒有一位作家或其他人將它更為豐厚地傳播出去，那我就錯了。）

本章開頭所引一文第二部分，討論他的工作是否必要和有用。對於這個問題巴斯加（Pascal）的答覆是個堅決的否定（「描述自我的愚笨工作」[Le sot projet qu'il a de se peindre]）。我們可以再從中看到在文句安排和表達上都是充滿保留的諷刺性謙虛。他自己似乎並沒有足夠的勇氣給予這個問題明確的肯定答覆，彷彿他是要請求原諒和減輕罪狀。這個予人的印象是虛假的。他在第一個句子中已

經決定了這個問題，早在他實際陳述這個問題之前；稍後聽來幾乎像是辯白（au moins j'av... 至少我有……）的，突然變成了如此堅決、如此基本和如此自覺到其自身特性的自我肯定，故而予人的謙虛和辯白態度一掃而空。他呈現其思想的順序如下：

1. 我描繪一個卑微而黯然無光的生命；但是這無關緊要；即使是最爲卑下的生命都包含一切人的事物。

2. 與其他他人相形之下，我所描繪的不是我所獲致的特殊化知識，也不是特別的才藝；我將整個的我——蒙田——呈現出來，我是最先這樣做的人。

3. 如果你指責我談自己談得太多，我的答覆可要指責你根本就不想到自己。

4. 到這時他才提出問題：要想將如此狹窄的個人情況令一般人知道，未免太過肆無顧忌？對於一個只能欣賞形式和藝術的世界，我卻要給予如此未加消化和簡單的自然產品，尤有甚者，此一自然產品又是如此微不足道，這樣是否合理？

5. 他沒有提出答覆，但卻提出下列「得以減罪的情況」：(1) 沒有一個人會像我這樣精熟自己的題材；(2) 從來沒有人如此深入其題材，如此深究其各個部分和枝節；沒有人會如此正確和完全地實現其目的。

6. 爲了達到這個目的，我所需要的只是毫無保留的誠意，而我對此毫無所缺。我有點受制於習俗；有時我很想能多少向前邁進；但是隨著年歲的增長，我就略爲大膽一些，這是一般人能够原諒老人的。

7. 就我而言，至少有件事不會像對許多專家一樣發生在我身上：作者與作品不一致；作品值得讚揚但作者在日常生活中卻很平庸——或是相反。一個有學問的人並不是在各個方面都是知識淵博的；但是一個完整的人則是處處完整，包括他的無知之處。我的書和我是一體；談到其一也就談到另外一個。

上述摘要顯示他的謙虛言行不一；這個摘要幾乎比原文更能清楚顯示此點，因為它不是連貫一體而且枯燥無味，故缺乏蒙田行文時的和藹可親。不過原文已然足夠明確。「我——一切事物」之對比，對於專家的惡意，尤其是「我領先他人」和「沒有人曾經」等主題無法為人漠視，而且每次讀及都會更為清晰的顯露出來。我們將在下面討論上述七點。當然這是個尚嫌不足的權宜之計，因為至少這幾點互相混合，難以分開。但是我們如想瞭解原文中的一切，就須這樣做。

所謂他描繪一個卑微而暗然無光之生命的說法，實是過份誇張。蒙田是個特出的君子，受人尊敬並有影響力，他對於自己的政治機會只做如此有限而勉強的利用，完全是出自他自己的選擇。但是他經常使用的誇大之謙虛的手法，讓他得以更為清晰可見地揭示其主要思想：任何人的命運，「一般和個人的生活」(une vie populaire and privée)，便是他所需要的。他在別處(三，十三，頁五八〇)說過：La vie de Cesar, n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous: et emperiere et populaire, c'est toujours une vie que tous accidens humains regardent. Escoutons y seulement... (凱撒的生活並不比我們的生活更能為我們自己提供更多的典範：不論它是帝王的或是平凡的，它仍只是個關切一切人之意外事件的生活。且讓我們僅只聽聽……) 接著是關於可以見諸任何人身上的

人類情況的著名句子。利用這一句，他顯然已經回答了他所從事之工作的意義和用途的問題。如果人人都能提供足夠的材料和時機以發展完全的道德哲學，那麼任何個人的準確和誠意的自我分析便有其道理。我們確可再向前邁進一步：它是必需的，因為——根據蒙田的看法——它是將人視為道德動物之科學所能採取的唯一途徑。諦聽的方法唯有當應用於試驗者自身時才可能準確；終極而言，它是自我聽診、觀察自己內心活動的方法。我們對他人的觀察不會有同樣的準確：Il n'y a que vous qui sçache si vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines... (只有你自己才知道你是否怯懦和殘酷或忠誠和專一；其他人看不清你，他們只能胡亂猜測。) (三，二，頁四十五—四十六)。自己的生活——我們必須諦聽其活動——永遠都是隨便任意的生活，因為它只是人類生活之可能性的數以百萬計形式之一。蒙田的方法的必有基礎，乃是他碰巧所過的隨意的生活。

不過這個自己的隨意生活必須視為一整體。這便是我們所列的第二點。這是我們易於瞭解的一個要求。任何種類的專門化都會扭曲道德景象；它僅能呈現我們的諸種角色之一；它有意將我們廣大的生活和命運置於黑暗之中。僅從一部德文文法或國際法，我們無法知道作者的個人存在，或許只有在他的氣質至為強烈和特殊而致突出於其生活之任何表象的難得情況下，我們才可能從作者的一本書認識他。蒙田的社會和經濟情況，使得他能够輕易發展和保持其整個自我。他所處的時代也有助於滿足他的需要，這個時代當時尚未為社會的上層階級充份發展出專門化工作的責任、技術和精神，但是相反地，在古代寡頭文明的影響之下，卻是極力促進最廣泛和最人性的個人修養。與他同時代的人沒

有人在這方面有像他一樣的進展。與他相形之下，他們都是專家、神學家、語文學家、哲學家、政治家、醫生、詩人、藝術家；他們都「以某種特殊而奇異的徵象」(Par quelque marque particulière et étrangiere) 呈現在世人之前。在環境的壓力之下，蒙田有時也是律師、軍人、政客；他曾擔任波爾多市長數年。但是他並未專注於這類活動；他只是暫時委身於此，隨時可以退出，他對委他以工作者允諾「以手接受工作，但非以肺或肝接受」(de les prendre en main, non pas au poumon et au foie)(III, 十, 頁四三八)。利用自己整個的任意生活以作為道德哲學亦即檢視「人之情況」之起點的方法，與下述各種方法形成明顯的對比：這些方法依照某一特定計劃，研究很大數目的個人——如關於他們是否具有某些特質或是他們在某些情境下的行為。對於蒙田而言，這些方法似乎均是賣弄學問和空虛的抽象概念。在這些方法中，他無法認出人，亦即他自己；它們掩藏、簡化和系統化而致現實喪失。蒙田自限於對單一標本即他自己的詳細調查和描述，而即使在此種調查之中，最是背離其方法的莫過於以任何方式孤立其對象，使其脫離在某一特定時刻所處的意外情況和環境以圖達到其真正、永遠和絕對的本質。任何使對象脫離意外和短暫情況以圖獲致其本質的努力，在他看來都是荒謬的，因為他認為對象一旦離開其當前的意外情況，就會失去其本質。爲了這個緣故，他遂不願爲自己或人類作一終極的界說，因爲此一界說一定是抽象的。他只能自限於探究和再探究自己，拒絕做任何決定。不過對於他這種人，此種拒絕並不困難，因爲他相信認識的整個目標無法表達出來。再者，他的方法雖似有奇想，但卻極爲嚴密，因爲它只限於純粹的觀察。它並未尋找一般原因。當蒙田提及原因時，這些原因乃是屬於直接一類的，而且是可以觀察得知的。有一段即是辯論此點，這段文字即在今

日仍屬切合時宜。• Ils laissent là les choses et s'amuse à traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celui qui a la conduite des choses, non à nous qui n'en avons que la souffrance, et qui en avons l'usage parfaitement plein selon notre nature, sans en penetrer l'origine et l'essence... Ils commencent ordinairement ainsi: Comment est ce que cela se faict? Mais se faict il? faudroit il dire... (他們將這些事情置諸一旁並欣喜地探究原因：真會說話！對於原因的知識僅僅屬於萬物的創始者，而非屬於只從它們得到痛苦的我們，我們並依自己的本性充份利用它們而未深究它們的源起與本質……。它們通常是如此開始的：如何發生的？真的發生？是否該說……。) (三，十一，頁四八五) 在這一切關於蒙田的方法的論述中，我們故意不加提及與其方法密切關聯或對比的現代哲學方法的有關技術名詞。有知識的讀者將會自己補上這類專門術語。我們所以避免不用這些術語，乃是因為對其解釋無法求得一致，而如加以準確的修飾，便會離題太遠。

到目前為止，我們尚未就幾個字有所說明。蒙田在描述其用以描繪自己整個任意生活以探究人類情況的方法時，將這幾個字置於句子結構中的突出位置。這幾字就是“*hoy le premiere*”（我為第一人），它們令我們想到：他是否真有這個意思及他這樣對嗎？第一個可以簡短回答。他說這話時確是認真的，因為他在多處地方重複了這個立場。稍後出現的「沒有人曾經」(*no one has ever*)的主題，只是它的另外一個形式，另外一段——部分前面已經引用——即關於“*amusement nouveau et extraordinaire... de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes*”的一段，是以下列方式開

頭的：• Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui aient battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille manière à cette-èi, n'en connoissant que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace... (我們僅知兩三個古人曾經走過這條路，但是我們不知道是否方式一樣，因為我們僅知道他們的名字。以後再也沒有人再走他們的路子...) (二，六，頁九三)。因此，毫無疑問地，蒙田雖然謙抑有加，又以諷刺態度對待自己，但是在表達此一立場時卻是認真的。但他這個立場對嗎？較早的時代真地沒有可以媲美他的作品？我不禁想起奧古斯丁 (Augustine)。蒙田從未提及懺悔錄 (The Confessions)，維耶 (蒙田散文之來源和演變，一，七五) 則假定蒙田不太知道此書。他至少應該知道這部名著的存在和性質。或許是他不願加以比較；也許是由於全然真心和非諷刺性的謙虛，他才未確立自己和自己的方法與最重要的一位基督教早期作家之間的關係。他說他的方法完全跟別人的不一樣，這一點不錯。目的和手法都很不同。然而除奧古斯丁之外，沒有一位較早的作家，會有像奧古斯丁的一貫而無保留的自我調查那樣根本的東西，被保存在蒙田的方法之中。

至於第三點 (反駁：你甚至未能想到自己)，我們可以發現隱含其中的乃是典型蒙田式的「我自己」的概念。就一般意義而言，他這裏說話的對象確實想自己想得太多。他們想到自己的利益、慾望、憂慮、訊息、活動、家庭、朋友。對蒙田而言，這些並不是「他們自己」。這只是「我自己」的一部分而已；這甚至可能導致——通常確實如此——自我的蒙蔽和失落：亦即一旦個人完全耽溺於前述各項之一或數項，以致於他對於自己整個生存的意識，或是對於自己特有之生活的全部意識就在這

個過程中融化消失。所謂對於自己生活的全部意識，對於蒙田而言，即是對於自己死亡的全部意識。Ils vont, ils viennent, ils trotent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles (他們去，他們來，他們快步走，他們跳舞；關於死亡，未見提及。) (一，二〇，頁一五四—一五五)

第五點和第六點——他的懷疑其作品的印行是否應該以及他自己為釋疑而提出的理由——可以一併討論。這個問題的正確答案，他已於前面提出。他之所以再度提出此問題，只是爲了他可以再度表明其作品的特徵，這次是用了幾個措辭精彩的對比 (antitheses) 來表達 (例如 particulier en usage 與 public en connaissance, 或 par art 與 par sort)。這段文字之所以重要的另一個原因是，題旨由辯白而突然轉爲明確肯定的承認他知道自己的重要性。由 jamais homme 或 jamais aucun (從未有人) 之主旨所引入的此一承認，揭示了他的方法的另一面。明白一點說：他說：「從來沒有人能够如此掌握其寫作題材，也從未如此深入探討題材的所有細節和分枝，也從未如此完全地達成目的。」在諸如 "en celui-là je suis le plus sçavant homme qui vive" (在這方面我可是當今世界上最有學問的人) 的句子中，可能會有輕微的自我諷刺的迴響，但是這些句子是對他自己作品之獨特性的驚人坦白、明白和刻意的強調。它們超越先前討論過的 "moy le premier" (我第一)，因爲它們透露蒙田的一個信念，此即沒有一門學問也沒有一種知識能够像自知一樣準確和詳盡。對他而言，「認識你自己」不但是實用和道德的教訓，也是認識論的一個箴言。這也可以解釋他爲什麼如此對自然科學知識不感興趣，以及他爲何對此種知識沒有信心。只有人的和道德的事情才能令他著迷。像蘇格拉底一樣，他能說樹木不能教他任何東西；只有城裏的人才能教他。蒙田的這種看法並且帶刺，因爲他對於

以自然科學知識自豪的人有如下的評論：Puisque ces gens là n'ont pas pu se résoudre de la connaissance d'eux memes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux..., comment les crois-je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil? (由於這些人無法獲致一直存在他們眼前和身內的對於自己情況的知識，我如何能够相信他們對於尼羅河的潮汐的知識。) (二，十七，頁六〇五)。不過，只有在對人作道德研究時，「自知」的首要地位方才具有肯定的認識論上的意義；因為蒙田研究自己日常生活的唯一目的就是探究一般的「人之情況」；這樣他即透露了我們試圖瞭解和判斷他人行為時所經常使用的啓發式原則——有意識或無意識地，合理或無理地——不論是我們較接近的人的行為，或是屬於政治或歷史範疇的較遙遠的行為。我們將得自己生活及自己內心經驗的準繩應用於這些行為——因此之故，我們對於人和歷史的知識，依賴我們的自知的深度和我們的道德眼界的範圍。

蒙田對於他人的生活的興趣，一直都很強烈。當然，他無法排除自己對於歷史學家的一些疑惑。他認為，歷史學家專喜將人置於異常和英雄式的情景中，而且慣於賦予他們固定和一致的性格：les bons auteurs memes ont tort de s'opiniâtrer à former de nous une constante et solide contenance. (甚至好作家都硬要把我們變得一致而固定的，這是不對的。) (二，一，頁九) 他認為從一生的一個或數個高潮以求得對整個人的概念，乃是荒謬可笑的；他覺得所缺的乃是對於一個人內心狀態之變幻的充份重視：pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace. (爲了判斷一個人，必須長時和詳細地追尋他的軌跡。) (二，一，頁十八) 他要經驗人的平

日、正常和自發的行爲，爲此他自己的環境——這他可於個人經驗中觀察到——正如歷史材料一樣對他有價值……*moi*……*qui estime ce siècle comme un autre passé, j'allègue aussi volontiers un mien amy que Anlu Gelle et que Macrobe*……（我……我對於本世紀的看法有如對於以往任何世紀的看法一樣，我對於自己的朋友的欣賞亦如我對於杰爾 [Anlu Gelle] 和馬克洛 [Macrobe] 的一樣……）三，十三，頁五九五）。私人事情與國家大事同樣或甚至更會引起他的興趣，甚至這些事情都不一定要真正有的……*en l'estude que je traite de noz moeurs et mouvemens, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais: advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité*（在我對於習俗與生活方式的探究中，如有虛假的證言的話，亦如真實的一樣有用：不論它是否發生於巴黎或羅馬、約翰或彼得，它仍然是人的能力的一項成就。）（一，二一，頁一九四）所有這一切對於他人生活經驗的關切，都經過自我經驗的過濾。我們不可爲蒙田的某些話所誤導，例如他曾警告說：「我們不可以自己作標準評斷他人，或是認爲我們想像不到的或與自己習俗矛盾的就是不可能。這只能適用於自我經驗過於狹窄和淺薄的人，我們經這類話所能得到的教訓只是要求我們內心的意識應有更大彈性和廣度。」在歷史道德知識的範圍內，蒙田所能提供的唯一啓發性原則便是自我經驗，在其作品中有數段從這個觀點描述他的方法，下面卽是一例……*Cette longue attention que j'employe à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres*……*Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui, j'ay acquis une complexion studieuse en cela*（我用以考量自己的徹底

的注意力亦可訓練我去判斷別人……我自小即已習於從他人的生活以審視自己的生活，因之養成了喜愛研究的性質。）(III、I-III，頁五八五)“*Mirer sa vie dans celle d'autrui*”(從他人的生活以審視自己的生活)：這幾個字就包含了以瞭解他人行動或思想為目標的工作的整個方法。其他的一切，諸如來源和證詞之編輯，對於傳統資料的批評和詳察，只不過是輔助和準備性的工作。

前面所舉蒙田看法的第六點是關於他的誠意：誠意是他所需以便實現其目的的動力，而他正是心懷誠意。他自己這樣說，事實也是如此。他對於一切有關自己的事情都是誠心誠意，他甚至還會更為坦誠一點（有如他在此處及其散文集其他段落，甚至緒言中所說的）；但是社會習俗卻為他帶來一些限制。不過，批評他的人頂多是認為他太過誠摯，而從未怪他缺乏誠意。他談自己談得很多，讀者不但對於他知性和精神生活的細節而且對於他肉體生存的細節都很熟悉。他的散文集到處散見有關他私人的特徵和習性、疾病、食物、性癖等大量的情報。當然，在这一切之中是有一點自滿的成份。蒙田對於自己頗感滿意；他知道自己在各個方面都是個自由、頗富才具、充實、至為均衡發展的人，雖然表現自我諷刺，但他無法完全掩飾對自己的欣悅之情。但這是對於自我的一種穩重且根於自我的意識，毫無卑賤、驕姿、不穩和賣俏之嫌。他為「自己特有的形式」(*forme toute sienne*)感到自豪。但他對自身的欣悅並非其誠摯之情的最重要或最特出的主題，他的誠摯可以同樣應用於心身。誠摯是他描繪自己整個日常生活之方法的主要部分。蒙田深信，為了完成此種描繪，心身必不可分離；鎮靜地，未以任何突出的姿態伴隨對自我的描繪，他賦予其信念以實際的形式，其坦誠和現實幾乎空前而絕後。他詳細描述自己的身體和肉體生存，因為這是他的自我的主要部分，他設法將自己人格中的肉

體風味充滿自己的作品，而從未引起鑿足之感。他的肉體功能、疾病和自己軀體之死——對此他大談特談以使自己習慣於死亡——都在它們的具體感官效果中，與作品的道德——知性內容密切融合，任何試加分離的努力都是荒謬可笑的。

其次與此關聯的，是我們前面已經述及的他對有形道德哲學系統的厭惡。他所不滿於這些哲學系統的——抽象性，所使用之方法有掩飾生活現實之傾向，術語誇張不實——最後可以簡化為如下一個事實，部分在理論上和至少部分在實際教學上，它們將心身分開為二，未予後者有機會暢所欲言。據蒙田看來，它們對於人的估量過高；它們談及人時以為他只是心智和精神，因此之故它們歪曲了人生的現實：Ces exquises subtilitez ne sont propres qu'au presche; ce sont discours qui nous veulent envoyer tous baslez en l'autre monde. La vie est un mouvement materiel et corporel, action impartaitte de sa propre essence, et desreglée; je n'emploie à la servir selon elle... (這些絕妙的精微之論僅只適於說教而已；這些論調會將已然馴服的我們送至來世。實際上人生是種物質和肉體的活動，是種未完成且調節不佳的行為；我儘力遵循其本來面目為它效勞。) (三，九，頁四〇九—四一〇)

他談及心身合一的段落頗多，反映他的態度的許多不同方面。有時他諷刺性的謙虛佔上風：...moy, d'une condition mixte, grossier..., si simple que je me laisse tout lourdement aller aux plaisirs presents de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels (我是個好壞夾雜的情況，粗糙……，我至為單純，因此我使我自己笨拙地走向人之通

則的現有快樂，這些快樂可以心智感覺得到，亦可由感官加以知覺。）（三，一三，頁六四九）另外至為有趣的一段說明他對柏拉圖哲學和古代一般道德哲學的態度：Platon craint notre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que (because) il oblige et attache par trop l'âme au corps; moy plutôt au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue（柏拉圖惟恐我們的工作會導致激烈的痛苦或逸樂，因為它緊緊地將心智繫於肉體；可是我的看法相反，因為它會使心智脫離肉體的束縛。）（一，四〇，頁一〇〇—一〇一）由於對柏拉圖而言，肉體是節制之敵人，引誘靈魂並予拐走，而對蒙田而言，天賦肉體以“un juste et modéré tempérament envers la volupté et envers la douleur”（對付逸樂和痛苦的一種正當和節制的性情），而“ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la pointe de nostre esprit”（加劇我們的痛苦和逸樂的乃是我們心智之針頭）。不過，對我們而言，最為重要的段落乃是能夠顯示他的觀點之「基督教——受苦受難」根源者。在「論僭越」（De la présomption）（一，十七，頁六一五）的一文中，他寫道：

Le corps a une grand' part à nostré estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le scauroit elle faire que par quelque

singerie contrefaite), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser..., l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et joincture du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.

肉體在我們的生命中佔有很大部分，它居於顯著的位置；所以它的結構和組成值得我們重視。我想分開我們兩個主要部分並使之分離為二者就是錯了。相反地，我們必須將它們重新粘合。我們必須令靈魂不得離開自居一邊，不可輕視和捨棄肉體（它也只能以假裝的笨拙詭計才達此目的），而應與之聯合，擁抱它……，簡言之，與之結縷，做它的妻子，以免兩者的行為不同和背道而馳，而應一致而統一。基督徒對於此種連繫有特別的教育；因為他們知道神的公正包括此種肉體與靈魂之關係和結合，甚至於使肉體能夠獲得永恆的酬報，而且上帝注視著人類的行為，要整個人類依照實際表現接受懲罰或獎賞。

他以對亞里斯多德哲學的讚賞作為結尾：

La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialiées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'ame, d'une pareille erreur; et avoïr escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils avoient en general estre Nature.

在所有學派中最好交際的逍遙學派，將這件事交付智慧處理，為這兩個相關的部分供應和取得共同的利益；它指出其他學派由於未能全心致力於考慮此種結合，已經變得有偏見，有的傾向於肉體，有的傾向於靈魂，兩者同樣都錯了，都離開了他們的題材，即人類，而且也遠離他們公認的嚮導，即自然。

另外有類似意義的一段，是在第三部結尾，亦即最後一篇的「論經驗」(De l'expérience) (三，十三，頁六六三)：

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraterielle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe. Qui velut

不將自己變成天使，而要變成野獸；不要提昇而要抑低自己。此種難解的心境令我驚恐……。

即使沒有這些證詞之助，我們亦能證明蒙田的心身合一。是源於基督教——受苦受難之人類學。此種心身合一。是他寫實之內省的基礎；如無它，後者就不可想像了。但是這類文章（我們尚可舉三，五，頁二一九為例，此係對聖徒苦行之重要文字）顯示他是多麼注意兩者之間的關聯。他訴諸肉體復活的教義和聖經章節。就此點而言，他讚揚亞里斯多德的哲學，但對亞里斯多德哲學的其他部分，他並未有很高的評價（*Je ne reconnais, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires [我無法在亞里斯多德的哲學中看出我一般活動的大部分]*）。他引用了奧古斯丁表示反對他那時代二元論和唯心論趨勢的衆多段落之一。他使用後來為巴斯加借用的「天使與野獸」的對比。他還可輕易加上許多基督教的證詞以支持他的觀點。更為重要者，他還可求助於聖經的化身。他並未這樣做，雖然他確曾想到此點；蒙田時代任何基督徒都會想到這點。他避免提及，顯然是故意地，因為這樣做必會使他的話具有宣揚基督教的性質，而這不是他旨趣之所在。他寧願避開此種難以處理的問題。但是他宣揚宗教的問題——我認為此一問題無益——與前面所說的一句話毫無關聯，這句話即是：他對於人類之寫實概念的根源，可以見諸基督教受苦受難的傳統。

現在我們要談的是本章開頭引文的最後一部分，這是有關作品與作者之間一致性的問題，且與專家的情況互相對照，因為專家雖有豐富的專業知識，但卻是與其人關係鬆弛。他在另一段（二，十八，頁六六六）也會說到這點，惟有輕微粗略之處：*Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre*

summum bonum laudat animae naturam, et tanquam malum naturam carnis accusat, profectio et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina [from Augustine, De civitate Dei, 14, 5]. Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a fait; nous en devons conte jusques à un poil; et n'est pas une commission par acquit (roughly: offhand) à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naive et trèsprincipale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement... [Those who would renounce their bodies] veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transporter en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abatent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent...

我們將由如此密切如兄弟般關聯所構成的結構予以分解為二，有什麼用呢？相反地，我們應互相服務再將它結合一起；讓靈魂喚醒和鼓舞肉體的遲滯，並讓肉體抑阻和固定靈魂的輕佻。「凡是讚揚靈魂之本性為至高無上之善而譴責肉體之本性為邪惡者，顯然是慾求靈魂而驅避肉體，因為他的感覺源自人的虛榮而非來自神聖的真理。」（奧古斯丁之天國 [De civitate Dei]，十四，五）。在上帝給予我們的這個禮物中，沒有一部分不值得我們的珍視；即使一根毛髮我們都要好好照顧；依照人性引導人們不是項可以草率行之的任務；這項工作明確、清楚而至關緊要，造物主嚴肅而嚴格地交付我們……（凡思捨棄其肉體者）即想逃出自己；這是愚蠢的；他們

不將自己變成天使，而要變成野獸；不要提昇而要抑低自己。此種難解的心境令我驚恐……。

即使沒有這些證詞之助，我們亦能證明蒙田的心身合一源於基督教——受苦受難之人類學。此種心身合一—he 寫實之內省的基礎；如無它，後者就不可想像了。但是這類文章（我們尚可舉三，五，頁二一九為例，此係對聖徒苦行之重要文字）顯示他是多麼注意兩者之間的關聯。他訴諸肉體復活的教義和聖經章節。就此點而言，他讚揚亞里斯多德的哲學，但對亞里斯多德哲學的其他部分，他並未有很高的評價（*Je ne reconnais, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires [我無法在亞里斯多德的哲學中看出我一般活動的大部分]*）。他引用了奧古斯丁表示反對他那時代二元論和唯心論趨勢的衆多段落之一。他使用後來為巴斯加借用的「天使與野獸」的對比。他還可輕易加上許多基督教的證詞以支持他的觀點。更為重要者，他還可求助於聖經的化身。他並未這樣做，雖然他確曾想到此點；蒙田時代任何基督徒都會想到這點。他避免提及，顯然是故意地，因為這樣做必會使他的話具有宣揚基督教的性質，而這不是他旨趣之所在。他寧願避開此種難以處理的問題。但是他宣揚宗教的問題——我認為此一問題無益——與前面所說的一句話毫無關聯，這句話即是：他對於人類之寫實概念的根源，可以見諸基督教受苦受難的傳統。

現在我們要談的是本章開頭引文的最後一部分，這是有關作品與作者之間一致性的問題，且與專家的情況互相對照，因為專家雖有豐富的專業知識，但卻是與其人關係鬆弛。他在另一段（二，十八，頁六六六）也曾說到這點，惟有輕微粗略之處：*Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre*

ma faict: livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et étrangiere, comme tous autres livres (與其說是我造就我的書，不如說是我的書造就我：這本書是與作者同質，是我自己的工作，是我生活中的一份子，並不是像其他書一樣是三流和外來的工作和目的。) 這話已經說得很清楚。但是他對於飽學之專家和專業化所懷的惡意，應予評論，以便決定這種話的歷史地位。非專業化人才即各方面平均發展的人的理想，就古代理論和實踐而言，均臻於人本主義之境，然而十六世紀的社會結構不能容許它完全實現。再者，重新發現古代遺產所需的努力，卻又帶來了另一型的人本主義專家。拉伯雷可能仍然深信，完美的個人文化應是與精通各門知識相同，而所謂博學即是所有專業知識之總和。或許他為加甘圖亞訂定的超現實教育課程即是具有這個意義。無論如何，這是無法達成的目標；所需做的科學努力現在遠比中古時代更需逐步的專業化。與此正好形成對比的是一面面俱到且一致完美之人格的理想。這個理想由於並非僅由人本主義所支持，故將是更具影響力；它同時也獲得封建末期完美朝臣之觀念的支持，此一觀念是為柏拉圖哲學趨向所肥沃，並為專制主義所復蘇。然後隨著財富的增長和初級教育的更廣泛散佈，希望參與文化生活而獲得非專業化之知識的人——有的是貴族，有的是城市中產階級——大為增加。因此之故，就產生了一種非專業性，社會性頗強，而甚至時髦的一般性知識。當然這種知識在範圍上不是百科全書式的，雖然它可說是各門知識的選粹，惟大為偏重文學和美學方面；人本主義當然是供應大部分的材料。因此興起的就是後來被稱為「受過教育的」一個階級。因為這個階級的成員來自社會上和經濟上最具影響力的階層——對他們而言，任何專業化的才能均是不上流行所謂的良好

教養和舉止、社交的親切、人際關係的練達和精神的專注；因為在這些階層中，即使他們出身中等階級，封建和武士的價值觀念仍然最有勢力；因為古代的統治階級也是未將對藝術和科學的專注視為專業化的事情而是視為「閒暇生活」，或為過最廣博之生活及從事政治領導者不可或缺的裝飾，以致前述觀念亦受人本主義古典理想之支持；所以很快就產生對於專業化的輕視。致力於某門學科的學者以及一般從事於某種職業或手藝的人——全神貫注於其專業知識並於其行為和談話顯露此一事實者——均被視為滑稽、下等和庸俗。此一態度隨十七世紀的法國專制主義而達於登峯造極之境，此後我們將更詳細談及此點，因為它大大有助於主宰法國古典主義的文體分開理想。因為一個人的文化愈是普遍化，愈是不能贊同專門化的知識和專門化的活動，則所致力追求的多方面完美將愈為離開具體、生動和實際之境。

對於此一情勢的發展——雖然不為他所喜歡，蒙田居有重要地位。他的“*homme suffisant*”（自足之人），永遠「自足」，甚至在「無知」方面亦然，無疑地是“*honnête homme*”（誠實之人）的先驅，“誠實之人”——像莫里哀（Molière）的女侯爵一樣——不須學會某種特別的知識，即可以時髦的自信評判一切。到底，蒙田是最早為前述受過教育之階層寫作的作家；其散文集的風行，首先揭露了受過教育之讀者羣的存在。蒙田不是為某一特定階級而寫，亦不為某一特定的行業，亦不為「一般人」，亦不為基督徒；他不為某一黨派而寫；他並不自稱詩人；他寫下了第一部凡俗內省的作品，然而確有人——男女都有——覺得該部作品是對他們而寫的。有些人文主義譯者——尤其是為蒙田讚揚的艾密歐（Amyot）——為此作了鋪路工作。然而身為獨立作家的蒙田是開路先鋒。因此之故，他關於個人

文化的概念，乃是適應最早一個階層的受教育份子，這些人仍然具有明顯的貴族味道，尚無須從事專業化工作。當然，在他的情況下，這並非意味著他自己的文化和生活方式變得抽象，欠缺現實性，遠離日常事物和「文體分離」。適得其反。他幸運而天賦豐富的本性，令他無須在某一專門題材上擔負實際的任務和知性的活動以便接近現實。好像隨著時刻的變動，他的本性所專門的題材即有不同；每一片刻它探討另一個印象，而且其具體的方式，定為「誠實之人」的世紀所以為不宜。我們或可說：他專門研究自己，自己整個的一生。因此他的「自足之人」尚不是「誠實之人」；他是個「完整的人」(a whole man)。再者，在蒙田所生活的時代，專制主義雖有其一視平等的效果以及隨後來而來的「誠實之人」生活形式的標準化，但當時尚未完全發展。這就是為什麼蒙田雖在這種生活形式的史前史佔有重要地位，但他仍在它之外。

我們所分析的引文，可以作為起點，以瞭解蒙田描繪自己整個生活這項工作中最大多數的主題和態度。他以非常嚴肅的態度展示自己，以為闡明人類生存的一般情況。他顯示自己身陷生活中的任意意外事件之中，不加分別地處理意識中的變化，而他這種任意而未加分辨便是他的方法所在。他談及千項事物，一個自然地引向另一個。不論他敘及一件軼事，談論自己的日常工作，沈思古代的一則道德教訓，或是事先試嚐自己死亡的滋味，他均未嘗改變語調；他覺得這一切並無不同。而他所用的語調大體而言是生動而不激奮和很富變化的談話語調。我們不能稱之為獨白，因為我們經常會有他是跟某人談話的印象。我們幾乎永遠都可感到諷刺的成分，而且常常是很強烈的，然而這卻毫未阻礙從每一句話所輻射出來的自發誠意。他從未使用浮華和矯飾之文句；他的題材的高尚從未迫他捨棄純樸通

俗的辭語或是取自日常生活的意象。他的文體的上限，如前所述，乃是幾乎通行於整個引文尤其是第二段的那種誠摯之意。此種誠摯之意在此——如同經常可以見諸他處者——是藉著大膽對比和通常相反的突出而明顯的子句顯露出來。但是有時也會出現幾乎是詩意的節奏，如前引二，六的一段（頁九三—九四）。此處所謂“profondeurs opaques”（不透明深處）幾乎是抒情詩的，但是他立即以有力而口語的“ouy”（是的）打斷長長的詩意韻律。真正崇高的語氣非他所有，他用不著它；他天生安於他自己稱為“saile comique et privé”（喜劇而私人的文體）（一，四十，頁四八五）的一種層次的語調。這毫無疑問地是指古代喜劇的寫實文體，即 sermo pedester 或 humilis（平凡或卑微文體），類似的提及甚多。但是他所呈現的內容絕非喜劇性的；它是包括各種負擔、陷阱、問題，基本上的不安定，圍繞著它的苦難等的「人之情況」。肉體生存以及無法與它分離的死亡，觸手可及而令人驚恐，或隱然可見而令人悚然。無疑地，如無先已存在的基督教對於人類的概念，尤其存在於中古末期者，則此種表現人生苦難的寫實主義便將無法想像。蒙田自然知道這點。他知道他極為具體地將身心連結一起，是與基督教對人的觀點有關。不過，他此種表現人生苦難的寫實主義已經衝越它在其中興起的基督教的架構。世上的生活不再是來世生活的象徵；他不能再容忍自己爲了可能存在的來世而去嘲弄和忽略現世。現世生活是他唯一的生活。他要盡情地品嚐之：car enfin c'est nostre estre, c'est nostre tout.（因爲到底這是我們的一生，我們的全部。）（一，三，頁四十七）生活於現世是他的目的和藝術，他所希望別人對於此點的瞭解的方式，至爲簡單但絕非不重要。首先它要我們必須能免於受到可能浪費或阻礙享受人生、或是可能令人不能注意自己的一切事物的羈絆。因爲 c'est chose tendre que

la vie, et aysée à troubler. (人生是脆弱的，易受擾亂。) (三)，九，頁三三四) 我們必須維持自由之身，維護自己的生活，避免過份拘束的世事責任，不可自限於這個、那個或另一個：la plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy (世界上最重要的事就是知道做真正的自我。) (一)，三十九，頁四六四—四六五) 這一切至為嚴肅而基本；它對古代理論中的「卑微文體」顯得太過崇高，然而它卻又不能以崇高的矯飾文體表達，因為這將無法具體描繪日常事物；文體混合是為表現人生的苦難和基督教的。但是這種態度已不是基督教和中古的。我們似亦不能稱之為古代的；因為它過於植根於具體的領域。然而另一點尚須在此一述。蒙田的免於受到基督教概念型式之影響，並非僅只——雖然他對古代文化具有正確的知識和不斷的鑽研——將他重置於與他同類之人在西塞羅或普魯塔克 (Plutarch) 時代所經歷的那些概念和情況之中。他新近得到的自由遠較令人興奮，較屬於歷史的時刻，與不安全之感有直接關聯。這時逼人注視的現象之多令人不安而應接不暇。世界——外在的和內在的——似乎廣濶、無邊、難以理解。在其中決定自己取向的需要，似乎難以滿足而又急迫。確實，在他那個時代的要人和有時超乎實際尺寸的名人之中，蒙田是最鎮靜的一人。他自己身上擁有足夠的內容和彈性，他具有先天的節制，不太需要安全，因為它永遠能夠自發地在他心中重新建立。他又進一步得助於他對研究自然所持的消極態度，他對自身的渴望不渝。不過，他的書顯示了興奮之情，源自世界圖畫的突然而巨大的充實豐富，也源自對世界上尚未開發之潛能的預感。然而——更為重要的——在其當代人之中，他對於吾人自我取向問題認識最清；亦即在沒有固定支點的情況下使自己能够安然自處於生活之中的工作。在他身上人的生活——即整個隨意的個人生活——首度在現

代意義上變得有問題。我們所敢說的僅止於此。他的諷刺、他的厭惡誇大之詞、他的鎮靜安然自處，在在均使他未能超越問題的範圍而入於悲劇之境，此種悲劇感已然明確存在於米開蘭基羅（Michelangelo）的作品，並且於蒙田之後的世代在歐洲數個地方以文學形式呈現出來。常有人指出，悲劇感未曾見諸基督教的中古時代，或可更爲正確地說，對於中古時代而言，悲劇感是包含於基督的悲劇之中。（「基督的悲劇」[Tragedy of christ]一詞並非現代用語。它可在包伊夏斯[Boethius]和奧古斯托杜南蒂斯[Honorius Augustodunensis]作品中得到佐證。）但是這時悲劇感變成了高貴個人化的悲劇，而且與古代比較之下，較少受制於命運之限制、宇宙、自然力、政治形式和人之內心存在等傳統觀念。我們前已說過，悲劇尙未見諸蒙田的作品；他避免它。他過於冷靜無情，過於不尚修辭，過於諷刺，而且確實過於「隨遇而安」——如果此詞能夠用於尊嚴的意義上。他過於鎮靜地衡量自己，雖然他曾極力探究自己的不安全。不論這是個弱點或優點，我均不擬加以回答。總之，他的存在這種特有的平衡阻止了悲劇的出現於其作品之中，雖然悲劇的可能性存於他對人的概念之中。

第十三章 疲倦的太子

Prince Henry: Before God, I am exceeding weary.

Poins: Is it come to that? I had thought weariness durst not have attacked one of so high blood.

Prince Henry: Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?

Poins: Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.

Prince Henry: Belike, then, my appetite was not princely got; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name? or to know thy face to-morrow? or to take note how many silk stockings thou hast; viz., these, and those that were thy peach-coloured ones? or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and one other for use?...

太 我當着上帝說，我是十分的疲倦了。

波 真會到這地步嗎？我一向以為疲倦不敢侵犯這樣出身高貴的人呢！

太 真的，我是疲倦了；雖然我承認下來不免使我的尊嚴變色。我若是想喝淡啤酒，是不是顯得有點下流？

波 噫，一位王子可不該隨便的想念著這麼平淡的東西。

太 也許我的胃口生來就沒有王子的那麼高貴；因為，老實說，我現在確實想念那可憐的傢伙：淡啤酒。但是這些平凡的想法真使得我厭惡我的身分了。對於我那是何等的恥辱啊！明天若還記得你的姓名，或是認識你的相貌！或是注意到你有幾雙襪子；例如，這一雙，還有那一雙當初是桃色的！或是記得你一共有幾件襯衫；一付洗換，一件穿着（譯文大致根據民國五十三年七月文星書店梁實秋譯亨利四世下篇）。

以上是亨利太子（後為亨利國王）與年輕時期一位玩樂朋友之間的一段對話，源自莎士比亞所著亨利四世（Henry IV）下卷第二幕第二景開頭。地位如此崇高的人竟然亦染疲倦而思飲淡啤酒，心中尚會注意卑微如波音斯（Poins）的人物的存在，甚至記得他的各式衣物——對於此事實的詼諧的不敢苟同，乃是對於莎士比亞時代已然不可忽視的一個趨向的諷刺，此一趨向即是崇高與日常現實界之間的嚴格劃分。朝著這方向的努力是受到古代尤其塞尼加之先例的激發，並經義大利、法國和英國對於古代戲劇的人本主義模仿者的廣為傳揚。但是這個方向的努力尚未獲致圓滿的成功。不論古代對莎

士比亞的影響力如何重要，它都無法引誘他或是伊麗莎白時代其他劇作家作此種的文體分離。反對這個發展趨向的中古基督教傳統及通俗英國傳統仍然勢力強大。莎士比亞死後一百五十多年，他的作品變成了反抗法國古典主義文體嚴格分離的所有運動的典範。且讓我們試加評斷莎士比亞作品文體混合的意義。

前引對話的主題是由波音師所引進，接著由太子以幽默口吻接上，唯其口氣夾有文辭的造作，適可強調對比：“it discolours the complexion of my greatness”（不免使我的尊嚴變色）對“small beer”（淡啤酒）。受到波音師第二次回話的刺激，太子戲謔地闡釋主題：“淡啤酒”這時已變成一個可憐的傢伙，有如不顧一切法律秩序溜入他意識中的高貴深處。這時其他「平凡的想頭」闖入他腦海，使他不再陶醉於自己的偉大。從這些思慮之中，他以機智迷人的鹵莽，指責站在面前的波音師：他自己辯稱，我竟然記住你的名字、容貌，甚至你的各式衣服，豈非令我羞恥？

在這少少幾行中，提到和暗指了混合文體的許多因素：肉體苦難的因素，卑微日常事物的因素，高低不同階級混雜的因素；同時亦可見到崇高和卑微用辭的顯著夾雜，甚至還用到描述低下文體的一個古典名詞「卑微」(humble)。所有這一切在莎士比亞的悲劇作品中至為多見。描寫肉體苦難的例子不勝枚舉：哈姆雷特 (Hamlet) 肥胖而易喘（根據另一版本，他不是肥胖而是暴躁）；凱撒是因向他歡呼的羣衆的臭味而暈倒；奧賽羅 (Othello) 中的卡西歐 (Cassio) 喝醉酒；饑餓和口渴，冷和熱也能影響悲劇角色；他們為氣候的嚴酷和疾病的蹂躪所苦；奧菲莉亞 (Ophelia) 的瘋狂獲得非常切合心理的描繪，其所產生的文體效果，例如即與尤里披蒂 (Euripides) 的赫拉克里斯 (Heracles) 者完

全不同；可以純粹崇高之水準加以描繪的死亡，在此則常以其中古和表現人生苦難的面貌出現（骨酪、腐化之異味等）。未見有任何努力以避免提及日常用具或是一般而言避免對日常生活情況的具體描繪；這些事情在古代悲劇中所佔的地位大得多，雖然在古代悲劇中，即使在尤里披蒂之前，它們尙未如對十六和十七世紀的古典主義者那樣完全是禁忌。

比這點更爲重要的是，角色的混雜以及隨之而來的悲劇與喜劇因素的摻合。當然，莎士比亞以崇高和悲劇方式處理的一切角色都屬地位高的人。他並不如中古時代那樣將「每個人」均視爲悲劇性的。他在意識上亦較蒙田貴族化。在他的作品中，「人之情況」在不同的階級有不同的反映，這不但實際上如此，而且從美學尊嚴的觀點而言亦然。他的悲劇英雄是國王、王子、指揮官、貴族和羅馬歷史上的偉大人物。較難歸類的是夏洛克 (Shylock)。當然，就其所屬的階級而言，他不是普通人物；他是被社會遺棄者；但是他的階級低下。威尼斯商人 (The Merchant of Venice) 具有神仙故事般的主題；他的性格的重量和隱含的問題幾乎令這個劇的脆弱情節承擔不起，許多曾經扮演這個角色的演員都試圖將整個劇本的趣味集中於他這個角色，使他成爲悲劇英雄。他的性格引誘人過度強調其悲劇性：他的憎恨具有最深和最合人性的動機，理查三世的邪惡有更深的根源；它由於所具有的威力和固執不移而能具有意義。此外，夏洛克將其性格表達於能够反映偉大人道思想、尤其是最能感動和影響後世思想的辭句之中，最爲著名的一句是於盛大的宮廷一景（四，一）開頭對於總督的答覆，這時他獨自面對衆人，辯護自己嚴厲而無情的法律觀點：「你爲什麼不能平等對待你的奴隸？」你會答道：「奴隸是我們的。」我也這樣答覆你。此處及其他許多地方，從他身上可以見出陰沉而同時真正

的人性偉大。一般而言，他不乏問題深度、感人的性格、威力和激情、有力的言辭。然而到後來，莎士比亞卻以奧林帕斯諸神般不經意的沉靜捨棄這些悲劇因素。在較早的諸景中，他已大為強調夏洛克性格中的荒謬而怪異的性質，尤其是他的吝嗇和有點衰老的恐懼；在與杜巴（Tubal）的一景中（三，一結尾），他一會惋惜傑希卡（Jessica）帶走的貴重物品，一會又因安托尼奧（Antonio）的破產而歡欣，顯然是一個鬧劇角色。最後，莎士比亞將他視為一遭人所敗的惡徒，毫無偉大之處，而將他打發下去，就如他在其劇本來源所發現的一樣，同時在他走後還加上一整幕的充滿詩意的神仙故事般的玩樂和打情罵俏，夏洛克已被置諸腦後。因此，凡是試圖將夏洛克演成悲劇英雄的演員，顯然都錯了。這樣的一種概念與整個劇本的結構不符。夏洛克遠不如馬羅（Marlowe）可怕的「馬爾他猶太人」（Jew of Malta）來得偉大，雖然莎士比亞更為深刻地看出和說明他劇中猶太人的人性問題。就他而言，不論就階級或美學觀點而言，夏洛克是個卑微的角色，不值得悲劇的處理，劇中會一度呈現他的悲劇角色，但只是一更崇高、更高貴、更自由和更貴族化之人性的勝利中的一種添加香料。亨利王子亦有相同的觀點。他根本不可能將波音師視為平等之人，雖然他是孚斯塔夫（Falstaff）一夥中最佳的角色，雖然他兼具機智和勇氣。在前面所引對話之後數行太子向他所說的話多麼傲氣十足：「……我可以告訴你——因為缺乏一個更好的人我姑且把你當做我的朋友……。」至於莎士比亞在其他地方處理中等和低等階級的方式，容後再談。無論如何，他從未以悲劇的方式加以處理。他對崇高和悲劇性的概念完全是貴族化的。

但如我們不理會此種階級限制，則莎士比亞描繪其角色時的文體混合至為顯著。在大多數具有一

般悲劇性質的劇本中，均可見悲劇與喜劇、崇高與卑微的極為密切的交織。此種效果是由數種方法的併用而產生的。包含公共或其他悲劇事件的悲劇情節，與幽默風趣的通俗和喧嚷的景象交相出現，後者與主要情節時而密切時而鬆弛地連繫。或是在悲劇諸景之內，並與悲劇英雄一起，出現了小丑和其他幽默角色，陪伴、打擾和——以各種方式——評論英雄所做、所受和所說的。最後，莎士比亞的不少悲劇角色，天生傾向於以幽默、寫實或甚至為怪異的方式打破文體趨向。關於這三種方式，例證不勝枚舉；經常有兩種或甚至全部三個方法合併使用。至於第一個方法——悲劇中悲劇與喜劇景象的交相出現——我們可舉羅馬諸劇中的羣衆場面，或是各歷史劇中孚斯塔夫出現的情節，或是哈姆雷特中挖墓者之一景。上列最後一例接近悲劇，而且由於哈姆雷特自己出現其中，幾乎可做為第二或甚至第三個方法之例證。第二個方法——崇高和悲劇人物後面跟著詼諧的評論者——最有名之一例是李耳王 (King Lear) 中的小丑；同類尚有更多的例子不但可以見諸李耳王，而且可以見諸哈姆雷特、羅密歐與朱麗葉 (Romeo and Juliet) 以及其他作品。對於莎士比亞悲劇的文體性格更具決定性的是第三個方法，亦即悲劇人物自身的文體混合。在夏洛克的情況下——莎士比亞最後決定就喜劇性和卑微性加以解釋——我們已經看到在一個角色身上悲劇和喜劇的相交更換。混合比例不同的同一現象亦可見諸完全被視為悲劇性的角色身上。例如，甚至羅密歐的突然愛上朱麗葉便幾乎適合喜劇；一種幾乎不知不覺的發展使得這齣愛情劇中的角色，從孩子氣的初期而達於一悲劇性的高峯。格洛斯特 (Gloucester) 於亨利六世 (理查三世) [King Richard III]，I, 11) 棺材之旁成功獲得安妮夫人 (Lady Anne) 之愛，此事有點陰沉怪異之味道；克麗佩脫拉 (Cleopatra) 幼稚而憂鬱；即使凱撒也是猶豫不決、迷

信，而其言辭的高傲幾乎是喜劇性的誇大。具有這個性質的還有很多。哈姆雷特和李耳尤其是意義深長的例子。哈姆雷特的半真半假的瘋狂，在一景和甚至一句話之內，歷經各個階層的文體。他從猥褻躍至抒情或崇高，從諷刺性的不調至陰深的沉思，從對別人和自己的蔑視至僭取判決他人之權和高傲的堅持己見。李耳的豐富、有力而充滿感情的「專斷」，在其無可比擬的崇高之中，具有令人覺得是至爲衰老和誇張做作的因素。他的忠實小丑的言辭，抓撕著他崇高的外衣；但是更爲尖銳的是在他自己本性之中的文體破裂：他感情之泛濫，他無能和無助的憤怒之迸發，他敢於怪異表演之傾向。在第二幕第四景，他在邪惡的女兒李根（Regan）——她一直令他傷心欲絕——面前跪了下去，彷彿是要表演他即將採取的步驟（亦即要他另一個女兒岡娜里〔Goneril〕原諒他）。這是表現至爲怪異之自我屈辱的一個極端和做作的姿態。他隨時都會誇張；他迫使天地爲他所受的極端屈辱做見證以及傾聽他的控訴。此種姿態對於年高八十的老人 and 一大君王而言，似乎無限驚人。但卻毫未減損他的尊嚴和偉大。他的本性是絕對的王者之質，故而屈辱適足以更爲強烈地將它顯露出來。莎士比亞讓他說出下列著名的話：aye, every inch a king（是的，完全全的是一個國王），陷於瘋狂的他，打扮怪異，暫時扮演國王。然而我們並未笑出，我們哭泣，不但是由於憐憫，而且同時也是由於欽佩此種偉大，此種偉大在其脆弱的苦難之中，似乎更顯得偉大和不可毀滅。

這些例子足够了。我們舉出這些例子的目的，只是爲了提醒讀者這些爲人所知的事實，並以符合我們特定問題的方式呈現出來。莎士比亞以變化無窮的比例混合崇高與卑微、悲劇和喜劇。如果我們也考慮到那些偶爾顯露悲劇意味的神話般和怪誕的喜劇，則我們面對的景象當是更爲豐富。在各悲劇

之中，沒有一齣是從頭到尾維持單一層次的文體。即使馬克白 (Macbeth) 也有怪異的守門者一景 (11. 1)。

十六世紀時，對於人類命運中的悲劇的有意劃分，又再度顯現出來。當然，中古時期並非沒有類似區別的存在，但在較早的幾個世紀，悲劇概念的發展受到阻礙。這並非完全由於——事實上並非由於——下列事實，亦即古代的悲劇作品未爲人知，古代的詩作被煙沒或遭誤解。這種性質的事實不能會妨礙悲劇的獨立發展。實際的理由卻是基督教對於人生的象徵觀點阻礙了悲劇的發展。不論世上的生活中的事件多麼嚴重，高高在它們之上的乃是一個單一事件，亦即基督之出現的高聳而含蓋一切的尊嚴，而任何悲劇性事物僅只是一叢事件的象徵或反映，同時它最後必然歸入於此叢事件：這一叢即是包括「人的墮落」、基督的誕生和受難、以及「最後審判」。這意謂重心由今世移至來世，結果是沒有任何悲劇會於今世獲得完結。當然，我們較早時會有機會，尤其是在討論但丁的一章中，指出這絕非象徵世上生活或人之個性的貶值；但是它確實鈍挫了今世的悲劇高潮，並將「悲劇的淨化作用」(Catharsis) 移至來世。後來，於十六世紀時，基督教象徵之說幾乎在歐洲各地失去其影響。重心移至來世之說，雖然僅於很少的情況下才被完全放棄，但其確切性和明顯性則已有所減損。而在同時古代的範例（先爲塞尼加，繼爲希臘作家）和古代的理论重新出現，清明如前。古代作家的強力影響大爲促進悲劇的發展。不過，不可避免的是這個影響力有時會與新勢力衝突；此種源自當代情況和本地文化的新勢力亦有助於悲劇。

古代將人生的戲劇性事件，主要視爲來自人之外界和上面的命運改變。另一方面，在伊莉莎白時

代悲劇——最早的現代悲劇形式——之中，英雄的個性在塑造其命運上佔有較大的角色。我相信這是一般的看法，在我看來大致是正確的。但是這尚須加以修飾和補充。在我面前的一部莎士比亞作品集（莎士比亞全集 [The Complete Works of William Shakespeare]，倫敦和格拉斯哥，日期不詳，緒論作者爾文 [St. John Ervine]，頁 xii）的緒論中，關於此點有如下的表達：「此處我們要談到希臘與伊利莎白時代戲劇的重大區別：希臘劇本中的悲劇是安排好的，人物在其中未佔有決定性的角色。劇中人物的角色就是做事和死亡。但是伊利莎白時代劇本中的悲劇則是直接源自劇中人物的內心。哈姆雷特之為哈姆雷特，並非因為喜怒哀怒的神逼迫他走向悲劇的結尾，而是因為他內心的一個特質使得他不可能會有其他的行為方式。」這位批評家繼續強調哈姆雷特的行動自由，使得他在做決定之前能够懷疑和猶豫——此種行動自由乃為埃迪帕斯 (Oedipus) 和歐瑞斯提斯 (Orestes) 所無。在這個形式下，此一對比顯得太過絕對。我們無法否認尤里披蒂筆下的米迪亞 (Medea) 亦具某種「特質」和甚至行動自由，亦無法忽視她與自己可怖的激情掙扎之際亦有猶豫未決的時刻。確實，即使那古典古代幾乎可為典範的代表沙孚克里斯 (Sophocles)，在其所著安蒂戈尼 (Antigone) 一劇開頭兩個姐妹的對話中提供一個例子，即處境完全相同的兩人卻決定——絲毫未受命運的逼迫且純粹依據各自的個性行事——採取不同的行為途徑。不過這位英國批評家的基本觀念是健全的：在伊利莎白時代的悲劇尤其是在莎士比亞的悲劇中，對於英雄性格的描繪遠較古代悲劇詳細而多變，而且也更積極參與個人命運的塑造。不過我們仍可以另一個方式描述這個區別：我們可說伊利莎白時代悲劇裏的命運概念含義較古代悲劇者為廣，而且與個人性格的關係亦較古代悲劇中者為密切。在古代悲劇中，命運僅指特

定的「悲劇叢」，即某人於特定時刻所陷入其中的當前事件網。至於他在其人生中可能遭遇到的其他事件——只要它不是當前衝突的史前史的一部分——以及所謂的他的「環境」(milieu)，均未受注意，而且除了年齡、性別、社會地位和他的一般氣質型態之外，我們對於他的正常生存即毫無所知。他的人格的本質顯示出來，同時完全在特殊的悲劇情節之中演進；其他的一切均遵省略。這一切均是根據古代戲劇興起的方式和其技術性的要求。古代戲劇非常緩慢達到的運動自由，遠較現代戲劇爲少，甚至在尤里披蒂的劇本中亦然。尤其，前面述及的特定悲劇衝突所受到的嚴格限制，乃是根據下列事實，此即古代悲劇的題材幾乎完全取自民族神話，少數則是取自民族歷史。這些都是神聖的題材，所涉及的事件和人物均爲觀衆所悉。「環境」亦爲觀衆所知，再者它幾乎永遠都是大致相同。因此之故，我們無須去描寫其特殊性格和特殊氣氛。尤里披蒂將對於情節和性格的新解釋引入傳統題材之中，向傳統挑戰。但是這卻難以媲美一般伊利莎白時代戲劇和現代戲劇特有的豐富題材以及發明和呈現的自由。一部分由於題材的豐富和伊利莎白時代戲劇的甚大行動自由，我們在每齣劇本中均可遇到特殊的氣氛、情境和人物的史前史。舞臺上事件的發生並非嚴厲限於悲劇衝突的事件，而含蓋談話、景象、人物，而這並一定爲情節所需。因此我們得到有關主要人物的很多「補充資料」；除了他們當時涉入其中的困境之外，我們得以對於他們的正常生活和特殊性格有所認識。因此命運在這裏不僅僅是指特定的衝突。在古代的悲劇中，幾乎永遠都可清楚分辨人物的天生性格與他當前的命運之別。在伊利莎白時代的悲劇中，我們在大多數情況下所面對的不是純粹天生的性格，而是已爲出身、人生情境和史前史所形成的（即爲命運所形成的）性格——此一性格在特定悲劇衝突中充份發展其潛能之前命運已在其中

扮演很重要的角色。前述悲劇衝突通常只是將早已準備妥當的一個悲劇情境釋放開來的時機。這在夏洛克和李耳的情況下特別明顯可見。他們各自所遭遇的都是事先注定要發生的；這都適合夏洛克或李耳各自的性格，此一性格不但是天生的性格，而且是爲出身、情境和史前史亦即命運所事先準備的，而具有明確的特性並以應付事先注定的悲劇情境。

前面已然提及此種對於人之命運遠爲廣泛之呈現的原因或至少可說是前提之一：伊莉莎白時代的戲劇所呈現的人之世界遠較古代戲劇所呈現者爲豐富多變。伊莉莎白時代戲劇的題材含攝一切時空和各式各樣的想像。主題源自英國和羅馬的歷史、過去的傳說、短篇故事和神仙故事。故事發生的地點有英國、蘇格蘭、法國、丹麥、義大利、西班牙、地中海諸島、東方、古代希臘、古代羅馬、古代埃及。威尼斯、威洛納（Verona）等等對於一六〇〇年的英國觀衆所具有的異國情調，乃是古代戲劇所幾乎——更不必說完全——未曾與聞的一個因素。諸如夏洛克等人物，僅僅由於其存在這個事實，便已引起了超越古典戲劇範圍的問題。在此我們必須指出，十六世紀是一個具有頗高歷史意識和歷史透視的時代。然而古代戲劇卻沒有類似發展的機會，這是因爲其題材範圍過於狹窄，同時也因爲古代的觀衆不認爲自己之外的任何生活和文化形式，在價值上可以相比或是值得藝術上的重視。在中古時期，對於異地一切生活和文化形式的知識均已失落。雖然兩種過去的文化——古代的和猶太——基督教的——在中古文明的範圍之內很具重要性，雖然這兩個文明尤其是後者常爲文學和藝術作品所描繪，但是歷史意識和透視卻是如此欠缺，以故這些遙遠時代的事件和人物即被移至目前的生活形式和情況：凱撒、伊尼亞斯（Aeneas）和比拉多（Pilate）變成武士，亞利馬太城之約瑟（Joseph of

(Arimatea) 變成了普通市民，亞當則變成了十二或十三世紀的法國、英國或德國的農夫。

人本主義初現曙光，人們即開始覺得古典歷史和傳說的事件以及聖經中的事件與眼前的區別，不僅是在時間的隔離，而且也在完全不同的生活情況。人本主義希望更新古代的生活和表達形式，創造了空前深度的歷史透視：人本主義者從歷史深度的觀點來看古代，並且據此以看其後的黑暗中古時期。不論在細節上人本主義者犯了什麼概念和解釋上的錯誤均無關緊要——透視能力已經得到。從但丁以下，我們均可覺察到此種歷史透視的形跡；十六世紀時它變得更為清晰和更為人知；我們可以看出，即使接受古代為一絕對典範並忽視其後數世紀有關的一切事物的趨向，可能再度將歷史透視逐出人的意識之外，但是從未成功，未能重建古代文化下必有的專制生活或是十二和十三世紀的歷史幼稚病。再者，十六世紀尚有地理上大發現的影響，致使文化和地理上的視界突然開濶，人對各種可能的生活形式的概念亦因之變得寬廣。歐洲各民族均視自己為民族實體，因而也意識到自身的特徵。最後基督教會的分裂亦助長民族團體的分化。結果，希臘或羅馬與蠻族之間，或基督徒與異教徒之間尚屬單純的劃分，終為複雜萬分的人類社會景象所取而代之。這不是一夕之間顯現出來的，而是長年醞釀的結果；但是到了十六世紀則飛躍前進，大大擴展透視的寬度和增加具備此種透視的人數。人所生活於其中的現實界已經改觀；它變得更為廣濶，更富潛能，無邊無限。當它成為藝術表現之題材時，也隨之變動。某一作品所表現的生活領域不再是唯一可能之境，或是那唯一和界限清楚之領域的一部分。常常會從一領域移轉至另一領域，即使在未有此種移轉的情況下，我們亦能察覺出作為表現之基礎的一種較為自由的意識——此一意識含括了一個無限的世界。本書在談及包伽邱和尤其是拉伯雷時

會就此點有所論列；而在討論蒙田時我們本亦可能論及此點。在伊利莎白時代悲劇，尤其是莎士比亞的悲劇中，透視意識已成爲當然之事，雖然它既非很準確，亦未得到一致的表達。莎士比亞和同時代的作家對於異國土地和文化常有錯誤的觀念；他們時而故意將當代的情況與異國主題混雜，例如哈姆雷特中對於倫敦劇壇的評論即是。經常莎士比亞會將戲劇的背景置於某一神仙之境，僅與實際的時地微有關聯。不過這也只是對透視觀的玩弄。關於人生諸多情況的意識，對他而言是個事實，他也認爲其觀衆具有此種意識。

在特定的主題之內，仍有另一型的透視意識。莎士比亞及其當代許多作家，均反對完全將某人或少數人的機運與其整個背景事件分離並同時以單一文體層次加以表現；古代的悲劇詩人即是如此，他們在十六和十七世紀的模仿者在這方面有時是青出於藍。此一分離過程——可以古代戲劇的宗教、神話和技術等前提加以解釋——不源起於文藝復興時代的一神奇和多音宇宙一貫性的概念。莎士比亞的戲劇並不表現孤立的命運打擊，此種打擊通常來自上面並僅影響到少數人，而環境只限於爲情節進展之所必需的少數幾個人；相反地，它表達了來自特定情況和不同性格交互作用的內心糾纏，參與此種糾纏的不但有環境，而且甚至有風景，甚至死者鬼魂和其他超自然的生命。然而這些參與者對於情節的進展常常毫無貢獻或是貢獻至爲有限，它們的角色即在形成一共鳴的對位音——在各種文體層次上的一平行或相反動作。次要情節和次要人物甚多，如就主要情節而言，這些都可以完全去除或至少大爲減少。例子如李耳王中之格洛斯特插曲，安東尼和克麗佩脫拉 (Antony and Cleopatra) (11, 七) 中之龐培 (Pompey) 與麥納斯 (Menas) 之一幕，哈姆雷特中之許多景和人物——誰都可以舉出

更多例子。當然，似此情節和人物在戲劇結構中並非全然無用。即使像哈姆雷特中的歐斯里克（Osric）一類小角色，也都獲得充份的描繪，因為他頗能反映哈姆雷特的氣質和任何時刻的心境。然而就情節的進展而言，歐斯里克實不必予以充份描繪。莎士比亞的戲劇結構至為豐饒奢侈；這證明他喜愛描繪繁複多變的人生現象，而此種喜愛是為下列概念所激勵形成的，此一概念即謂宇宙的一切都是互相依賴，所以人之命運的每根絃都能激起衆多的聲音，應和著平行或相反的動作。李根將老父即國王趕入其中的暴風雨並不是意外；它是由神奇魔力所造成的，而此種力量又是被動員以迫使事件達於關鍵之點，小丑的話和稍後窮湯姆（Poor Tom）的話，都是來自同一宇宙管絃樂隊的聲音，雖然它們在情節之純然合理的結構中功用至為有限。不過它們具有由文體層次組成的豐富音階，而此音階在主調亦即崇高文體之內卻降至鬧劇和至極的無聊。

這種文體情況是為伊利莎白時代和莎士比亞的戲劇所特有，但它植根於通俗的傳統之中，並且在基督故事的宇宙劇中是最重要。也有中間音階，同時不少非源自基督教的民俗主題也強行侵入。不過，對於人類所持受苦受難的觀點，繫附著許多附屬情節和人物的鬆散結構、崇高與卑微之混合等等，無論如何不可能起自中古基督教戲劇之外的任何源頭；這些都是中古基督教戲劇之所必需和不可或缺的。甚至自然力量的參與一偉大命運的塑造，可以基督死亡之際的地震（馬太福音，二七：五一以下）做為其最著名的典範，同時此一典範在中古時代一直甚具影響力（見羅蘭之歌，一四二三以下或新生命 [Vita Nova]，一三三）。然而這時，在伊利莎白時代的戲劇中，這一切的上層結構已然失去；基督的戲劇不再是一般的戲劇，不再是所有人類命運之河流的匯流處。新的戲劇化歷史有一特定

人類情節做爲中心，從此中心獲致其統一性，而自主的人類悲劇的道路已經打開。過去的偉大秩序——「人的墮落」、「神聖犧牲」、「最後審判」——退縮，人的戲劇在自身之內找到其秩序；就在這時，古代的先例介入，帶來情節的複雜化、轉振點和悲劇的化解；情節的分幕亦來自同一源頭。但是悲劇的自由以及大體而言的人之領域，不再承認古代的疆界。中古基督教於經歷一系列的重大危機之後終於瓦解，產生了對於自我取向的熱切需要及追尋生命之秘密力量的意志。透過此種需要和意志，魔法與科學之間，自然界與道德和人性界之間變得相互關聯。一個龐大的同情系統似乎貫穿了宇宙。再者，基督教比古代更能令人興奮地、對照地和甚至矛盾地來看人的問題（善與惡，罪與命）。即使在原罪和救贖戲劇中所含的解決之道開始失去其效力後，對於這個問題較富激勵性的概念以及對於人性的有關看法仍然長時具有影響力。在莎士比亞的作品中，受到解放的力量充份發揮其潛能，但仍然充滿著過去的所有道德。不久之後，具有拘束性的相反運動即佔上風。「新教」和「反宗教改革」、對社會和知性生活的獨裁管制、對於古代學術和純正修辭的模仿、唯理主義和科學經驗主義等，均聯合以阻止莎士比亞的悲劇自由於其身後繼續發展。

因此可見，莎士比亞的道德和知性世界是較爲活躍的、多層的，而且除了任何特定的動人劇中情節之外，其本身尚較古代者更富戲劇性。人物來往於其上 and 情節發生於其上的舞臺，較不穩定並似乎爲內心的騷動所振顫。沒有任何背景是穩定的世界，相反地這個世界一再地從最繁複多變的力量中重獲新生。沒有任何讀者或觀衆無法感到這點；不過如對莎士比亞思想的活力稍予詳細描述並舉出一例，當不能算是多餘之舉。在古代的悲劇中，對於哲理的探究通常是沒有什麼戲劇性；它是簡潔精練

的、有如格言的、提煉自情節而予類化的、遠離角色及其命運。但在莎士比亞的戲劇中，哲理的探究變成個人性的；它直接源自說話者當時處境並且與此一直有關聯。它不是得自情節之經驗的結果，亦非對話(synchronytha)中之一有效的回答；它是戲劇的自我審閱，尋求適當的行動方式和時機或是懷疑找到這些的可能性。當最具革命性的希臘悲劇詩人尤里披蒂抨擊人與人之間的階級區別時，他是利用結構簡潔如警句的話表達，意謂玷辱奴隸的僅是名字；否則一高尚的奴隸絕不低於自由人。莎士比亞並未指責階級之分，似乎他並無具有社會革命意義的觀點。然而當他的角色之一依其處境而表達此種看法時，他的此舉卻具立即之感和戲劇力量，而使其看法引人而敏銳：讓你的奴隸過與你一樣的生活；讓他們享有同樣的食物和住處；讓他們與你的子女婚嫁！你說你的奴隸是你的財產？很好，我就這樣答覆你：這磅肉是我的，我買的……。被社會遺棄的夏洛克並不訴諸「自然的是」，而訴諸「習慣的非」。此種尖刻、悲劇的反諷具有多麼有力的直接迫切之感！

整個世界持續不斷之更新產生了大量的道德現象，而此種道德現象本身又繼續促進世界的更新；這許多道德現象又產生為數可觀的文體層次，這是古代悲劇所無法產生的。我隨意翻開一部莎士比亞作品，看到馬克白第三幕第六景。蘇格蘭貴族蘭諾克斯(Lennox)向朋友吐露他對最近發生的事件的看法：

My former speeches have but hit your thoughts,

Which can interpret further: only, I say,

Things have been strangely borne. The gracious Duncan
Was plied of Macbeth-marry, he was dead-
And the right-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
For Fleance fled. Men must not walk too late.
Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain
To kill their gracious father? damned fact!
How did it grieve Macbeth! did he not straight,
In pious rage, the two delinquents tear,
That were the slaves of drinks and thralls of sleep?
Was not that nobly done? Ay, and wisely too;
For 'twould have anger'd any heart alive,
To hear the men deny't. ...

我以前說的話不過是打動你的心思，
現在可以再解說下去：只是，我以為，

事情太怪。仁厚的鄧肯

很愛馬克白的憐憫：——可是，他已經死了：——

很勇敢的班珂又在太晚的時候在外行走；

你大可以說，是弗里安斯殺的，

因為弗里安斯逃跑了。人是不該在太晚的時候在外行走。

誰能不想起，瑪爾孔和唐拿班之

殺死他們的慈父，

是何等的古怪？罪過罪過！

使馬克白何等的悲傷！他不是

激於義憤立刻把那兩個

醉酒酣睡的罪人給殺掉了嗎？

這事做得不是很堂皇的嗎？可不是，也很聰明呢；

因為那兩個若是否認起來，

任誰聽了都要生氣的。（譯文根據民國五十三年七月文星書店梁實秋譯馬克白。）

這段所用的談話形式——其中有些東西未予明言，而僅詭詐地暗示或提示——在古代至為普通。
昆提連（Quintilian）在其大作第九部中曾經談到此種形式，而各大演說家也都有使用此一形式的例

子。不過此一形式如此全非修辭上的用法，並且是在私人談話之中，可是卻又完全不逾陰沉的悲劇氣氛，這實在是古代所未曾見的混合。我翻了幾頁，看到描寫馬克白臨近最後一次作戰時接到妻子死訊的情形：

Seyton: The queen, my lord, is dead.

Macbeth: She should have died hereafter;

There would have been a time for such a word...

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow

Creeps in this petty pace from day to day

To the last syllable of recorded time;

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle!

Life's but a walking shadow; a poor player,

That struts and frets his hour upon the stage,

And then is heard no more: it is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing.

(Enter a Messenger.)

Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...

塞 陛下，王后死了。

馬 她以後也必定要死的；

早晚總不免有這樣的一個消息來到……

明天，明天，又明天

光陰就這樣一天一天的移走向前爬

直到時間的紀錄之最後的一字；

每一天都照耀着愚人

走上歸塵的死路。滅了罷！滅了罷！短短的燭火！

人生不過是個人行動的陰影；在臺上

高談闊步的一個可憐的演員，

以後便聽不見他了；不過是

一個傻子說的故事，說得激昂慷慨，

卻毫無意義。 [「使者上。」]

你是來報告消息的；快說罷……（譯文同前）

馬克白所做的一切可怕的事情以及他的所作所爲使他遭遇到的一切可怖的事情，已經令他變成堅硬無懼。他已不再是會被輕易驚嚇（I have suppd full with horrors [我已飽嘗了驚悸]）。再者，他已集中一切力量以做最後一次抵抗。就在這個時刻，他的妻子——首先引他犯罪的伴侶，然而她的生存毅力卻是先他而衰——的死訊傳來，將他暫時投入憂思；這是緊張情勢的暫時鬆弛，但它卻只能導致失望、憂傷和絕望；然而卻亦充滿人性和智慧。馬克白載滿自己從自己命運中獲得的智慧，他已經成熟得獲致知識和可以死亡。他這時已經達於這最後的成熟，亦即在他最後也是唯一的人間伴侶離開他之際。此處是源於恐怖和悲劇，在另外一個例子則是源於怪異和荒謬，一個完全純粹的人脫身而起，按照原來的意圖，就如在幸運的時機中他所能冀盼自我實現者。波羅尼亞斯（Polonius）是個傻瓜，愚蠢而衰老；可是當他向即將離去的兒子祝福並給予最後的忠告時（一，三），他卻表現了老年的睿智和尊嚴。

不過，除了前面提及的各種繁多的現象以及高與低、崇高與瑣屑、悲劇與喜劇之深具人性的混合的諸多差異之外，我們在此尚須注意到一點別的東西。這便是其效果隨處可見而卻難以清楚表達的對於世界基本結構的概念，世界永遠在織造著、更新著、各個部分互相關聯，這個概念便是由此而來，同時此種結構使得我們無法隔離任何一個事件或是文體層次。在但丁的總括一切、界限清楚的象徵主義中，一切事情均留至來世、上帝的終極天國解決，所有人物僅能於來世臻於完全的實現；然而此種象徵這時已經不在了。悲劇角色深受命運影響，變得像哈姆雷特、馬克白和李耳一樣成熟，如此便能

在現世獲致最後的完成。然而，他們並不只爲分配給各自的命運所拘束；他們就像是不爲人知和不可

丈量的「宇宙詩人」(Cosmic Poet)所寫的「齣劇本中的角色那樣互相關聯；這個劇本作者仍在繼續編撰之中，其意義和現實均非他們和我們所知。在此且讓我引用暴風雨(The Tempest)一劇的數行為證(四·一)：

...these our actors,

As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind, we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.

……我們的這些演員，

我已說過，原是一些精靈，

現在化成空氣，稀薄的空氣；

頂著雲霄的高樓，富麗堂皇的宮殿，

莊嚴的廟宇，甚至偉大的地球本身，

對了，還有地球上的一切，將來也會

像這毫無根基的幻象一般的消逝，

並且也會和這剛幻滅的空虛的戲景一樣消逝，

不留下一點煙痕；我們的本質

原來也和夢的一般，我們的短促的一生

是被完在睡眠裏面。（譯文根據民國五十二年七月文星書店梁實秋譯暴風雨）

這一段說出了兩點：莎士比亞在千種折射和混合中含括了現世的現實，甚至此種現實的最瑣屑的形式亦然，但他的目的不僅僅是表現「現實」的現世一致性；他擁抱現實但也超越現實。這已可見諸他戲劇中的鬼魂和巫婆，同時亦見諸其常非寫實性的文體，在這種文體中，塞尼加、佩脫拉克風格（Petrarchism）和當時其他風尚等各種影響，以特殊具體但不穩定的寫實方式互相融合。這在情節的內在結構中，更可較有意義地顯露出來：此種結構常常——尤其是在他最重要的劇本中——只是不規則和散漫地具有寫實性，並且常常顯示衝入神仙故事、戲謔幻想、或超自然和鬼怪等領域的趨向。

從另一個觀點，亦知莎士比亞的悲劇不是完全寫實的。我們於本章開頭即已提及此點。他並未以嚴肅或悲劇的態度對待一般和日常的現實。他僅以悲劇手法處理貴族、王子和國王、政治家、指揮官和古代的英雄。當一般人或士兵或中下階級的其他代表角色出現時，他總是以卑微文體或是喜劇的諸多變體之一處理之。在莎士比亞筆下的此種依循階級而作的文體分離，要比在中古文學和藝術作品——尤其是受到基督教鼓舞之作品——中，顯得更為一貫；這無疑是古代悲劇概念的反映。如前所述，在他筆下的上層階級的悲劇角色，確常在文體上落於肉體苦難、怪異和曖昧不清之中；但是其逆並不真。夏洛克似可作為唯一的例外，我們前已指出，在他的情況下悲劇主題卻於最後見棄。莎士比亞的「世界精神」絕非一般人的精神——此點是他與其在「狂飈運動」(Sturm und Drang)時代和浪漫時代中的景仰者和模仿者的基本不同。我們在他作品中所感覺到的自然力的強大振盪與一般人靈魂的深處毫無關聯，雖然後來的人認為兩者之間有關。就此觀點而言，如將莎士比亞與哥德(Goethe)描寫羣衆之景相互比較，必定有益。羅蜜歐與朱麗葉的第一景，即孟塔古(Montague)和卡普力(Capulet)兩家僕人遭遇之一景，與哥德柏力克英根(Götz von Berlichingen)一劇開頭農民首領跟來自班柏(Bamberg)之軍隊的相遇，頗有相同之處。但是，哥德筆下的角色卻是多麼嚴肅、多麼富有人性、多麼睿智地對事件感到興趣！有人批評哥德劇中提出的問題直接關係到一般人，但是如將莎士比亞的凱撒或考利歐雷諾斯(Coriolanus)等羅馬劇中的羣衆戲與哥德的艾格蒙(Egmont)劇中者比較，前述異議就無以存在。不但是任何此種對一般人靈魂的同情的瞭解是為莎士比亞之所無；而且他的作品從未顯示啓蒙運動、中產階級道德和情操培養等的任何先兆。在他那作者維持超然不可見的作品中，

有一種特殊的氣氛，與德意志文學復興時代的作品非常不同，因為在後者永遠可以聽到一個至為敏感和很富感情的人的聲音，在一個樸素的中產階級書房中熱情地談論著自由和偉大。我們且看看賴如克（Kärchen）或格列肯（Gretchen），或如米勒（Luise Millerin）之悲劇，如出現於莎士比亞的世界中，將是多麼不調和；在伊利莎白時代的文學中，以一中等階級女子之童貞為中心的悲劇情境乃是荒謬可笑的。

在此我們必須一提哥德威廉之見習（Wilhelm Meister's Lehrjahre）一書中（第四部第三和十三章）對於哈姆雷特的著名解釋。書中的有關解釋深入而優美；英、德兩國的浪漫派作家和後來許多讀者對它深感佩服，固有其道理。哥德的闡釋頗具說服力，他認為哈姆雷特的悲劇是源自他早年在和道德安全的突然瓦解，源自他對道德秩序之信任的崩潰，而對他而言，此一道德秩序係以先前連結他所敬愛之父母的鏈帶——現已殘酷地斷裂——為代表，但是哥德的解釋同時也是他自己的時代——哥德時代——的文體風格的反映。哈姆雷特是一脆弱、多愁善感、謙虛的青年，充滿理想地為至高之善而奮鬥，但是未有足夠的內在力量。結果——以哥德的話來說——是一大事降於力有未逮的一個靈魂之上，或——如他稍後所說地——「一位美貌、純潔、高貴、而重道德的人，欠缺造成英雄的體力，為他既無能承受亦無法棄置之重擔所壓倒……。」我們是否應該假設哥德未能感覺到在整個劇中繼續成長的哈姆雷特的天生力量，令周遭之人顛抖和逃避的他的尖銳機智，他的策略的狡詐和大膽，他對奧菲莉亞的殘酷無情，他面對母親時的活力，他掃除所遇之朝臣時的冷靜，他的言語和思想的彈性和無畏？雖然他一再地延擱採取決然的行動，但他仍是劇中最有力的人物。在他周圍有一具有魔力的氣

氣，激起尊敬、畏服，也常會引起恐懼。他一有所行動，必定迅速、大膽，有時充滿惡意，穩定地重擊標的。確實，癱瘓他決策能力的正是促使他復仇的事件。但這可以解釋為活力的闕如或「造成英雄的體力」的欠缺？是否在一堅強和幾乎具有魔力的本性中，疑慮和對人生的厭倦必然會呈現出來，他的生存的整個重量必須朝這個方向予以移置？是否正因為一堅強之本性如此放縱於感情，以致感情奔放勢不可當，結果生活和行動的責任變成了負擔和折磨？我們此處的目的不在就哈姆雷特提出另一個與哥德對立的解釋；我們只希望指出哥德及其同代之人試圖使莎士比亞符合他們自己的態度之際，他們所走的方向。我要在此順便一提的是，最近的研究對於此種有關莎士比亞角色的類似心理闡釋，頗表懷疑——就我看來，確實過度懷疑。

莎士比亞悲劇所包含的豐富文體層次超越了寫實主義之界。同時，莎士比亞悲劇比一八〇〇年左右他的景慕者的寫實主義，更為自由、結實、少受限制，在其超黨派的客觀中較為尊嚴。在另一方面，有如我們試加指出者，莎士比亞的悲劇受到基督教中古時代所產生的文體混合之可能性的影響。僅以此種基督教的文體混合能夠實現柏拉圖在其座談會（Symposium）結尾所作的預言。在黎明的灰色天光中，蘇格拉底向尚未進入夢鄉的兩名宴飲者艾加松（Agathon）和阿里斯多芬尼斯（Aristophanes）說明一位詩人應該同時精通喜劇和悲劇，而真正的悲劇詩人也是喜劇詩人。包括哥德在內的不少作家至少曾以籠統的方式指出，前述柏拉圖的預期或要求唯有透過基督教——中古時代對人的概念才得成熟，而且是在此一概念被超越之後它才能實現。我將引用哥德表達此一觀點的一段——此段亦是文體上的自我映照。它合併尖銳的洞察力和批評上的一點短視——在此所謂短視是對中古時代不懷同情的

一種舊中產階級的人本主義。此段出現於他對所譯狄德羅 (Diderot) 之拉莫之侄 (Neveu de Rameau) 的說明之中，亦即論鑑賞之部份的結尾，此部分其他方面亦頗值注意。此段文字寫於一八〇五年：

在希臘作家和許多羅馬作家中，可以發現對於各式文學作品深具鑑賞能力的區分和純化，但是我們北方人不能僅以他們作為與範。我們有其他值得自豪的祖先和值得銘記在心的其他許多模範。如果數個無知世紀的浪漫趨向未曾將怪誕和枯燥結合一起，那麼從何處獲得類如哈姆雷特、李耳王、十字架之奉獻 (Devoción de la Cruz)、康斯坦特王子 (Principe Constante) 等傑作？繼續保有這些野蠻的優點——因為我們永遠無法臻於古代的優越地位——並且勇敢去做，就是我們的責任……。

哥德緊接於莎士比亞劇本之後提出的兩個劇本，是西班牙作家喀爾德隆 (Calderón) 的劇作；這使我們面對了西班牙「黃金時代」(siglo de oro) 的文學，此期的西班牙文學雖有其至為不同的前提和氣氛，但是對於人生現實的處理，不論在文體層次混合或是全盤目的上，均與伊利莎白時代作家者相似。不過這個時代的西班牙文學的總目標固然包括對日常現實之表現，但是並不止於此，而且超越它了。將現實詩化和昇華的持續努力，顯較莎士比亞作品中者為明顯可見。即在就階級而作的文體分離方面，亦可看出一些相似之處。但是這卻頗為膚淺；由於西班牙人的民族自尊，每個西班牙人均獲以崇高文體處理之，而非僅貴族為然；因為在西班牙文學中地位重要且實際居於中心的婦女貞節主

題，即使在農民之中亦會造成悲劇性的糾葛，悲劇性質的通俗戲劇即因之而生，例如威加（Lope de Vega）的綿羊泉（Fuente Ovejuna）或喀爾德隆的沙拉梅亞市長（El Alcalde de Zalamea）即是。就此意義而言，西班牙的寫實主義要比同時期的英國寫實主義更為通俗化、更充滿一般人的生命。大致而言，西班牙寫實主義表達較多的當代日常現實。而在大多數歐洲國家，尤其法國，專制統治使得一般人閉口無言，以致歷時兩世紀他們的聲音沉寂不聞；西班牙的專制統治與民族傳統的精髓關係密切，以致雖在專制政治之下，一般人仍能在文學作品中獲致最為繁富而生動的表達。

然而在現代現實征服文學的歷史中，西班牙黃金時代的文學並未特具重要性——遠不及莎士比亞，或甚至但丁、拉伯雷、或蒙田。當然，它對現代寫實主義所源自的浪漫運動——我們以後將會談及——也產生了強大的影響；但是在浪漫主義的範圍之內，它對幻想、冒險和戲劇性的刺激，遠較它對現實傾向的促進為大。西班牙的中古時期文學具有一種特別真實和具體的寫實風味。然而，西班牙黃金時代的寫實主義本身，有點像是冒險，並且幾乎是異國風味的。即使是當它描繪較低階層的生活時，也是非常多采多姿、充滿詩意、富於幻想。它以社交來往之禮儀、慎選和謹嚴之言辭、騎士理想之感情力量、以及巴羅克（Baroque）風格和「反改革」（Counter-Reformation）虔敬之內外在迷人之處，光耀了日常現實。它將世界變成一個魔術舞臺。而在這個魔術舞臺之上——這與它與現代寫實主義之間的關係甚具意義——一切秩序井然，雖然有冒險和奇蹟。在世界上，確實一切只是夢，但沒有任何待解的謎。雖有激情和衝突，但無難題。上帝、國王、榮譽和愛情、階級和階級禮儀均屬不變和無疑，不論悲劇或喜劇的角色均未向我們提出難以答覆的問題。在我所熟悉的西班牙黃金時代作家

之中，以塞凡帝斯的筆下角色的最爲接近問題人物。倘若我們想瞭解其不同之處，只須將唐吉訶德（Don Quixote）的昏亂、易解和終尙可治的瘋狂，與哈姆雷特無法治癒的根本和多面的精神錯亂相比即可。由於生活的型式固定而穩靠，不論其間發生多少不妥之事，西班牙作品雖然多采多姿和生動活潑，但是我們仍然無法在生活的深處感到任何變動，我們甚至不能覺察出想在原則上探究人生和在實際上重行塑造人生的意志。作品中的人物的行動，主要是在讓他們的道德態度顯著地展示和證明它們自己，而不論它們是什麼，是悲劇的或喜劇的或是兩者的混合。無論這些行動有否產生、推進、或創始任何東西，均屬次要。總之，世界的秩序在此之後與之前，同樣固定不易。唯有在此種秩序之內，人才可能顯露本領或走入歧途。塞凡帝斯在唐吉訶德第一部第十九章，曾經嘲弄認爲道德態度和意圖比行動之成功遠爲重要的看法。當負傷的學士羅培茲（Alonso Lopez）向唐吉訶德報告他攻擊出殯隊伍所造成的損害時，後者毫不覺得羞愧。他以爲喪葬隊是惡魔妖怪，因此他責無旁貸，必須加以攻擊。他對自己已完成任務感到滿意和自豪。確實，很少有題材像唐吉訶德一樣堅持不捨地提示對於當代現實之問題的探討。一個逝去的時代以及一個已然失卻其作用之階級的理想概念，與當代的現實發生衝突，前者應能促成對於後者的批評性和問題性的描繪，尤其是因爲瘋狂的唐吉訶德，道德立場堅定而又具有天生機智，常是優於一般對手。但是塞凡帝斯並未朝此方向繼續經營其作品。他對西班牙現實的呈現，散見於許多個人的冒險和素描；此一現實的基礎仍然未見觸及。

第十四章 著魔的杜齊內亞

-Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos.

-Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el tiempo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad.

-Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo Don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote, y tú Sancho Panza: a lo menos a mí tales me parecen.

-Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del tucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

-Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnífica presencia. Yo soy Sancho

su escudero, y él es el asenderado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se habla puesto Don Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirabo, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas viendo a aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

-Apártense nora en tal del camino, y dejemos pasar, que vamos de prisa.

A lo que respondió Sancho:

-Oh princesa y señora universal del Toboso, ¿cómo vuestro magnífico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la columna y sustento de la andante caballería?

Oyendo lo cual otra de las dos dijo:

-Mas yo que te estrego burra de mi suegro: mirad con qué se vienen los señoritos ahora a hacer burrias de las aldeanas, como si aquí no supiésemos echar pullos como ellos:

vayan su camino, y déjennos hacer el nueso, y serles ha sano.

-Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, oh extremo valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformando tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora.

-Toma que me agtielo, respondió la aldeana, amiguíta soy yo de oír resquebrajos. Apartense y déjennos ir, y agradecérselo hemos.

Apartóse Sancho y déjola ir, contentísimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldana que había hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su hacanea con un aguijón que en un palo traía, dió a correr por el prado adelante; y como la borriaca sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de

manera que dió con la señora Dulcinea en tierra: lo cual visto por Don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo Don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciéndose algún tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo más ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho:

—¡Vive Roque, que es la señora nuestra ama más ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la jineta al más diestro cordobés o mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebrá, y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento!

Y así era la verdad, porque en viéndose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas Don Quijote con las vista, y cuando vió que no parecían, volviéndose a Sancho le dijo:

—Sancho, ¿qué te parece, cuán mal quisio soy de encantadores?...

「我只看到各騎一頭公驢的三個村姑，」唐吉訶德說道。

「上帝救救我，免受惡魔之害！」山丘 (Sancho) 大叫。「那三匹雪白的馬或不管你怎麼叫它們，在閣下看來難道像公驢？我向上帝發誓，如果你的話沒錯我願把我的鬍子揪光！」

「不過，山丘，我告訴你，那三隻動物絕對是公驢或母驢，正如我是唐吉訶德而你是山丘一樣地錯了。至少，在我看來是如此。」

「先生，請你平靜下來，」山丘勸他，「你可不要說這樣的話。你且睜開眼睛，向你心愛的情人致敬，她已經走近來了。」

說完話，他即策驢前行以迎村姑，滑下驢子來，抓住其中一隻驢子的韁繩，跪於騎者面前。「美麗的王后、公主和公爵夫人，」他說，「敬請殿下和陛下，接見並賜恩寵予拜倒裙下的這位武士，他一見到您容光煥發的美貌，即已完全臣服屏息，木然呆立。在下面是他的侍從山丘，他便是厭世的武士唐吉訶德，別名『憂容武士』。」

這時，唐吉訶德已經在山丘之旁跪下。雙眼睜大，眼神不安地仰望著山丘稱為王后和貴婦的那位村姑的形象，而且姿色並不特出，因為她是圓臉獅鼻。他大驚又不解，不敢啓口。三個村姑看到這兩個像貌至異的男子，跪於他們其中之一面前，擋住去路，也是甚感納悶。首當其衝的村姑粗野無禮地打破沉寂。

「滾開，」她生氣喝道，「讓我通過。也讓雲運跟著你們。我們還要趕路呢！」

「托波索 (El Toboso) 的公主和普救眾生的貴婦！」山丘哀求道，「眼見騎士精神之中流砥柱屈膝跪於面前，您那寬宏大度的心怎能無動於衷？」

一聞此言，村姑之一說話了。「且停一下，我父親的母驢！」她說。「等我替你梳理一下。你看這兩個小紳士，他們想玩弄我們鄉下姑娘！好像我們不會以牙還牙教訓他們一下。你們倆如果識時務，還是快點上路，趕快滾開。」

「起來吧！山丘，」唐吉訶德說，「因為我看出生命運對我的作弄還不夠，並且佔據了幸福可能通往我可憐靈魂的所有道路。您是最足珍視之極致，是人類溫柔優美之總和，醫治崇拜您的痛苦心靈的唯一藥方！那迫害我的邪惡巫師，以烏雲和白內障掩蔽我的眼睛，因為就是這些將您無比的國色天香變成一卑微村女的容貌；但願他未將我的臉龐也同時變成魔鬼的容顏，而致令您嫌惡。不過，還是懇求您溫柔愛憐地注視在下，從我屈膝下跪拜倒裙下的一舉，您當可看出敝人卑微崇拜的心對您那已經變形的美麗姿色的致敬。」

「請聽聽他的長篇大論？我的天呀！」那位村姑叫道。「廢話少說。你只要讓我們通過，我們就感激不盡了。」

山丘後退，讓她通過，他覺得能夠如此輕易脫身，甚感高興。

一旦脫身，被誤為杜齊內亞(*Dulcinea*)的村姑即以隨身攜帶的長刺棒驅趕坐騎，於是驢子立即快速穿越草地。這時刺棒對它的刺激似較平時為重，於是驢子跳躍起來，而將杜齊內亞摔落地上。唐吉訶德看到這個情形，立即向前將她扶起，而山丘則忙著繫緊肚帶和調整滑落驢子肚下的鞍鞅。之後，唐吉訶德正想以雙手將他那遭魔法的意中人抱置於母驢鞍上，但女孩突然從地面跳起，後退數步，奔向坐騎，讓唐吉訶德省去麻煩。少女雙手往驢臀上一按，比獵鷹還輕盈地飄落

鞍上，像男人一樣跨騎其上。

「唉呀！」山丘叫道，「我們的小姐像隻獵鷹，並且還要輕盈，可以教最靈活的哥多華人（Cordovan）或墨西哥人如何騎乘。她一跳便上了鞍，不用刺馬釘便令坐騎像斑馬一樣馳騎，她的兩位少女並未落後，她們都像風一般飛馳。」

這是事實。看到杜齊內亞坐上鞍，另外兩人即驅策所騎，跟著前跑，走了半里格（league）都未曾回頭一望。唐吉訶德站立凝視，等她們消失於視界之外後。方才轉向山丘說話。

「山丘，」他說，「你現在是否可以看出巫師如何憎恨我？」（唐吉訶德 [Don Quixote]，塞凡帝斯 [Miguel de Cervantes Saavedra] 著。巴特嫩 [Samel Putnam] 英譯。維京出版社 [The Viking Press]。一九四九年。）

上面一段引自塞凡帝斯著唐吉訶德（Don Quixote）一書下卷第十章。唐吉訶德派遣山丘前往托巴索村拜見杜齊內亞，宣稱他有意會見她。山丘困於先前的謊言，不知如何找出想像中的這位小姐，於是決定欺騙主人。他在村外等候相當一段時間，以使唐吉訶德相信他確已不辱使命。之後，他看見三個村女乘驢迎他而來，於是即匆匆趕回，向主人報告杜齊內亞率同兩名侍女前來迎接他。武士驚喜萬分，山丘引他走向村女，一路描述她們的美貌和衣飾的華麗。但是有一陣子唐吉訶德只看到實際情況，亦即三個騎驢的村女——接下去便是我們所引用的一段。

在衆多描述唐吉訶德的幻想與普通現實之間的衝突的情節中，我們所引述的一段佔有特殊的地

位。第一，因為它與杜齊內亞本人有關，而她是他心中的理想和無可媲美的愛人。這是他幻想和醒覺的高潮；雖然這次他也設法找到解決途徑，以挽救他的幻想，但是此一解決辦法（即杜齊內亞被人施以魔法）至難令人忍受，是故之後他的一切念頭均集中於一個目標：救她和破除魔法。在本書最後數章中，他的認清或預感自己永難達成這個目標，直接促成他的患病，從幻想中醒覺過來，和去世。第二，此景的特點是主僕兩人的角色首於此處互換。在此之前，總是唐吉訶德於遇到日常現象之際，自動地將之看為並變成騎士傳奇故事，而山丘則是通常感到懷疑，並常試加反駁和阻止主人的荒謬言行。但現在正好相反。山丘模仿騎士傳奇即與製造情景，然而於面對村女的粗野不文時，唐吉訶德的轉變事件以適應自己幻想的能力卻是瓦解了。這一切似乎甚具意義。有如我們在此（故意地）所表達的，這顯得哀傷、痛苦，甚至悽慘的。

但如我們僅僅讀塞凡帝斯的原文，則所看到的是場鬧劇。許多挿圖如此描繪此景：唐吉訶德跪於山丘之側，睜大眼睛迷惘地瞪著面前令人嫌惡的景象。但是唯有對話中的文體對照和結尾的怪異行動（杜齊內亞的墜馬和重登驢背），才能令人充份欣賞這一幕。談話中的文體對照緩慢演進，因為最初村女過度驚訝。杜齊內亞的第一句話（要求獲准通行）尚屬溫和。這幾個村女是在後來的話中，方才顯露她們精練的口才。騎士文體的第一個代表是山丘，他表演得頗為稱職，看來有趣而令人驚奇。他躍下坐驢，屈身於村女腳下，說話的口氣彷彿他一生所聽的全為騎士傳奇的術語。稱呼、句法、隱喻、描述詞，對主人姿勢的描繪，懇求村女傾聽——均頗傳神，雖然山丘不識字，他所受的教育全來自唐吉訶德立下的範例。他的表演是成功的，至少他能使主人跟隨其後：唐吉訶德在他身旁跪下。

我們或可認為這一切會導致一個可怕的轉捩點。杜齊內亞確是「他心目中的小姐」(la señora de sus pensamientos)、美之典範、他人生的目標和意義。如此激發他的期望，然又如深深地讓他失望，這並非毫無害處的實驗。這可能產生震動，而致帶來更深的精神錯亂。但是另一個可能是，此一震動或可治癒精神錯亂，使他立即脫離偏執狂。但是一件都未發生。唐吉訶德超越了此一震動。在其偏執狂中，他找到了一個解法，免於陷入絕望或恢復清明神智：杜齊內亞遭受魔法控制。每當外在情勢與其幻想形成無可超越的對比之際，這個解法便浮現出來。它使唐吉訶德得以堅持一個遭受心懷妒嫉之巫師迫害的高貴和不可屈服之英雄的態度。在這個特殊的情況——即杜齊內亞——下，遭受如此令人憎惡和卑鄙之魔法的控制，確實難以忍受。不過，還是能够以幻想領域之內的方法來對付此種情況，這就是利用忠心不渝、自我犧牲和勇往直前等武士的美德。然後是美德終必戰勝的確切事實。圓滿的結局乃是必然的結果。因之，悲劇和治癒兩者均為避過。所以，經過短暫而不安的沉寂之後，唐吉訶德開口說話了。他首先轉向山丘。他的話顯示他已然找到自己的方向，並以其幻想詮釋面對的情勢。此一解釋在他心中是非常的具體，因此即使前此村女之一的粗俗言辭——不論此與武士的高雅談吐的崇高文體可能形成多麼強烈的對比——也無法令他懷疑自己的態度。山丘的戰略終於成功。唐吉訶德的第二句話是說給杜齊內亞聽的。

那真是很美的一個句子。不久前我們指出，山丘對於學自主人的武士傳奇故事文體使用得多麼得心應手而有趣。現在我們看到他的主人是怎樣的一個人。這句話就像禱詞一樣地以一懇求的頓呼(¡ah, vocalio)開始。這分三個層次(extremo del valor..., termino..., único remedio...〔珍視之極致……〕

總和……，唯一藥方……），均經仔細考慮和安排，因為它首先強調絕對的完美，然後是人的完美，最後是說話人獨有的熱誠。這種三重結構是由最初兩個字“yo”（而你）所結合一起，而終於其結構一貫的第三部分中的“corazón que te adora”（那敬仰你的心）——韻律是傳統的，但統合是華麗精彩的。在結尾出現的主題，已然可以隱約見諸此處的內容、字詞選擇和韻律。因此，從「頓呼」至其必然的補助語「懇求」之間的轉移已經完成，表示祈願的主要子句（no dejes de mirarme……〔不要忘记常常瞧瞧我……〕即爲此一懇求而保留，雖然我們離開這個子句尚有一段時間。首先，我們看到這個讓步複句“ya que……, y……y……, si ya también……”（既然……，以及……和……，即使這時也……。）的多個層次——與「頓呼」和「懇求」均形成強烈對比。它的意思是「而即使」，同時它的韻律高峯是在第一部分（ya que）的中間，即大獲強調的這幾個字“y para solo ellos”……（只爲他們）。唯在這個讓步子句的這整個奇妙和生動的曲調奏完之後，方才輪到表示祈願的主要子句獲准出現，但是它也是擋住和聚積了解述和冗言，直至構成這整句之目標和目的的主題最後表露爲止，這個主題即是象徵唐吉訶德當前態度和其整個人生的下列幾個字：la humildad con que mi alma te adora（我的靈魂用以讚佩你的謙抑之情）。這就是上卷第二十五章中山丘所極爲讚揚的文體，在這一章中，唐吉訶德將寫給杜齊內亞的信大聲唸給他聽：¡y como que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura!（閣下多麼仔細地在其中表達了你所願意表達的一切，同時又多麼高明地在末尾署上「憂容武士」！）但是這一段話更是美得無可比擬；雖然這話極具匠心，但不像致杜齊內亞的信一樣賣弄學問和矯揉造作。塞凡蒂斯嗜

愛類此韻律豐富、圖畫生動、措辭優美、聲調華麗的騎士文字（這其實也是植根於古代的傳統）。但他乃是這方面的大師。對於包括散文藝術在內的此種偉大「史詩—修辭」傳統，他不僅僅是位破壞性的批評者，也是承先啓後和集其大成者。一旦偉大的情緒和激情或壯美的事件出現，則此一崇高文體即配帶其各種技巧出現。當然，由於此種文體歷史悠久，故而已經略為脫離崇高悲劇的範疇而轉向平滑娛人的領域，後者至少含括一絲自我譏諷的味道。然而，它在嚴肅的範圍內仍屬主宰。我們只須讀讀寶洛提亞（*Dorothea*）對她不忠的愛人的話（上卷第三十六章）——包括許多譬喻、明喻和富韻律之文句——便能感到此種文體即使在嚴肅和悲劇的領域中仍然活躍。

然而，在杜齊內亞的面前，它僅做爲對照之用。村女的粗魯、輕蔑的回答賦與它真正的意義；我們處於卑微文體之領域，而唐吉訶德的崇高修辭正好使此文體漸降的喜劇充份展示其效果。但即使如此仍無法滿足塞凡帝斯。對於此文體漸降（*anticlimax*），他在情節中增添了一個極端的漸降，亦令杜齊內亞墜落驢背和以怪異的技巧重新騎上，而同時唐吉訶德仍試圖維持騎士文體風格。他的固執於其幻想之內，無論杜齊內亞的回答或是上下驢背的一幕均無法搖醒他，可說是鬧劇之極致。甚至山丘的得意忘形（*Vive Roque*）——這實在是魯莽無禮——都無法使他迷失方向。他注視著村女的笨驢而去；三個村姑消失後，他轉身向山丘說話，但話中較少哀傷或失望，而較多滿足得意之情——高興自己已成爲邪惡巫師魔法的目標。這使他得以感覺到自己已選民、特殊、完全合乎遊俠騎士之傳統：
yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna.（我生來就是要作爲不幸者的典範，也是驅運之箭所瞄準的鵠的。）

這時他自己所說的邪惡之魔法甚至影響到杜齊內亞的氣味——因為她的氣息難聞——一事，正如山丘對於村女美貌細節的怪異描述一樣，均毫不搖動他的幻想。山丘鑑於自己詭計得售，變得藝高膽大，開始玩弄主人的精神錯亂，自取其樂。

在我們的研究中，我們所尋覓的是對日常生活的文學表現，同時在此種表現之中，不論是就其人性 and 社會問題或甚至其悲劇性的糾葛而言，此種生活均獲嚴肅之處理。我們所正討論的唐吉訶德的一幕，確是寫實的。故事中的所有角色都以他們的真正現實呈現，他們的生活是日常可見的生存。不但三個村女而且山丘，不僅山丘而且唐吉訶德，都是以代表當代西班牙生活的人物出現。因為山丘的玩弄欺騙伎倆以及唐吉訶德的陷於幻想中的事實，均未使兩者之一脫出於各自日常生活範圍之外。山丘是拉曼查 (*La Mancha*) 的農夫，唐吉訶德不是亞曼迪斯 (*Amadis*) 或羅蘭，而是精神錯亂的一個小鄉紳。至多我們可以說這位紳士的瘋狂已使他進入一個想像的生活領域；但是即使如此，我們所討論的一幕及其他類似的情況的日常性格並未受到侵害，因為日常生活中的人物和事件一直與他的瘋狂衝突，同時在對照之下顯得更為突出。

在悲劇與喜劇之間的層次上，則較難以決定此一景和整部小說的地位。有如所述，遭遇三名村女的故事無疑地是喜劇性的。甚至當塞凡蒂斯還在寫這部小說的上卷時，他一定就已經想到要安排唐吉訶德遇到一個具體的杜齊內亞。構想出以山丘一則詭計為基礎的這一幕，以使主僕兩人的角色對換，可說是神來之筆，而且這一幕鬧劇的演出精采之極，在讀者看來完全自然，毫無做作之嫌，甚至可說是必然會有的結果，雖然其全部先決條件和關係至為荒謬。不過它仍然是百分之百的鬧劇。我們曾於

前面試圖指出，這一幕的角色之一即唐吉訶德雖然有可能轉入悲劇和問題之境，但是此一轉變還是避免了。他幾乎立即而且可說是自然而地避離於杜齊內亞遭受魔法之困的解釋一事，即排除了任何悲劇的可能性。他受到欺騙，這次並且是受騙於山丘；他屈膝跪下，面對數個醜陋的村女，並以崇高和充滿感情的風格發表演說；然後他對自己雄偉的不幸感到自豪。

不過，唐吉訶德的感情是真誠而深摯的。杜齊內亞真正是他心中的情人；他內心真地充滿使命感，他並以此一使命為人的最高責任。他確實真誠、勇敢、準備犧牲一切。這樣無條件的感情和這樣無條件的決心，雖然是根基於愚不可及的幻想，仍然令人不得不佩服，而幾乎所有讀者對於唐吉訶德都懷有這種敬佩之情。大概很少喜愛文學者不會將「理想的偉大」之概念與唐吉訶德聯結一起。此種偉大可能荒謬、怪誕、可笑；但它仍然是理想的、無條件的、英雄的。尤其自從浪漫時代以還，此一概念已經變成幾乎是無所不至，語言學的批評雖曾極力指出塞凡蒂斯的意圖不在產生此種印象，但是並無效果。

此一困難乃在於下列事實，亦即在唐吉訶德的偏執之中，我們可以看到高貴、純潔、救世等與絕對無聊之混合。爲了理想和希求而做的悲劇性奮鬥，乍見之下，只能被想像爲有意義地介入事物的實際情況，攪動它，壓迫它；結果是這個富有意義的理想遭遇了同樣有意義的抗拒，後者可能來自情性、惡意和嫉妒，或者可能是較保守的觀點。爲一理想而奮鬥的意志，與既有現實之相合，至少須達於兩者面對面的程度，以致兩者互鎖，發生真正的衝突。唐吉訶德的理想主義不是屬於此類。它並非基於對世界上實際情況的瞭解。唐吉訶德雖有此種瞭解，但是一當他所偏執的理想主義掌握了它，此

一瞭解隨即離他而去。他在此種情況之下的一切作爲完全沒有意義，與現世不能調和，故它只能產生喜劇的混淆。它不但沒有成功的機會，而且與現實毫無接觸之點；它力竭精盡於虛空之中。

這同一個觀念可以另一方式詮釋，以使進一步的重要性變得清楚。闖蕩世間以實現理想和改善世界的這位高貴而勇敢的愚人的主題，必須以一特殊的方式處理，致使世界上的問題和衝突得以在這個過程之中呈現出來並加以解決。這個愚人非常純潔而老實，因此即使缺少任何具體目的以產生效果，不論他出現於何處，他總會於不知不覺之中直指事物之核心，以致即將來臨和隱藏的衝突就會變得尖銳。在此我們可能想到杜斯妥也夫斯基 (Dostoevski) 的著作白癡 (Idiot)。如此這個傻瓜即可涉身於責任和罪行，從而扮演悲劇人物的角色。但在塞凡帝斯的小說中並沒有此種情事發生。

唐吉訶德與杜齊內亞的遭遇，並不是說明他與具體現實之關係的一個佳例，因爲在此他並未像在他處一樣強行使出其與此一現實衝突的理想意志；在此他注視著並崇拜著他理想的化身。不過這次遭遇也是象徵這位瘋狂武士與世上現象之間的關係。讀者當可記得在杜齊內亞這個主題之中包含了怎樣的傳統概念，以及這些概念如何反應於山丘和唐吉訶德的怪異而雄偉的言辭之中。“La señora de sus pensamientos, extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza” (你心愛的情人，最足珍視之極致，人類溫柔優美之總和) 等等——跳躍於其中的是柏拉圖對美的觀念、宮廷愛情、「甘美新文體」(dolce stili nuovo)之「溫柔女人」(donna gentile)、畢爾翠斯 (Beatrice)、「我心中的美艷女人」(la gloriosa donna della mia mente)。而這一切彈藥卻是虛耗於三個醜惡和粗俗的鄉下婦女。虛擲於虛空之中。對於唐吉訶德，既不能親切地接納，又不能和藹地拒斥。所見到

的只是有趣而無意義的混亂一場。如要找出一些嚴肅的東西，或是深藏於此景中的意義，那就必須牽強地亂加詮釋了。

這三個女人驚愕失措；儘速設法逃開。這是唐吉訶德出場經常產生的一個結果。時會隨之出現爭執，登場人物互相毆打。每當唐吉訶德以其無聊介入他人的事物，人們即易發怒。經常別人也會遷就他的偏執，從中取樂。他初次出門時遇到的客棧主人和妓女即是如此。第二家客棧的衆人、教士和理髮匠、賈洛提亞、費南多（Don Fernando），及甚至馬里托內斯（Maritornes）都有此種反應。確實，他們之中有些人意在其遊戲使武士得以安全返家，但是卻是做得過火，超越實際目的所需者。在下卷中，卡拉斯哥（Sansón Carrasco）學士的治療計畫即是爲順應唐吉訶德的偏執狂；稍後，在公爵的宮殿和巴塞隆納（Barcelona），他的瘋狂則受到有系統的利用以供別人消遣，所以他的任何冒險都不是真實的；這些冒險都是受人操縱，亦即是經過特別安排以配合這位鄉紳的瘋狂，以供審判者的娛樂。在上卷和下卷的所有這些反應中，有一點完全付諸闕如：悲劇性的糾葛和嚴重的後果。即使是對當代的諷刺和批評成份亦甚爲淡薄。倘若我們對純屬文學的批評置之不論，則就幾乎沒有什麼批評了。有的則僅限於簡略的短評或是對於典型人物的偶爾諷刺（例如在公爵宮殿中的教士）。它從未深入事物之根本，態度亦屬溫和。最重要的是，唐吉訶德的奇遇從未揭露當時社會的任何基本問題。他的活動並未透露出任何東西。它提供一個機會，呈現多采多姿和全面的西班牙生活。在隨後唐吉訶德與現實之間的衝突中，從未發生任何情境，而致令人懷疑此一現實保持其既有情況的權利。現實永遠是對的，而他永遠是錯的；經過一些有趣的混亂之後，它又沉靜地流下去，絲毫未受影響。不過在

一景中，這一點似乎有點令人懷疑。這便是上卷第二十二章中釋放囚徒的一幕。在此，唐吉訶德干預了既有的法律秩序，有些批評家認為他這樣做是爲了更高的道德。這個觀點是必然的，因爲唐吉訶德說：「*allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos do los otros hombres, no yéndoles nada en ello*（人人死後均要爲自己的罪行遭受懲罰；天上的神必不會忽略處罰惡人，也不會忘記獎賞善人；誠實的人也不應變成他人的劊子手，他們並不能因此得益）」——這樣的話自然是比任何成文法居於更高的層次。但是此處所理想的「更高的道德」，必須一貫而有條理，才能爲人重視。不過，我們知道唐吉訶德並未想到要對既存的法律秩序作根本的攻擊。他既非無政府主義者，亦非上帝之國度的先知。相反地，我們一再地發現，只要不涉及他的偏執，他即願意順從既有習俗；惟有透過他的偏執，他才會爲遊俠騎士要求特殊的地位。「*Allá se lo haya...*」這些美麗的文字自然是深深植根於他真正本性的善良智慧（此點以後將再論及），但是在上下文之間這段話仍然是即興之言。促使他釋放奴隸的乃是他的「偏執」。這個「偏執」意念獨力促使他將所遇到的一切均視爲騎士冒險的對象。它提供給他「濟危扶困」或「拯救受害者」等主要觀點，而他即準此以行。我認爲要在此處尋找原則或天生基督徒與成文法間之衝突，乃屬完全錯誤之舉。再者，如要有這樣的衝突，必須要有對手，例如杜斯妥也夫斯基的宗教裁判庭長，獲得授權並願意代表成文法來對抗唐吉訶德。國王指派管領犯人的軍官，亦不適於擔任這個角色，亦未準備擔任。他個人可能甚爲願意接受下列看法：「不要評判他人，別人也就不會評判你。」他並未做任何評判；他並非成文法的代

表。他奉命行事，自有理由依此而行。

一切事情的結果都令人滿意，唐吉訶德予人或遭受的損害屢次均獲堅忍幽默的對待，被視為喜劇的混亂。即使當羅培茲學士橫身地上，被打得體無完膚，一腳鉤於其驢肚之下，但還是以嘲弄的雙關語自我安慰。這一景見於上卷第十九章。這也顯示，唐吉訶德的「偏執」使得他不致於為所作的傷害自責，因之在他的良心中，亦得以防止任何形式的悲劇衝突和沉鬱的嚴肅。他的行為是遵照遊俠騎士的準則，因此他是對的。當然，他快步向前扶起這位學士，因為他生性善良而樂於助人；但他並未感到歉疚。在第三十章開頭，教士告訴他釋放犯人已經招致惡果，以試驗他，但是他也沒有感到任何的歉疚。他憤怒地宣稱：遊俠騎士的職責在協助身陷困厄者，而非評判他們所處的困境是否應該。對而言，這就解決了問題。在下卷，歡樂的氣氛更是輕鬆高雅，此種複雜的情況根本不再發生。

因之，在塞凡帝斯的書中，問題和悲劇的成份至微——可是它仍屬於歐洲現代問題和悲劇概念所源自的一個時代的文學傑作之一。唐吉訶德的瘋狂並未顯露任何類此的成份。整部書是喜劇，其中基礎穩固的現實嘲弄著瘋狂。

可是唐吉訶德不僅是荒謬可笑而已。他不像誇大口的軍人、或好笑的老頭子、或賣弄學問和無知的醫生。在我們所引的一幕中，唐吉訶德受到山丘之騙。但山丘從頭到尾都輕視他和欺瞞他？並非如此。他之所以能夠騙他，乃是因為後者實在無法可想。他敬愛他，雖然他畧可覺察（有時是完全覺察）到他的瘋狂。他從他學習，不願與他分離。在唐吉訶德的身邊，他變得聰明而有進步。唐吉訶德雖然瘋狂，但仍能保持天生的尊嚴和優勢，而不致為其許多慘敗所損。他並不像前面提及的喜劇典型

人物那樣粗鄙。事實上就此一意義而言，他根本就不是一種典型，因為大致而言，他並非製造喜劇效果的機器人。甚至在其瘋狂持續之際，他仍能演變，變得更爲善良和聰慧。但如依浪漫主義者的諷刺意義來說，是否可說他的瘋狂乃是聰慧的瘋狂？他是否透過瘋狂得到智慧？他的瘋狂是否給予他在心智清明的情況下無法得到的一種瞭解；在他的情況下我們是否聽到智慧透過瘋狂而說話，就如莎士比亞的小丑或卓別林（Charlie Chaplin）一樣？不，也不是這樣。一旦他的瘋狂亦即他對遊俠騎士行爲的偏執掌握了他，他的行爲就變得笨，像個機器人，行爲有如前述的喜劇典型。如非處於瘋狂的情況下，他就是聰慧而仁慈。這樣的瘋狂只是源起於純潔而高貴的靈魂，而且智慧、仁慈、和端莊透過他的瘋狂而閃耀出來，使其瘋狂顯得可愛。然而他的智慧與瘋狂界線明確——與我們在莎士比亞、浪漫主義的小丑、和卓別林中所見者形成直接的對比。教士早在上卷第三十章即已指出，後來又一再提及：他唯有在其偏執發作時才變得瘋狂；否則他是個完全正常和非常聰敏的人。他的瘋狂並不代表他整個本性，也不是與其本性完全一致。在特定的時刻，偏執會攫住他；但即使如此他全身仍有一些部分不受影響，因此之故在許多情況之下他的言行有如心智正常的人；最後在他去世之前的某一天，偏執又離他而去。當他因爲看了太多的騎士傳奇故事而構想出其荒謬的計畫時，年齡已經五十左右了。這頗奇怪。孤獨之閱讀所造成的勞累過度的心神狀態，似應見諸年輕人（索雷 [Julien Sorel]，包華麗夫人 [Madame Bovary]）才是，我們並且不禁要找出一個特殊的心理解釋。一個過著正常生活而且有許多方面而言智力頗爲發達又很爲平衡的人，年逾五十怎麼會從事如此荒謬可笑的冒險行徑？塞凡帝斯在其小說的開頭幾句話中，對於其主人翁的社會地位提供一些詳情。由此我們至多可以推論

此種地位對他是个累贅，因為它並未能提供與其能力相稱的活躍人生。他的階級和他的貧窮所加諸他的束縛，彷彿就令他癱瘓了一樣。因此，我們或可假設，他的瘋狂決定代表了他從一個無法忍受的情境的逃避，使自己脫離此一情況的奮鬥。不少研究此一問題的學者，都支持此種社會學和心理學的解釋。在本書前面一段中，我自己也提出此一看法，因為就該段上下文而言這種詮釋是講得通的。但是以此說明塞凡帝斯的藝術目的，就顯得不能盡如人意，因為他對唐吉訶德的社會地位和生活習慣的簡短說明，似乎並不在為武士的偏執隱示任何心理動機。如是為了這個目的，他必須會做更清楚更詳細的描繪才是。現代的心理學家，可能還會就唐吉訶德的奇異瘋狂言行找出其他的解釋。然而在塞凡帝斯的腦中，根本就沒有此種處理方式。面對唐吉訶德瘋狂的原因的問題，他只有一個答案：唐吉訶德看了太多的騎士傳奇故事，而致神智錯亂。這樣的事竟會發生於年逾五十的人身上，我們只能以美學的觀點加以解釋——即從作品本身，也就是透過塞凡帝斯於構想其小說時出現腦際的喜劇幻景：一位高大稍老的男人，穿著破舊的甲冑，這一景象不但很能傳神地表示瘋狂而且也象徵制慾苦行和對理想的狂熱追求。我們只能接受這位教養而聰敏的鄉紳驟然之間發瘋的事實——不像艾傑克斯 (Ajax) 或哈姆雷特一樣是受到可怕的震驚——而只是因為他看了太多的騎士傳奇故事。同時在此也沒有什麼悲劇的成份。在分析他的瘋狂時，我們不能利用悲劇概念，同時我們也不能藉助於莎士比亞和浪漫主義特有的智慧與瘋狂之混合——在此這兩者是相伴相隨的。

唐吉訶德的智慧不是小丑的智慧。它是一個天賦才具而身心平衡的人的聰敏、高貴、禮貌和尊嚴——一個既非著魔又非矛盾的人，既未受困於疑慮和猶豫，亦未受制於任何在世上不自在的感覺，而

是鎮靜、善於衡量和沉思、能够接受外來思想，甚至在其諷刺中亦可愛而謙虛。再者，他生性保守，或至少在基本上符合一切事物的既有秩序。在他的偏執狂靜止不動的較長或較短間隔之際，他如與人交往——尤其是與山丘——這點就會顯露出來。從這部小說開頭——雖然上卷多於下卷——善良、聰敏而可親的好人吉哈諾（Alonso Quijano）——他最爲突出的特徵就是其天生的尊嚴——便與這位瘋狂的冒險家共存。我們只要看看他在下卷第七章中以怎樣的仁慈和嬉樂的諷刺對待山丘即可知道，這時山丘聽從妻子特瑞莎（Teresa）的意見，開始要求固定的薪資。只有當他提及遊俠騎士的習俗以支持其拒絕時，他的瘋狂方才介入。類此的段落甚多。隨處都可找到證據，顯示我們必須同時面對一個聰慧和一個瘋狂的唐吉訶德，而且他的聰慧絕非受到其「瘋狂」的辯證論式的鼓舞，而是正常和普通的聰慧。

這在其本身即產生了一種異常的混合。在此我們可以見到不習見於純粹喜劇中的各種層次的風格。小丑就是小丑。我們所習見的小丑只屬於一個單一的層次，亦即喜劇和小丑的層次，至少在較早的文學作品中，與此相連的還有卑鄙和愚蠢，有時尚有卑劣的惡毒。但是對於同時也是聰明人的傻瓜——亦即具有似乎最與愚笨不調和的那種智慧，也就是聰明而節制的智慧——而言，我們能說什麼？這個事實亦即聰明之節制與荒謬無度的混合，結果產生了完全無法與純粹喜劇契合的繁富多變性。不過這並非全豹。就是依靠著他的瘋狂，他的智慧才能向上飛翔，才能漫遊世上並變得更爲豐富。因爲唐吉訶德如未發瘋，他就不會走出家門。同時山丘也一定會留在家裏，而他也就不會自其內心引出潛藏其間的一切——令我們驚喜的東西。這兩人之間的多方面作用和反作用以及兩人在世上的聯合演出

也就無從發生。

我們試加描繪的此一演出從未有悲劇意味；人類問題，不論是個人的或是社會的，從未獲得如此的呈現而致令人震顫感動而寄予同情。我們一直都是停留於歡樂的領域。但是歡樂的層次之多，前所未見。我們且再回到作爲我們出發點的引文。唐吉訶德向村女說話的文體，是屬宮廷愛情的崇高文體，其本身絕非怪異。他用的句子毫不荒謬（雖然目前的許多讀者可能會有這種看法），它們都屬於當時的傳統，並且代表當時崇高表達方式的一件傑作。塞凡蒂斯的目的或在抨擊騎士傳奇故事（毫無疑問地確實如此），但他並未批評騎士表達方式的崇高文體。相反地，他斥責騎士傳奇未能精通此種文體，而且文體僵硬又枯燥。因此在對武士的愛情觀的嘲弄中，我們發現了宮廷愛情傳統末期形式所產生的最美散文之一。村女以特有的粗鄙回答問話。類此粗鄙不文的文體久爲喜劇文學所用（雖然節制與活力之間的平衡有所不及），但是以前絕未出現過的乃是它竟然直接緊跟著類如唐吉訶德的一段話——這段話本身絕無法令人想到它竟會出現於怪異的上下文之中。一位騎士懇求一個村女傾聽他的愛慕之情的主題——此一主題產生了可以比擬的一個情境——早已有之。它是騎士與牧羊女抒情辯論詩（*Pastourelle*）的主題；它爲普羅凡斯（*Provence*）早期詩人所愛用，當我們研讀伏爾泰（*Voltaire*）時即可知道它頗爲長命。不過在前述抒情辯論詩中，兩位對手均已習慣於對方；彼此互相瞭解；結果是介於田園抒情與平凡無奈之間的同質文體層次。而在塞凡蒂斯的情況下，兩種生活和文體領域則因唐吉訶德的瘋狂而發生衝突。不可能有任何過渡轉移；每個領域均是封閉的；結合這兩個領域的唯一鏈環乃是傀儡戲導演山丘的有趣計謀的「歡樂中立性」——不久前幾乎一切都聽信主人的笨拙鄉巴佬

山丘，永遠都不會忘懷主人的一些話，永遠都是依照眼前情況行動。在我們所引用的一段中，眼前的困境鼓舞他去矇騙主人；他興味濃厚且頗富彈性地適應操縱傀儡的角色，就如他後來扮演一個島上的總督一樣。他開始這幕戲時使用崇高文體，然後轉入卑微文體——但是不同於村女的方式。他保持其優越地位並繼續掌握情勢——此一情勢原為他迫於需要而製造出來的，但這時他已自其中甚得樂趣。

山丘在這一幕中的作為——扮演角色，改變自己，玩弄主人的瘋狂——乃是書中其他人物的家常便飯。唐吉訶德的瘋狂導致了無窮盡的偽裝和做作：寶洛提亞扮演密可米科納公主（Princess Micomicona），理髮匠做她的侍童，卡拉斯柯（Sansón Carrasco）演遊俠騎士，巴沙蒙鐵（Gines de Pasamonte）扮傀儡戲操縱者——這些只是少數幾個例子。這種改頭換面使得現實變成永恆的舞臺，但仍然是現實。然而這些人物未能自願蛻變時，唐吉訶德的瘋狂便會迫使他們扮演各種角色——這是常見的情況，最先便是第一家客棧的主人和娼妓。現實與時刻打扮不同的一齣戲密切合作。現實從未帶入其困擾、憂慮和激情等嚴肅題材而致破壞這齣戲的歡樂氣氛。這一切均在唐吉訶德的瘋狂中獲得解決；它將現實日常生活界轉變成一個歡樂的舞臺。在此我們必須回顧一下除與杜齊內亞會晤之外在敘述過程中與女人的各種奇遇：瑪麗托內斯（Mariornes）在唐吉訶德懷中的掙扎，寶洛提亞的扮演密可米科納公主，失戀的亞爾提希多拉（Altsidora）的夜曲，夜晤羅德里蓋（Rodriguez）小姐（倍能澤里 [Cide Hamete Benengeli] 表示願以其最好的外衣換取觀看此景）——這每個故事都有其不同的文體；每個均包含文體層次的轉變；但這一切均為唐吉訶德的瘋狂所解決，而且都是留在歡

樂的領域之內。不過有一些並未受到此種限制。瑪麗托內斯及其驛夫的描述是粗野的寫實；寶洛提亞悶悶不樂；羅德里蓋小姐則因女兒被誘而致心中悲痛。唐吉訶德的介入對此種情形毫無改變——既未能扭轉瑪麗托內斯的放蕩生活方式，亦無法改變羅德里蓋之女兒的悲慘處境。但事實是我們並不關心這些事情，我們是透過歡樂的稜鏡觀察這些女人的命運和生活，我們的良心並未因她們而感到不安寧。正如上帝讓陽光和雨水同落於正直和邪惡的人身上一樣，唐吉訶德的瘋狂以其光亮的泰然，照明了他所遇到的一切並置之於歡樂混亂的狀態之中。

這部書最爲多變的懸宕和最爲聰慧的歡樂，可以見諸唐吉訶德自始至終維持的一種關係：他與山丘的關係。欲對此一關係加以明晰的描述，要比描述洛希南特（Rocinante）與山丘的驢子之間或此驢子與山丘自己之間的關係更爲困難。他們兩人並非永遠都是忠誠和相愛不渝。唐吉訶德經常會對山丘發脾氣，加以辱罵和虐待；有時他爲他感到羞恥；有一次——下卷第二十七章——他真的憤而棄他而去。山丘自己當初所以陪侍唐吉訶德，是因爲自己愚笨，同時也是爲了一個自私的物慾理由，亦即他期望從冒險中獲得意外的利益，而且雖然流浪生活諸多困苦，但他還是偏愛它，而不喜在家的規律和單調生活。不久他便覺得唐吉訶德的頭腦一定有些不正常，後來他偶爾欺騙他，做弄他，談及他時語涉不敬。有時，甚至在下卷，他甚感厭惡和失望，幾乎離他而去。讀者可以一再地看出我們的人際關係真是多變和複雜，即使是最爲密切的關係也是多麼善變和依賴眼前的情況。在我們拿來做爲出發點的一段引文中，山丘欺瞞主人，幾乎是殘酷地玩弄他的瘋狂。但在山丘構想出這個計謀並能唯妙唯肖扮演這個角色之前，他卻是多麼費神地縱容唐吉訶德的瘋狂，多麼心懷同情地深入其世界！數個月之

前，他對這一切根本毫無認識。現在他以自己的方式生活於武士冒險的世界；他爲它著迷。他愛上主人的瘋狂，愛上了自己的角色。他的演變至爲驚人。然而他一直還是山丘，是姓潘查 (Pansa) 的人，守舊的基督徒，名聞本村。即使他扮演賢明的總督，以及尤其是當他堅持山契卡 (Sanchica) 一定要嫁給伯爵，他依然是故我，未有改變。他仍然是山丘；一切發生在他身上的只能發生在他身上。但是這些事情的發生，以及他的身心雖然經歷如此激烈的騷動但仍能保持其無可震撼和特具的真實本性——這些他都須歸因於唐吉訶德、「他的主人和天生的所有者」(sa amo y natural señor)。從來沒有人像山丘一樣完全地經歷唐吉訶德的人格；從來沒有人像他一樣完全地吸收此種經驗。其他人都對他感到奇怪、好玩或憤怒、或試圖加以糾正。山丘「活入了」唐吉訶德，後者的瘋狂和智慧在他身上變得有生產能力。固然他並沒有什麼有評斷力的推論能力，以對他形成和表達綜合的評斷，但是我們唯有透過他的一切反應，才最能瞭解唐吉訶德。而這又使唐吉訶德接近他。山丘是他的安慰和他的直接相反的人，他的佣人，但也是一個獨立的人，因爲他膽敢抗拒他並阻止他的瘋狂使他陷入幽禁之中。以對立的喜劇或半喜劇人物出現的兩個友伴，是一個很古老的主題，但它即使在今天的鬧劇、諷刺畫、馬戲和影片中仍然維持其效果：高瘦者和矮胖者；狡黠者和其愚蠢的同伴；主僕；高雅的貴族和頭腦簡單的農民；以及在不同國度和不同文化傳統之下的類似成對的人。塞凡蒂斯所造成的效果壯觀而獨特。

也許我們說是塞凡蒂斯所造成的並不太正確。更正確的說法該是「這個主題在他手中所變成的形像」。許多世紀以來——尤其是浪漫主義者以降——許多強加於他身上的意思，他根本未曾料及，更

不用說有這種計畫了。此種變形和抽象的詮釋經常是多產的。像唐吉訶德這樣一本書背離了作者的原意，過著自己的生活。唐吉訶德對於欣賞他的每個時代都呈現新的面孔。然而史家——其職責為界定特定作品在歷史上的地位——必須盡其一切可能，以便清楚瞭解這部作品對其作者及同時代之人的意義。我儘量少做解釋。尤其是我已一再指出在本文中幾乎沒有可以稱之為悲劇和問題的。我認為那是許多層次上的嬉樂，尤其是包括日常生活寫實的層次。後者是與阿里奧斯多（Ariosto）等同樣不具問題性的歡樂有別；但即使如此它仍是作樂。這表示我無論如何儘量少做詮釋，我對此書的思想仍不禁時常超逾塞凡帝斯的美學目的。不論此一目的為何（此處我們不擬討論當時美學提出的問題），但它絕未自始即有意試圖建立類似唐吉訶德與山丘之間的關係——有如我們讀完全書後所見者。相反地，這兩個人最初共有一個夢想，但最後從他們所演變出來的——個別及一起——乃是逐漸發生的，是數以百計個別觀念之結果，是數以千計之情況——塞凡帝斯將他們兩人置諸其中而他們又即興而生反應——的結果，是詩之想像力永不枯竭、永遠新鮮的力量之結果。有時會出現無法調和與矛盾，但在事實（此點常為人指出）上如此，而且在心理上亦然：未能契合這兩個主角整個情況的情勢發展——這表示塞凡帝斯多麼聽任眼前情勢或當前冒險之需的引導。這種情形在下卷仍然如此——甚至更多。在沒有預定計畫之下，這兩個人逐漸演變，不但自己內心如此，而且在彼此的關係上亦同。當然，這便是何以塞凡帝斯的特色——其人生經驗和豐富想像力之融合——能夠充裕和自動滲入情節和言詞的原因。「塞凡帝斯的特色」無法以文字表達。不過我還是要就此談一談，以便澄清其優點和缺點。第一，它是自發自動的一種感覺性東西：對於非常不同的處境中的非常不同的人予以生動描繪的

旺盛能力，也就是對於什麼思想進入腦海、什麼情感充斥心中和什麼言詞來到唇邊均能予以清晰表達的充沛能力。他是如此直接而強烈地擁有此一能力，而且未有任何隱秘的動機，因此在他以前寫成的幾乎任何寫實作品相形之下，均顯得有限、因襲或具有宣傳意味。同樣具感覺性的是他構想或發現人與事各種新奇組合的能力。在此，我們必須考慮到冒險傳奇的較老傳統以及此種傳統如何獲得布雅多（Boiardo）和阿里奧斯多的更新，但是在他之前從沒有人將真正的日常現實因素注入前述燦爛而無特定目標的組合。最後，他具有某種「東西」，可以組織整個故事並使之具有塞凡帝斯的特殊風格。在此事情開始變得非常艱難。我們或可避開此種困難而說這種「東西」是包含在題材之內，即存在於一位發瘋而自以為責任在重振遊俠騎士之風的鄉紳的觀念之中，賦予這部小說統一性和態度的便是這個主題。但是這個主題（塞凡帝斯取自一部位要且其本身缺乏興味的當代作品傳奇趣聞 [Entremés de los romances]）本也可能以頗為不同的方式處理。主角很可能會有至為不同的面貌；並不一定要有類似杜齊內亞的角色，尤其是像山丘的人物。但是這種想法中到底是什麼吸引了塞凡帝斯？吸引他的乃是因為它提供了豐富性和透視效果的可能性、幻想與日常生活因素之混合、展性、彈性和適應性。它能够吸收各種形式的文體和藝術。它容許以與其本性契合的方式去呈現最為豐富多變的世界景象。在此我們回到了前面問及的難題：組織整個故事而使之具有塞凡帝斯特殊風格的那「東西」是什麼呢？

它不是一套哲學；也不是說教；甚至也不是受到人生無常或命運之擾動的一個生命，就如蒙田和莎士比亞一樣。它是個態度——對於世界的態度，因此也是對於他的藝術題材的態度——勇敢和鎮靜在其中扮演著重要的角色。他除了對自己之感覺作用的多樣性感到欣喜之外，身上尚有某種南方人的

沉默和自豪。這使得他無法嚴肅對待此種感覺作用。他觀察它；塑造它；覺得它有趣；它也有提供讀者以高尚知性娛樂的目的。

但是他並未有任何偏見（除非是對惡劣之書）；他一直維持中立。光說他不做評斷和不做結論是不夠的；甚至尚未聽取案情，甚至尚未問話。書中並未譴責任何人和任何事情（惡劣的書和劇本除外）：不論巴沙蒙鐵、或基納爾（Rogue Guinart）、或瑪麗托內斯、或佐雷莎（Zoraida）均未受到斥責。就我們而言，佐雷莎對她父親的行爲變成了我們不得不加沉思的一個道德問題；但是塞凡蒂斯敘述這個故事時，毫未透露他對這個問題的想法。或者應說，說故事的不是塞凡蒂斯，而是犯人——他自然覺得佐雷莎的行爲值得讚揚。這個問題就這樣解決了。書中有幾處諷刺地描繪比斯開（Biscayan）人、在公爵堡壘的教士、羅德里蓋小姐；但是這些並未引起任何道德問題，亦未暗示任何基本的評斷。

在另一方面，也沒有人獲讚揚爲典範。在此我們或會想到「綠衫武士」（Knight of the Green Calfan）——迪耶哥（Don Diego de Miranda）——他在下卷第十六章中曾描述自己已有節制的生活方式，並因此使山丘留下極爲深刻的印象。他溫和節制，慎思熟慮；在與唐吉訶德和山丘來往時，顯得仁慈、謙抑且自信有禮。他以友善而體諒的態度以圖駁倒或緩和唐吉訶德的瘋狂。不可將他與公爵宮廷中心胸狹窄且缺乏容忍的教士同歸一類（傑出的西班牙學者卡斯特羅 [Américo Castro] 即將兩人歸屬一類）。迪耶哥是其階級的典範，人本主義貴族的西班牙種：otium cum dignitate（悠閒自適）。但是他確實僅此而已。他並非絕對的典範。因爲到底他是太過謹慎和太過平庸，而且很可能（就此而

言卡斯特羅的看法可能沒錯) 塞凡帝斯是懷著一絲諷刺意味描述他的生活方式、狩獵、及對兒子文學傾向的看法。

塞凡帝斯的態度如此，他的世界也就變成遊戲，每個參加的人物都因生活於一特定的地方而順理成章地加入其間。只有發瘋的唐吉訶德才未有其地位，才是錯的。絕對來說，他與溫和有節且平靜的迪耶哥相形之下也是錯的，塞凡帝斯——「以得自靈感的邪惡」，卡斯特羅語——使迪耶哥成了他遇獅之謹慎互相對比，那就是過於牽強了。倘若在對迪耶哥的描寫中可能藏有一絲諷刺，則對唐吉訶德的構想絕對是徹頭徹尾的荒謬，而不只是一絲嘲笑而已。在這一章的開頭，先是描述他對打敗卡拉斯哥 (Carasco) (假扮為武士) 一事的可笑的得意以及與山丘的談及此事。這一段值得一讀再讀，因為我們可以由此知道在整本書中唐吉訶德從未曾遭受如此的嘲弄——也是就道德觀點而言。他向迪耶哥所做的自我介紹愚蠢而誇張。他便是在此種心境之下試圖冒險對抗巨獅。但是獅子卻是不加理睬，並且背對唐吉訶德，這真是諷刺之極。附加的細節也是適合諷刺的：唐吉訶德要求押運獅子的人出具書面文件以證明他的英勇；他接待山丘的神態；他的決定改名（此後將改稱「獅子武士」），以及其他等等。

只要處於瘋狂狀態之中，就僅唐吉訶德自己是錯的。在人人適得其所的秩序井然的世界中，唯有他一個人是錯的。最後臨死之際，他重回世界秩序之中，自己才發現了這一點。但世界真的是秩序井然的嗎？這個問題未見提及。確實就唐吉訶德的瘋狂而言，並且面對此一事實以觀，世界是顯得很有

秩序，甚至可說是快樂的遊戲。世界可能有不少的不幸、不公和混亂。我們見到妓女、罪奴、受騙的女孩、絞死的盜匪等，不勝枚舉。但是這一切並不能擾亂我們。唐吉訶德的出現雖無法改正什麼和幫助何人，但將好運和惡運變成遊戲。

試圖振興遊俠騎士雄風之瘋狂鄉紳的主題，使得塞凡帝斯能以一特殊的精神將這個世界以遊戲的形式呈現出來，這個精神便是複合、透視、不做評斷，甚至不質疑的「中立」。此種「中立」乃是「智慧」的一個勇敢形式。這以前面已經引用過的唐吉訶德自己的話簡單地表達：「人人死後均要爲自己的罪行遭受懲罰；天上的神必不會忽略處罰惡人，也不會忘記獎賞善人。」亦可以下卷第八章談論僧侶和武士後對山丘所說的話來表示：*muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo*（上帝引導其選民前往天堂的途徑很多）。這等於是說，終極而言這是一種虔誠的智慧。這與福祿貝爾（*Gustave Flaubert*）所致力以臻的那種中立態度並非沒有關聯，但又是與它至爲有別：福祿貝爾要經由文體以轉變現實，將現實轉變成由上帝的眼光所看者，以使神的秩序——就特定作品所處理的部分現實而論——強被具體表現於作者的文體之中。對塞凡帝斯而言，一部好的小說的唯一目的便在供給高尚的娛樂，——*honesto entretenimiento*。對於這點，最近以來沒有一個人比恩特惠索（*W. J. Entwistle*）的看法更令人信服。他在研究塞凡帝斯的一書（一九四〇年）中，論及「娛樂」（*recreation*）並將之與「再創造」（*re-creation*）作精美之連接。塞凡帝斯絕未想到一部小說——就算是至上傑作——的文體竟可揭露世界的秩序。就另一方面而論，對他來說，現實之現象也是難以探查的，同時也不能再以清晰和傳統的方式安排。在歐洲的其他地區，人們早已開始質疑和懷疑，甚至

開始以他們自己的材料重新建造。但是這既不符合他的國家的精神，也不符合他自己的氣質，同時也未能契合他對作家的責任的概念。他於遊戲中發現現實的秩序。這已不是「人人」(Everyman)之戲——它提供固定的準繩，以為判斷善惡之用。塞勒斯蒂納(La Celestina) 仍然如此。現在事情已經不是那麼簡單了。塞凡帝斯僅對有關其寫作生涯的事情才會做評斷。就俗世而言，我們都是罪人；上帝自會留意懲惡賞善。世上無可測量的秩序僅能見諸遊戲之中。無論測量和評斷現象是多麼困難費力，但在這位瘋狂的武士之前一切現象都變成一場歡樂、娛人、混亂的舞蹈。

在我看來，這就是唐吉訶德的瘋狂的功用。當主題——闖蕩世間以實現「遊俠騎士」(caballero andante)理想的瘋狂鄉紳——開始燃起塞凡帝斯的想像力時，他也看出面對此種瘋狂之際可以如何描繪當代的現實。這個展望甚得其心，一方面是因為它的繁富，另一方面是由於這位武士的瘋狂所散佈於一切接觸到之事物上的「中立性歡樂」。同樣令他欣喜的是這種瘋狂是屬於英雄式和理想化的一個形式，而且它尚留有智慧和人性之餘地。但是如從象徵和悲劇的觀點來看唐吉訶德的瘋狂便屬牽強。我們固可將此種觀點加入原著，但這不是它所固有的。可以見諸對日常現實之描繪中的那種普遍而繁富、不做批評和質疑的歡樂之情，此後在歐洲文學中即未再見有人試圖為之。我無法想像何處和何時曾有人做過這種努力。

第十五章 偽君子

拉布里耶 (La Bruyère) 所著人物素描 (Caractères) 一書的「論時尚」(De la mode) 一章，對於偽君子 (faux dévot) 的描繪，曾多次提及莫里哀 (Molière) 的塔蒂佛 (Tartuffe) 一劇，並表示不同的看法。拉布里耶即時指出，偽君子不會談及「我的粗毛布襯衣和我的鞭笞；正好相反；他願以其本來面目即偽君子爲人所知，他要以假面目即虔敬的人爲人所識：確實他的行爲令人相信他穿著一件粗毛布襯衣和鞭笞自己，雖然他並未這樣說。」稍後，他批評塔蒂佛在歐恭 (Orgon) 家的行爲：

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuit, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessin, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à la rendre très-ridicule. ... Il ne

pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier: un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables: on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'apprehende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale: on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...

如果他發覺自己與一位富豪關係良好——他騙住了他，變成他的寄生蟲，和自他獲得很大的幫助，他就不再誘騙他的妻子，至少他不再向她獻殷勤或向她表達情意；如果他對她的信任不如對自己的信任，則他會逃開，他會將外衣留在她手上。他更不會使用表達專誠之語言以奉承她和

引誘她；他不是習慣地說這種話，而是心懷計謀而且以對自己有用者為準，但是當這種話只能令他顯得極端荒謬可笑時他是絕對不會說的。……他並未想到做他的唯一繼承人，亦未想到令他將所有財產交給他，尤其如果這是指從一個兒子即合法繼承人手中奪去此筆財產的話：一個虔敬的人既不貪得也不使用暴力，既不會不義甚至也不會自私：歐尼佛（Ounphre）並不虔敬，但是他要別人這樣想，而且他還完美雖是虛偽地模仿虔敬，以便秘密地照顧自己的利益：因此他不走直線，他從不巴結有女兒須照顧和有兒子須栽培的家庭；這種權利太過強大和太過不可侵犯：一旦侵犯了它們必會引起醜聞（他害怕醜聞），而且這種企圖必然會為君主所聞，他的行徑不敢讓他知道，因為他擔心自己的行為被揭發而露出真面目。在支線上有他的計謀：受人攻擊較為安全；他令表堂兄弟姐妹和侄兒侄女恐懼，但為已聚集財富的叔伯和姑丈姨丈的諂媚者和好朋友；他自稱是去世時家財萬貫和沒有子嗣的每個老人的合法繼承人……。

在此，拉布里耶心中所想的顯然是完美的或可說是理想的那一型偽君子，十足的偽善者，沒有任何人類弱點或矛盾，永遠機警，時時理性，不斷追求自己參與其中的冷靜預定的計畫。但是莫里哀實不可能想到要將「偽君子」（faux dévot）一詞的完美化身搬上舞臺。他需要強烈的喜劇效果以用於舞臺上，他以很聰慧的方式找到此種效果，這便是使塔蒂佛所演的角色與他的未來性格形成對比。這一個有力而康健的傢伙（gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille——魁梧而粗胖、面色活潑、嘴唇紅潤），食慾特佳（deux perdrix avec une moitié de gigot en hachis——兩隻鸚鵡加上

切碎的半隻蹄膀——作晚餐）及其他同樣非常發達的肉體需求，毫無虔敬的能力，甚至虛假虔敬的能力亦付闕如。到處這隻驢子都是披著獅皮向外張望。他將自己的角色誇張得超出常理，令人厭惡至極；一旦他的理性被激起之後，他就對自己喪失了控制。他的陰謀粗野而單純，除了歐恭和他的母親之外，誰都無法被他騙住——戲中的其他演員或是觀眾也不能被騙。塔蒂佛根本不是一個聰明自制的偽君子的化身，而只是一個具有強烈和粗野本能的鄙俗之人，試圖採取頑固者的態度，因為這似乎會帶來好結果，雖然這對他根本不適合而且與他的內在天性和外在容貌衝突。然而這正是令我們深深覺得至有喜劇效果者。跟拉布里耶一樣僅只接受合於理性者才有可能的十七世紀批評家，當然會奇怪為何連歐恭和柏爾奈夫人（*Madame Pernelle*）都會被他所騙。然而，經驗告訴我們，即使是最粗野的詐騙和最笨拙的誘惑，只要能奉承受害者的習慣和本能並滿足他們的潛藏慾望，有時也會成功。歐恭最爲本能和隱密的慾望——出賣自己和自己的靈魂給塔蒂佛即可加以滿足——便是一個家庭暴君的虐待狂。由於他既暴躁又多愁善感和缺乏信心，他在未獲虔敬的協助之下所從不敢做者，現在卻可以清明之良心放手去幹：*faire enrager le monde est ma plus grande joie!*（激怒世人是我至大樂趣！）（三，七；參見四，三）。他喜歡塔蒂佛，寧願受他之騙，因為塔蒂佛讓他得以滿足他虐待和折磨自己家人的本能驅力。這進一步削弱了他的判斷力，而他的判斷力本能也就不十分發達。一個非常相似的心理過程也在柏爾奈夫人心中出現。我們再度可以看出，莫里哀如何智巧地利用虔敬以除去阻止歐恭的虐待狂自由發展的種種障礙。

在此如同他的其他許多劇本一樣，莫里哀較少關心人物型態，而比當時大多數道德家專注於表達

個別的現實。他所呈現的不是「吝嗇鬼」，而是一個非常特定的咳嗽的老偏執狂者；不是「厭惡人類者」，而是上流社會的一個青年，毫不屈服的真誠狂熱份子，沈溺於自己的看法，參與裁判世界，發現世界配不上自己；不是「憂鬱患者」，而是家道富有，至為強壯、健康和暴躁的家庭暴君，一直忘記自己的病人角色。然而誰都會感覺到莫里哀完全契合他那個喜歡說教和自做典型的世界，因為他之尋求個別的現實只是爲了它的荒謬可笑，而對他而言，荒謬可笑意指逸出正常和慣常的軌道。同時對而言，受人嚴肅對待的角色便是「典型的」。他要舞臺效果；他的才華較爲活潑，需要較爲自由的發揮。拉布里耶——他從一堆特徵和軼聞中建立起抽象的道德典型——的簡要而考究的技巧，不適合舞臺之需；因爲舞臺要求顯著的效果，同時也要求在具體和個人方面必須有比在抽象和典型方面更大的同質性。但是道德態度在基本上則是一樣。

對於莫里哀的另外一個且同樣有用的批評，可以見諸布瓦洛 (Boileau) 之詩藝 (Art poétique) 中有名的幾行 (三，三九一—四〇五)：

Etudiez la Cour, et connoissez la Ville;

L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,

Peut-être de son art eût remporté le prix,

Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,

Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitte, pour le bouffon, l'agéable et le fin,
Et sans honte à Térance allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope.
Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement...

研究宮廷和認識城市；兩者永遠均富於典型。就是因為這樣，散發光芒於其作品的莫里哀，本來可望擄走他的作品贏得的獎賞，如果較不傾向於庶民的他在其博學的描繪中，未曾經常扮鬼臉，未曾捨棄悅人和精緻以換取粗俗笑話，並且無恥地結合德倫斯（Terence）與塔巴蘭（Tabarin）。在斯卡班（Scapin）所穿的可笑的可笑的粗布袋上，我認不出厭惡人類者（Misanthrope）的作者。喜劇——嘆氣和眼淚的敵人，不能容許悲劇的痛苦進入它的詩句；但是它的用途不在前往廣場，以粗俗的妙語娛樂庶民。它的演員必須以高貴的方式戲耍……。

就本身而言，這個批評確有其道理；因為布瓦洛到底是非常崇拜莫里哀的，故而批評尙屬溫和保留。因為滑稽的姿態、表情和舞臺惡作劇不但見諸笑劇本身（這是包括布瓦洛提及的史卡班之騙行 [Fourberies de Scapin]），而且還侵入了社會喜劇。例如，在塔蒂佛一劇中，我們在歐恭——杜林 (Dorine)——瑪里昂 (Marianne) (I, 1) 這三人的一景中可以見到純粹鬧劇的效果，在這裏我們看到歐恭準備於杜林再度阻擋他時掌摑她的耳朵；而在歐恭和塔蒂佛兩人均下跪的一景 (三，六) 更可顯示純粹的鬧劇爲何。厭惡人類者一劇被布瓦洛視爲社會喜劇之典範，事實上也是莫里哀的喜劇中最契合上流社會習俗之格調者，但即使它也包含一則簡短的鬧劇場面：阿爾雪斯特 (Alceste) 之僕人杜布瓦 (Dubois) 之出現 (四，四)。莫里哀從未放棄利用熟練之鬧劇寫作技巧爲他帶來的效果，或許他最富靈感的觀念，乃是那些足以令他將原屬頗爲機械性之滑稽情境變成衝突情節之基本要素和意義者。莫里哀的目標在：de faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules (令紳士發笑但不致令他們變成可笑的人)，但這終未使莫里哀刻意講求語文之純正。自從柯奈 (Cornelle) 的初期喜劇以來，這個目標便是法國喜劇所追求的理想。凡是見過他的劇本的優秀演出者，或是在閱讀時有足夠能力想像這些劇本在舞臺上的演出情形者，都知道怪異的鬧劇效果散見劇本各處，即使在社會喜劇和厭惡人類者中亦均如此。充滿熱力能處處發掘戲劇感的演員，即可找到機會利用和即席創造這類潛能。自身也是傑出喜劇演員的莫里哀，演戲時從不放棄機會極力誇張。當然，鬧劇效果絕不限於代表較低階級的角色，雖然布瓦洛所關心者僅限於此。被莫里哀做爲此種嘲弄對象的包括來自各階級的人物，在有關妻子學校 (École des femmes) 一劇的爭論中，他特以引進「可笑的侯爵」一角以

及將先前專屬滑稽僕人之腳色交給他一事而自豪：

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. (L'Impromptu de Versailles, scene I.)

今天侯爵是喜劇的小丑；就像在所有舊時的喜劇一樣，我們必可見到一個滑稽的男僕，令觀眾發笑，因此在我們今天的戲劇中，也應有一個可笑的侯爵以娛樂觀眾。（凡爾賽的卽席之作，

第一幕）

這顯然是源自當時好辯風氣的極度誇張，但它卻也揭露了莫里哀的意圖——他將之付諸實現——極端誇大人人的荒謬特徵，而不自限於下層階級的喜劇角色。在一方面，布瓦洛在他的批評中，要求按照古代的範例嚴格將文體層次劃分為三。他首先注意到悲劇的崇高、壯偉文體；其次是社會喜劇的中間文體——此種戲劇的人物必爲有教養的人，對象亦爲有教養的人，而且劇中人物應以高貴的方式戲耍；最後則是通俗鬧劇的卑微文體——情節和語言均以滑稽爲主，或許是爲了羣衆所喜歡的劇中猥亵下流語言，布瓦洛對於此一文體深感輕蔑。他指責莫里哀——如前所述，輕微地——混合中間與卑微

兩種風格。

布瓦洛這項批評中最令我們感到興趣的是，其中所反映出來的對一般人的概念。顯然可見，布瓦洛所能想像得到的一般人物典型只有怪異和喜劇的，至少他並不認爲一般人物值得做爲藝術表現的對象。十七世紀時，「宮廷和城市」(la cour et la ville)大致象徵我們所謂的有教養的人或是公衆。這包括宮廷貴族，以國王爲中心(宮廷)，以及巴黎上層的中產階級，後者在許多情況下已屬於「服官的貴族」(noblesse de robe)或正圖捐官以加入其行列者。屬於這個社會階層的有布瓦洛自己和十七世紀絕大多數才智之士。「La cour et la ville」是路易十四登基之前和在位期間最常用以指法國領導人士的一詞；此詞也最常用以指文學作品的讀者，不在此處引用的一段中如此，而且例如在對於語文正確用法的討論中，也是常用來與「le peuple」(民衆)對比。布瓦洛說：「凡想致力於中間文體即社會喜劇層次者應該研究 la cour et la ville；他們並應避免滑稽可笑 (le bouffon)、民衆的鬼臉。」布瓦洛似乎無法想像一般民衆及其生活的任何其他景象。在此，我們可以清楚發現他對莫里哀的反對所受的限制，正如前面我們已經指出莫里哀與拉布里耶之間對立的限制一樣。當然，甚至在其時髦的喜劇中，莫里哀也使用鬧劇的效果，他甚至也以極端滑稽的誇張嘲弄有教養之社會階層的代表人物；但是這類人對他而言仍然只是「荒謬可笑的人物」。

我們在莫里哀的藝術中可以看到最大程度的寫實主義，這在路易十四時代充份發展的古典文學中，仍然是有娛人之能力。莫里哀劃出了當時可能做到的範圍。他並未完全遵循當時傾向於人物心理描寫的主要風尚；然而對他而言，具有怪癖和特殊性質的人永遠均屬可笑和猖狂的。他並未避免滑稽

和怪異的，但是他也認為對一般階層民衆生活的真實表現，即使是用莎士比亞那樣的貴族輕蔑語氣，也是像布瓦洛所以爲的那樣完全不可能。他的一切男女僕人、農民和農婦，甚至他的商人、律師、醫生和藥劑師都僅是喜劇的附屬品；唯有在中產階級上層或貴族家庭的範疇之內，僕人——尤其女僕——偶爾才會代表實際的常識。但是他們的功能永遠都是與主人的問題有關，而與自己人生的問題永遠無關。劇中見不到些微的政治問題，社會或經濟批評，抑或對於人生的政治、社會和經濟基礎的任何分析。莫里哀的批評純屬道德方面的；亦即是說，他接受既有的社會結構，承認社會的存在理由、永久性和一般效力，並抨擊社會內部的放縱爲可笑之舉。在這方面，他確實落於拉布里耶之後，拉布里耶的表現才能較爲有限，但是遠爲嚴肅和注重道德；他同樣避免批評社會結構；但是當十七世紀末國王的威勢已經失卻一些光彩之後，他卻已覺察到文學藝術的此種限制，並且甚至在作品的一些地方表達了他的這種體認——尤其是因爲他未明說的多於實際表明者，更是引人注目。拉布里耶在「論精神工作」(Des ouvrages de l'esprit)一章結尾時寫道：「Un homme né Chrétien et Français se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus... (生爲基督徒和法國人者在諷刺文中受到拘束；偉大的主題不會給他)」。同時我也願引用「論人」(De l'homme)一章中討論農夫的著名而奇怪有趣的一段(偉大作家 [Grands Ecrivains] 版第一二八節)：

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils

rennent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

我們可以見到散處鄉間的一些兇猛的動物，雌雄均有，黝黑，土色，受太陽之煎熬，束縛於泥土，以無可征服的堅毅挖掘和翻覆著土壤；他們言辭清晰，站立起來時露出人臉，事實上他們就是人。夜晚他們歸隱於居處，享用黑麵包、水和植物根部；他們使得別人免受播種、耕作和收穫之苦而得生存，因此應該享用他們播種的麵包。

雖然這篇文章強調說教而顯然是屬於當世紀的，但在當時的純文學中似乎是獨立的。莫里哀和布瓦洛似均不會有這種想法，前者跟後者一樣都不願將類此思想紀錄下來。因為這些思維踰越了布瓦洛所謂的「悅人和文雅」(l'agréable et le fin)的界線；但不是因為這些是偉大的主題(De grands sujets) (因為依照當時的看法，它們絕不是偉大的)，而是因為如果具體而嚴肅地處理這些想法，則一般性的當代題材所受到的重視，就會超過它應有的美學價值。一般的諷刺和道德作家並非真正不能處理偉大的題材。拉布里耶自己寫了討論國王、國家、人類、自由思想等的各章；就是爲了這個理

由，批評家在上面引用的一段 (un homme né Chrétien et François) 中所想見到的，不是對於此種寫作方式之限制的基本認識，而且是對其朋友兼贊助人布瓦洛的謹慎批評——這種解釋固然值得注意而且也難辯護，但我還是認為它只是一面之詞。就我們所知，拉布里耶的本性和氣質絕不是革命性的，但至少是較同時代之人具有批判精神，而且較願探究社會問題的根，所以我寧可假定他也是想到自己以及整個政治和文學情況；這個情況確實容許他處理偉大的題材，但是容許的程度有限，一道無法超越的牆限制著他 (il les entame parfois et se détourne ensuite——偶爾他觸及這些題材但隨後即轉身離開)。他只能以崇高說教的泛論方式談及這類題材。完全自由地處理這些題材的具體和當代的結構，由於政治和美學的理由，仍然是不被容許的，而政治理由與美學理由乃是互相關聯的。

莫里哀的作品很少涉及當代政治問題，如果牽涉到政治的，一定是謹慎萬分，有如暗指不當的行為，只能戒慎小心地提及或最好加以一番解述。在塔蒂佛一劇中：在佛隆德黨 (The Fronde) 的叛亂中，歐恭顯然是偏袒宮廷方面：

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,

Et pour servir son prince, il montra du courage...(1, 2).

我們的困擾已經揭露他的明智性格，而為了服務他的主上，他表現了勇氣……。

同樣謹慎提及的，還有他收受和隱藏一位遇險逃亡之熟人的私人文件一事。凡是與專門職業和經濟事務有關的一切，亦均獲同等小心的處理。前面我們已經指出，在莫里哀的作品中（就如當時其他文學作品一樣），不但農夫和下層階級的其他人物，而且商人、律師、醫生和藥劑師全是以喜劇的附屬品出現。這是與當時的一個事實有關，此即依照當時的社會理想，「有教養的人士」（*honnête homme*）應有最爲普遍性的發展和態度。這種趨向與任何特殊化——甚至詩人和學者的特殊化——背道而馳。任何人如想在社會上不被排斥，就不能炫耀他的經濟基礎或他的專門職業專長。否則他就會被視爲迂腐、奢侈、和可笑。唯有亦可視爲高雅之業餘嗜好的才能方可表露出來，這類能力才可促進從容和宜人的社會交往。結果——且容我們在此插入這個意見——甚至困難和重要的事情，有時也是以可做爲典範的簡單、高雅和毫無迂腐味道的方式表達；如所周知，法文即發展出無可比擬之明晰和普遍有效的語文表達方式。但是就社會和美學觀點而言，專門職業化卻因此變得不可能；只有在怪異的範疇內它才可能做爲文學模仿的題材。在這方面，鬧劇的傳統確實扮演了某種角色，但此尚不足以解釋，爲什麼關於專門職業人士的怪異概念會在使用中間文體的新型高雅社會喜劇中如此普遍而一貫地保持著。

我們且從相反的方向來看。莫里哀的不少喜劇均以上層中產階級做背景，例如守財奴（*L'Avare*）、中產階級紳士（*Le Bourgeois gentilhomme*）、才女（*Les Femmes savantes*）、想像的病人（*Le Malade imaginaire*）。這些人都算富裕，但是從沒有人提及任何種類的專業工作或生產性的經濟活動。我們甚至未被告知阿爾巴恭（*Harpagon*）這個守財奴是如何致富的（也許是繼承得來的）；唯一提及

的商業交易——放高利貸——是怪異的、籠統而沒有時間性的，再者亦非生產性的，而只是有固定收入的投資。對於這些中等階級的人，我們根本不知道他們是靠什麼生活的？顯然他們都是有固定收入的人（rentier）。僅有一次提及一個人的財富的來源：在中產階級紳士中，朱爾丹夫人（*Mme Jourdain*）提醒她的丈夫：我們兩人都是出身於良好的中產階級嗎？……你的父親不是跟我的父親一樣都是商人……（*Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?…Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien?…*）而在提及女兒時她說……她的兩個祖父都在聖英諾森門附近賣布（*…ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent*）。但是這些點滴僅是使她丈夫的怪異愚行顯得更為突出可見而已。朱爾丹是個未受教育的暴發戶，不能瞭解當時的社會理想，並圖以不適當的手段提高自己的社會地位。他不設法變成上層中產階級有教養的一份子，而犯了當時最重大的社會錯誤：假裝為貴族、紳士。只要我們想他未來的女婿——克列昂特（*Cléonte*）這點就會顯得非常清楚。莫里哀拿克列昂特與朱爾丹對照，以前者作為出身中產階級之有教養的人的典範。克列昂特要求娶朱爾丹的女兒時，朱爾丹問他是否為紳士，得到如下的答覆：

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il

y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer au monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis dans les armes, l'honneur de six ans de service, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.

先生，關於這個問題，大多數人都不會顯露什麼猶豫；他們不會對這個詞感到遲疑，接受這個名字不致引起良心不安，當今的習俗似乎准許這個名字的盜用。就我而言，我願意承認，我對這件事的感覺則是較為審慎。我認為任何欺騙都不是君子所應有的，而且掩藏我們出生時上天賦予我們的情況，向社會炫耀竊取的頭銜以及試圖偽裝自己等都是懦弱表現。確實我的族人擔任過光榮的官職；我曾有幸在軍中服役六年，同時我也有幸擁有過過去的社會地位：儘管如此，我仍不願自稱擁有那些地位與我相當的人自以為可以據有的稱呼：不瞞你說，我並沒有良好的出身。

這就是一位有階級意識的中產階級青年的畫像，他是個有教養的人，知道自己在社會上所處的地

位。令朱爾丹等暴發戶（上兩代才開始發財而且父親尚為布販的暴發戶）感到痛苦的想擠入貴族階層的慾望，卻是克列昂特所絲毫未曾感覺到和無法寬恕的。但是他也是同樣遠離一般民衆，而且也沒有具體的職業。未有隻字片語告訴我們他的家庭是否在蠶絲業界或是酒商之間頗有名氣。相反地，只說「他們擔任過光榮的官職」(ils ont tenu des charges honorables)，這表示他們用錢買了一些官職，並因此進入中層貴族階級。他自己擔任了六年的軍官，同時擁有相當的財富而得以「擁有過得去的社會地位」。這位年輕人沒有經濟思想，沒有中產階級從事生產事業的念頭。相反地，他避開這一切。對他而言，他所屬的中產階級只不過是「人在社會上的一個地位」(un rang qu'on tient dans le monde)，正如貴族階級之對於一個年輕貴族一樣。像他的祖上和親戚一樣，他也會買得或繼承「光榮的官職」。(最後幾點看法幾乎一字不易取自作者較早的一篇論文，「宮廷與城市」[La cour et la ville]，收於作者法國文化史四探 [Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung]，柏恩 [Bern]，一九五一年，頁四六一—四八。本章其他地方亦將採用此文。)

如前所述，莫里哀在其社會喜劇中毫不遲疑地使用鬧劇成份，但是他對於其人物活動範圍的政治和經濟面，則是一貫地避免任何寫實的具體化或甚至任何深入的批評。他較願准許怪異成份進入中間文體，而不願接納經濟和政治的嚴肅和基本現實。他的嚴肅而問題性的寫實主義僅限於心理和道德領域。為要清楚看出這點，我們必須回憶一下巴爾札克在其小說，厄潔尼·葛朗代 (Eugénie Grandet) 一書開頭對葛朗代聚積財富的描述，與這段描述交織的是從一七八九年以迄「復辟」(The Restoration) 的整段法國歷史。同時我們並以這段描述與阿爾巴恭經濟情況的模糊不明和缺乏史實性互相比較。我

們不可抱怨莫里哀未在其喜劇中保留空間以做類如前述巴爾扎克的描寫之用。即使在舞臺上，仍然可以表現當代的商人或農民工作的情況，以取代阿爾巴恭。但是這類情況直到古典時期之後方才出現，例如唐古 (Dancourt) 或勒沙茲 (L'esage) 等人筆下，但即使在這個時期，作品中亦未見植根於當代經濟的嚴肅問題。

以上所述關於寫實主義之限制的看法，完全是有關喜劇和諷刺之中間文體。這些限制在崇高文體亦即悲劇的領域中則較為嚴格。在崇高文體的領域中，悲劇性與日常及人類苦難生活情況之間的分離達到空前的嚴格，甚至在崇高文體做為典範的時代亦即希臘——羅馬古代都沒有這樣嚴格。至少柯奈有時還是感覺到當時在這方面的風尚尚較古代傳統的要求更進一步。不論是當時的日常一般事情或是人物的苦難情況，均不准出現於法國的悲劇舞臺之上。一型為古代所無的悲劇人物慢慢演變出來。為了傳達對於這型人物的具體瞭解，我將聚集一些特有的文體效果。這些都是取自拉辛 (Racine) 兩齣悲劇——貝瑞尼斯 (Bérénice) 和以斯帖 (Esther)。類似的特徵尚可見諸當時的所有悲劇，不過其形式不若拉辛的完美。

在貝瑞尼斯一劇開頭，作者把我們帶至皇帝宮廷中的一個房間：

...La pompe de ces lieux,

Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.

Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,

Des secrets de Titus est le dépositaire.

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour...

阿爾沙斯，我可以清楚看出，這些房間的華麗是你的眼睛所未曾見過的，這個豪華而人跡罕至的房間經常是臺塔斯的秘密的貯藏所。有時他把……藏在這裏，不讓宮裏的人知道。

與這相一致的是皇帝想要獨處時的表達方式：Paulin, qu'on vous laisse avec moi (二，一) (寶蘭，就你與我兩人留在這裏)；或 Que l'on me laisse (四，三) (我要一個人在這裏)；或是當他想跟某人說話時：

Titus A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?

Sait-il que je l'attends?

Paulin ...

De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.

Titus Il suffit...(2,1).

臺塔斯 是否已將我的音信傳達給柯莫琴的國王？他是否知道我正在等候他？

寶 蘭 ……

在下已經稟報過，定會將陛下的命令傳達給他。

臺塔斯 好了。

而當臺塔斯命令安臺可斯 (Antiochus) 國王陪同王后貝瑞尼斯旅行時，我們看到他如下的話：

Vous, que l'amitié seule attache sur ses pas,

Prince, dans son malheur ne l'abandonnez pas:

Que l'Orient vous voie arriver à sa suite;

Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite;

Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens;

Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.

Pour rendre vos Etats plus voisins l'un de l'autre,

L'Euphrate bornera son empire et le vôtre.

Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,

D'une commune voix confirmera ce don.

Je joins la Cilicie à votre Comagène...

閣下，唯有友誼之情約束您跟在她的後面，您不可在她遭遇不幸時棄她而去；但願東方見到您跟在她後面抵達；要使此行成為凱旋，而非逃亡；願如此美好的友情具有永恆的連合；讓我的名字永遠出現在您們談話之中。為使您們兩國更為密切，幼發拉底河將把您們兩國結合在一起。我知道元老院久聞大名，必會一致認可這項禮物。我將西里西亞與您的柯莫琴兩國結合在一起……

我再引用安臺可斯的幾句話：

Titus m'acceble ici du poids de sa grandeur:

Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur;

Mais, quoique l'Orient soit plein de sa mémoire,

Bérénice y verra des traces de ma gloire (3, 1 and 2).

在臺塔斯的偉大的重壓之下，令我覺得渺小；在他的光輝之下，羅馬的一切消失於無形；不過東方雖然充滿他的聲名，但貝瑞尼斯將在那裏看到我的光榮的形跡。

以斯帖一劇序言中對國王的描述太長，無法在此引用，而以斯帖在第一景所述國王選后的經過，

僅能以少數例證說明之：

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves courent :
Les filles de l'Égypte à Suse comparurent ;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.

從印度到賀麗海峽他的奴隸奔馳不已；埃及的少女奉召前往蘇沙；甚至巴希亞和未被征服的塞西亞的少女也被騙到該地以備國王挑選。

後來：

Il m'observera longtemps dans un sombre silence ;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur.
Enfin, avec des reux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il...

他陰沉不語地注視我良久；使得情勢傾向於我的上天，在這段時間內無疑地影響了他的心。最後，他以充滿溫柔的眼神說道：「你做我的王后……。」

拉辛對於以斯帖未經傳旨召見即出現於國王面前一景的處理，令每位讀者永誌難忘：

Assuérus Sans mon ordre on porte ici ses pas!

Quel mortel insolent vient chercher le trépas?

Gardes...C'est vous, Esther? Quoi! sans être attendre?

Esther Mes filles, soutenez votre reine éperdue:

Je me meurs...(Elle tombe évanouie).

Assuérus Dieux puissants! quelle étrange pâleur

De son teint tout à coup efface la couleur!

Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?

Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?

Vivez: le sceptre d'or que vous tend cette main

Pour vous de ma clémence est un gage certain.

...

Esther Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte

L'auguste majesté sur votre front empreinte;

Jugez comment ce front irrité contre moi

Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi:

Sur ce trône sacré qu'environne la foudre

J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.

Hélas! sans frissonner, quel cœur audacieux

Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?

Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...

Assuérus ...

Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.

Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,

Epruvez seulement son ardente amitié.

Faut-il de mes Erats vous donner la moitié?

厄黑如意若斯 有人未得我許可闖進來了！是那個無禮的東西來此找死？衛士來呀！原來是

你，以斯帖？什麼！沒有事先通報？

以斯帖

我的侍女呀！扶持你們心神錯亂的王后。我要死了……（她暈倒）。

厄黑如意若斯

強大的精神呀！多麼奇怪的蒼白驟然遮蓋了她紅潤的氣色！以斯帖，你怕什麼？我不是你哥哥嗎？這道嚴厲的命令是針對你的嗎？你要活下去：我手中握著的黃金王節便是我將仁慈對待你的確實保證。

以斯帖

陛下，每當我望著印在你額上的威嚴，我就心懷恐懼；你當知道你那對我生氣的額頭，如何將恐懼投入我慌亂的心靈：在那霹靂圍繞的聖座上，我以為我看到你準備將我化成灰。啊呀！有那個勇敢的心能夠毫不戰慄地忍受那自你眼睛躍出的閃電？活上帝的憤怒便是這樣閃露出來……。

厄黑如意若斯

……王后呀！鎮靜下來，那襲擊你的恐懼安靜下來。厄黑如意若斯心中至高
的女主人，只請感覺到他熱誠的友情就好。我應否將半壁河山送給你？

在舊約以斯帖書中——不是此處，而是稍後饕飲之際——於提議送給她一半河山之後，跟著“postquam vinum biberat abundanter”（之後他喝了很多酒）這句「清醒的」話。在拉辛的劇本中，並沒有這句話。在這之前，他也同樣將以斯帖書的一個寫實細節刪除，雖然這項細節較未經奉召不得見國王的規定更能顯示以斯帖的勇敢：Ego igitur quo modo ad regem intrare poterō, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum?（那麼我怎能進去見國王？我已經三十天未曾奉召了。）

這些引文所顯示的是悲劇人物的極端崇高。不論他是個在向侍從說“que Ion me laisse”之後即與

愛人獨處於“superbe et solitaire”之房間的一位君主；或是個即將登船的王后——*soveraine des mers qui vous doivent porter*（即將載您而去的海洋之后）（*Mithridate*，一，三）——悲劇角色永遠都是處於莊嚴的姿態，居於前景，圍繞在其周圍的有用具、侍從、人羣、風景、世界，這些彷彿是爲此種姿態效勞的許多戰利品。在這種姿態之中，悲劇角色放縱於其君主般的強烈情感。屬於此類的最能引人注意的文體效果，乃是整個國家、大陸，或甚至整個世界以旁觀者、證人、背景、或君主般情感之迴響等出現時產生的效果。關於這個特別的一點，我也要引用一些例證。在安德洛瑪格（*Andromaque*）（一，一）中，葉密翁（*Hermione*）說道：

*Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes,
Que l'Épire jamais n'ait vu couler me larmes?*

你以為祇有你經歷過驚嚇；而且艾比魯斯未曾見過我流淚？

遠爲著名的是貝瑞尼斯一，四中安臺可斯表露愛情的特出的一句話，我將連同上下文，一併引用，在此巴羅克式的崇高傾向似乎與浪漫主義會合：

Rome vous vit, madame, arriver avec lui.

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,

Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée,

Je vous redemandais à vos tristes États;

Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...

夫人，羅馬看到你跟他一起到達。在沙漠的東方，我的無望可以變成任何東西！我已在希沙瑞流浪很久，這是我的心曾經崇拜你的迷人地方，我懇求你那孤寂的國度將你歸還給我；哭泣著，我找尋你腳步的遺跡……。

最後，我們再引用貝瑞尼斯的另一個例子：

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,

A reténir des pleurs qui m'échappent sans cesse;

Où, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,

Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;

Et que tout l'univers reconnaisse sans peine

Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine. (4, 5).

如果可能的話，請協助我克服我的柔弱，阻止我不斷流下的眼淚；或者如果我們無法命令眼淚，至少且讓我的榮耀支持我的悲傷；但願整個世界能夠輕易地認出一位皇帝的眼淚，一位王位的眼淚。

悲劇人物對於自己的君主地位至爲敏感，無時可以無之。遭逢最大不幸和陷入最極端的情感之中時，拉辛作品中的悲劇角色卽以其地位而表明自己的身份。他們不說：「我這個可憐人」(I wretched ed,) 而說：「我這個可憐的君主！」(I, wretched prince) 葉密翁自稱是：「一個憂愁的公主」(une triste princesse) (Andromaque I, II)，而處於極度慌亂之中的貝瑞尼斯則以下列的言詞懇求安臺可斯：

O ciel! quel discours! Demeurez!

Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue:

Vous voyez devant vous une reine éperdue,

Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots... (3, 3).

老天啊！我該怎麼說！請停下來！國王啊！我無法不讓你看到我的困惱；你看你面前六神無主的王后，心中懷著死亡的她，希望跟你說一句話……。

臺塔斯總是自稱爲「不幸的君主」(un prince malheureux)；而當亞他利雅 (Athalie) 突然發現自己已被出賣而不知所措，感到絕望無助的戲劇性的一刻，她叫道：

Où suis-je? O trahison! ô reine infortunée!

Darmes et d'ennemis je suis environné! (5,5).

我身在何處？奸詐！可憐的王后呀！我受到武器和敵人的包圍！

我們前面已經引用過一段，描述以斯帖即將暈倒之際如何叫道：Mes filles, soutenez votre reine éperdue. … 這些悲劇角色的君主般的地位和他們隨伴而來的崇高，已經成爲他們天生的一部分，無法與他們的本體分割，他們甚至也是以君主般的天生姿態出現於上帝和死亡面前；這與本書第十章所試圖描寫的「人生苦難」的概念形成對比。但是我們如果像浪漫主義者偶然會的那樣否認他們具有一切自然和人性、立即和單純的性質，那我們可就錯了。至少在拉辛的情況下，這樣的評斷就是透露著完全缺乏瞭解。他的角色完全而充份地自然而有人性——只是他們充滿感情和豐富人性的人生

是在崇高的一個層次上過的，而此一層次對於他們而言已變成正常。有時他們的崇高確能產生至爲迷人和深具人性的效果。我可以舉出費德（Phèdre）一劇中的許多段落做爲例子，不過我將只提出貝瑞尼斯的一段話。她在幸福而無防備的情況下，幾乎是狂喜地描述心愛的臺塔斯在元老院夜晚儀式上的威儀，結尾的幾句話只有浴於愛情之中的人才會說的：

Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi,

Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,

Le monde en le voyant eût reconnu son maître?

你說：有誰能夠見了他，而不會像我一樣想到，不論命運安排他誕生於怎樣沒沒無聞的情況下，全世界的人一看到了他，就會認出他是他們的主人？

如前所述，悲劇角色身上充滿著對其君主般地位的意識，但是統治者的現實功能——亦即悲劇角色的實際活動——唯有透過最爲普通的引述才能顯現出來。身爲君主主要是個姿態或「態度」，而非實際的功能。在最早的戲劇中，尤其是在亞歷山大（Alexandre）中，君主的政治和軍事活動完全是附屬於他的愛情。亞歷山大征服世界的目的，只是爲了將它奉獻於愛人的裙腳之下，整個劇本充滿了如下的巴羅克式文體效果：

Alexandre ...

Maintenant que mon bras, engagé sous vos loïs,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.

Cléophile Oui, vous y trainerez la victoire captive;

Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive.
Tant d'Etats tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se laire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses Etats, vous regrette sans cesse

Et rappelle en son coeur les moments bienheureux

Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?

Alexandre

Et qu'oi! vous croyez donc qu'a moi-même barbare

J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?

Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer

Au trône de l'Asie où je vous veux placer? (3, 6)

亞歷山大

……既然應你的法律徵召的我的手臂必須維護我倆之名，我將出發，憑藉戰爭的榮耀，將聲名帶給不為世界其他地區所知的各民族，在他們野蠻的雙手拒絕交給諸神的國度，為你立下神壇。

克列歐菲

是的，你會將勝利倖虜到那裏：不過我懷疑愛情會跟隨你。我們之間將隔著許多國家、許多海洋，它們將會很快地把我從你的記憶中抹去。當波浪翻滾的海洋有一天看到你乘著他的波浪完成征服世界的工作；當你看到諸國國王跪在你的膝前，大地在你面前顫抖無聲，我王還會記得有位年輕的女王，在她國家的深處，不斷思念著你，回憶著那位大征服者向她保證熾熱之情的甜美時刻？

亞歷山大

什麼！你認為我會那麼殘酷地對待自己而背棄在這些國度中難得一見的絕代美人？你難道想放棄我將為你準備的亞洲王座？

這個直接源自騎士傳奇(romans galants)和間接來自宮廷史詩(見本書第六章末)的虛構情節，在安德洛瑪格中仍然至為顯著，皮拉斯(Pyrrhus)向女主角說：

Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère? (1, 4)

但是，在我為了討好你而冒的這些危險之中，你會拒絕給我一個較不嚴峻的臉色？

或是稍後，在一個巴羅克式誇張的典型例子中，他將所受的愛情折磨比擬為他加諸特洛人的折磨：

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai
...
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes?

我遭受著我為特洛帶來的一切痛苦：被人征服，戴著鐐銬，悔恨莫及，燃燒著比我點燃的更

多的火……啊呀！我是否像你一樣殘酷？

可以與此相比的是歐瑞斯提斯 (Orestes) 的一段話。他爲了逃避愛情的折磨，試圖在與塞西亞人的戰鬥中尋求解脫未果……

Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit

A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.

…

Madame, c'est à vous de prendre une victime

Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,

Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous (2, 2).

最後我來到你面前，我不得不在你的眼中尋求那逃避我的死亡……夫人，當初如果我發現有任何塞西亞人跟你一樣殘酷，我早已為他們攫去，而無須今天做你的陪下囚。

在後來的劇本，這類主題較少出現。例子之一是貝瑞尼斯，二，二。

...et de si belles mains

Semblent vous demander l'empire des humains. ...

……而如此美好的雙手似乎要求你將人類帝國拱手交給她……。

大致而言，對於統治者的職務的概念後來有了改變，對於政治事務的概念亦然，不過這仍然是個高超而籠統的概念，遠離實際和事實。它永遠都是宮廷陰謀和奪權鬥爭，這些而且均未逾越最高的社會範圍，亦即君主周遭之人；這使得詩人得以將一切完全侷限於私人和心理的領域以及以道德觀點處理的一些人。藏於背後或下面的，不是根本未加表達就是隨意交代過去。後者例如可以見諸阻止臺塔斯皇帝（貝瑞尼斯）與一位外國女王結婚的「不可更改的法律」（*loi qui ne se peut changer*）。臺塔斯面臨此種困境時會詢及臣民的看法如何，我們得到如下一句：

Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle?

他們對於我為她而發的歎息之聲有何看法？

這種對於政治事務的完全道德的觀點，排除了對於事實問題的任何探討以及對於統治者職務中具體和

實際因素的任何關切：布里坦尼可斯 (Britannicus)、貝瑞尼斯和以斯帖等劇最適於研究此種觀點。在這些劇本中，國家的善或惡完全依賴君主的道德性質而定，他或是控制自己的情感並以其全能為德行和公益效勞，或是屈服於自己的情感並容許身邊的諂媚者將自己引入歧途和支持其邪惡的慾念。他的全能從未受到懷疑或遭遇抵抗；在現實生活中反對善與惡之意志的一切實際問題和阻碍完全未受理會；這一切都遠在我們之下。由此觀點看來，整個景象到處都是一樣，不論是在提及尼祿 (Nero) 的早年仁政：

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait

Qui ne promet à Rome un empereur parfait?

Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,

Au temps de ses consuls croit être retournée;

Il la gouverne en père... (Britannicus, I, 1);

整整三年之間，他所說的，他所做的，那一樣不是顯示羅馬將會有位完美的皇帝？在他審慎統治三年之下，羅馬自信已經回復到執政官時代，他像個父親統治著她……。

或是在表達臺塔斯的決心做個好君主：

J'entrepris le bonheur de mille malheureux:

On vit de toutes parts mes bontés se répandre... (Bérénice, 2, 2);

我照顧遭逢不幸之十人的幸福；我的善行到處可見……。

或

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?

Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits

Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?

L'univers a-t-il vu changer ses destinées? (Ibid., 4, 4);

我所允諾的那些幸福日子何在？我擦乾了誰的眼淚？在誰的滿足的眼光中，我嘗到了自己善行的果實？世界曾否見到其命運的轉變？

或是在描寫善良的國王……

J'admire un roi victorieux,

Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux:

Mais un roi sage et qui hait l'injustice,

Qui sous la loi du riche impériefx

Ne souffre pas que le pauvre gémissse

Est le plus beau présent des cieux.

La veuve en sa défense espère.

De l'orphelin il est le père.

Et les larmes du juste implorant son appui

Sont précieuses devant lui. (Esther, 3, 3);

我欽佩勇敢過人到處得勝的國王：但是一個賢明的國王，憎惡不公不義的國王，不容窮人在蠻橫富豪的法律之下呻吟的國王，乃是上天所賜的最佳禮物。寡婦依賴他的保護。他是孤兒的父親。請求他支持的正人君子的眼淚，對他而言是寶貴的。

或是最後在描述宮廷諂媚者：

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,

Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.

Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,

Maitresses du vil peuple, obéissent aux rois:

Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;

Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême...(Athalie, 4, 3).

你不知道專制權力的醉人力量，也不知道怯懦諂媚者的迷人聲音。不久他們就會告訴你，最為神聖的法律乃惡人的情婦，同時隸屬於國王；而且國王的唯一束縛就是自己的意志；再者為了他至高無上的偉大，他必須犧牲一切……。

如上所述，此種對於政治事務的純為道德的觀點，極端簡化又做明確的黑白之分，不但可以見諸對象為聖西爾 (Saint-Cyr) 教會學校貴族女生的戲劇（此可以其特別目的解釋之），亦可見諸其他劇本。在給聖西爾女生看的悲劇中，多為聖經的道德教訓，而在較早的悲劇中，則多古代末期的道德，而這即激起此種對事物的概念。但在這兩種情況下，卻有一個突出的主題，可是它在這些來源裏不是根本未見提及就是至少只是更為微弱不顯：統治者全能之主題——這是巴羅克式專制的主要主題之一。在世上，君主就如上帝一樣。我們在前面引用以斯帖的一段中已經看到兩者的比較。同樣地，我們也發

現上帝被視爲重視道德觀念的衆王之王……

L'Eternel est son nom, le monde est son ouvrage;

Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,

Jugé tous les mortels avec d'égaux lois,

Et du haut de son trône interroge les rois. …(Esther, 3, 4)

永恒是他的名字，世界是他的作品，他聽到卑微之人受到傷害時的歎息聲，以同樣的法律判斷一切世人，而且高高在其寶座之上詢問國王……。

類似的看法亦可見諸亞他利雅一劇第一幕結尾合唱部分，於此我們不禁憶起波士耶（Bossuet）爲英國王后昂里耶特—瑪麗（Henriette-Marie de France）所作追悼演說詞開頭的雄偉句子，結尾是引自舊約「詩篇」的一句：Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui indicatis terram.（現在你們君王應當省悟，你們世上的審判官該受管教）。這篇追悼詞作於一六六九年，正當法王路易十四和拉辛兩人初露頭角之際，亦即以斯帖發表之前二十年。

看了上面說明之後，我們即可知道，在法國古典主義的悲劇中，悲劇人物和悲劇情節與它們之下的一切均嚴格分離。即使是君主的左右也只有少數爲情節所不可或缺者或親信方見提及；其他人均是

旁觀者。一般民衆很少被提及，而且都是以至爲空泛的方式。日常生活細節——睡眠和飲食、天氣、風景、時辰等幾乎完全付諸闕如；一旦這些出現，必是融入於崇高文體之中。普通的字眼或任何日常使用之物件的名稱之所以未見容許，一般均知道是浪漫主義者猛烈攻擊此種文體的結果，而最強有力和機智的抨擊似可見諸雨果 (Victor Hugo) 的一首詩“Réponse à un acte d'accusation”（「對一起訴書之答辯」，見沈思錄 [Contemplations]）。從雨果用以描述其對古典崇高文體理想之反抗的動人辭句中，我永遠都記得下列一句最具特徵：

On entendit un roi dire: Quelle heure est-il?

我們聽到一位國王說：「現在是什麼時候？」

屬於此類的任何文句（此句見雨果著耶爾納尼 [Hernani]），實際上均是與拉辛的崇高文體完全不符。

在此種孤立自己的崇高之中，悲劇君主和公主放縱自己的情感。只有不受日常生活之騷亂的和洗去其各種氣味的至關緊要的考慮，才會深入他們的靈魂，因此他們的靈魂即完全任由最偉大最強烈的情感馳騁。拉辛和在他之前的柯奈的作品中的激情之巨大震撼力，大體上是依賴前述之情節的「氣氛孤立」；它差可與現代科學試驗用以製造最有利情況的游離過程相比擬；在這個現象中，我們看不出

任何擾亂的因素，而且這個現象是連貫不斷的。在道德領域中，依賴階級而做的文體分離之趨向至爲明顯，以致由某一特定情境所暗示的實際考慮和保留都是來自地位較低的人物。擔任主角的君主和公主與這些事情保持相當距離；他們激情的雄偉藐視各種的實際關切。在貝瑞尼斯劇中，女王的心腹菲尼斯（Phénice）勸使她不要讓安臺可斯完全沮喪，因爲臺塔斯尚未充份表達其看法（一，五）。在同一劇中，則是安臺可斯的親信亞爾沙斯（Arsace）使其王上注意到貝瑞尼斯所處之困境的有利含義；亞爾沙斯認爲，臺塔斯拋棄她的話，她就必須嫁給安臺可斯（三，二）。此種考慮（或可說是心計）——對於特定情境的看法和判斷均按其實際需求——乃屬過於卑微，而致無法在正處於崇高情感之痛苦中的君主靈魂中得到一席之地，而實際上這些考慮也是謬誤不實。同樣的文體感誘使拉辛未讓費德親口指責希波里特（Hippolyte），有如他這個題材的來源尤里披蒂所著之希波里特（Hippolytos）中者，而是由她的乳母伊諾妮（Oenone）指責他。他在「前言」（Préface）中會如此闡釋此點：

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pourrait avoir des inclinations plus serviles...

我甚至著意使她顯得不若在古代悲劇中那樣令人討厭，在古代的悲劇中她自己決定指責希波里特。我認為謔言包含了過於卑鄙和陰沉的成份，實在無法將它置於在其他方面有著至高貴和端莊情感的王后之口。在我看來，此種卑鄙似乎更為適合一個乳母，後者可能有較為卑順的心性……。

在這一段中，他極力為其悲劇的道德價值辯護，以對付別人假藉基督教虔敬之名對它們所施的攻擊，但是同時拉辛的想法似乎是過於「端莊」了一些；無法與其君主之輩主角的英雄性質互相調和的，與其說是道德上的邪惡，不如說是對於實際利益的粗鄙關切。

悲劇角色之英雄性的另一個非常基本而顯著的特徵乃是他們肉體上的完整性：任何發生於他們身體上的一切必須是見諸崇高的文體，而任何卑下而表示苦難的一切必須省略不提。柯奈仍然感覺出他當代的文體概念如何在這個方面超越了一切傳統，甚至超越了古代的傳統。當他的蒂歐托爾（Théodore）失敗時，部分原因被歸諸劇本提及了女主角幾乎淪入風塵一事。他在其檢査（Examen）（作品集 [Œuvres]，Grands Écrivains 版，第五卷，頁十一）中說：

Dans cette disgrâce j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'ait-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Église,

jeusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...

遭受這次失寵，我有理由恭賀我們戲劇的純潔，因為我看出，做為聖恩佈路斯第二書最美好裝飾的一個故事實是過份淫佚而難以容忍。如果我像這位神學家而將這位處女置於不名譽之地，則人民將會如何說呢？……

確實，身體不健全的任何徵象均不符法國古典主義對於雄偉性的概念。只有適於崇高文體的死亡無法捨棄。但是任何悲劇英雄均不得衰老、生病、虛弱或毀容。在此種舞臺上，不論是李耳王或埃迪帕斯（Oedipus）均不可能出現，否則他們就須屈身適應既有的文體感。在其埃迪帕斯（Oedipe）一劇的序言中，柯奈對其典範沙孚克理斯（Sophocles）有如下說法：

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se creève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos

dames...j'ai taché de rémédier à ces désordres...(Œuvres, 6, 126).

當我比當初選上他時更為仔細而從容地檢視他時，我不禁顫慄不安。我知道，在古代被視為神奇者對我們的時代而言可能顯得可怖，而且對於那個不幸王子挖出自己眼珠的動人和詳細描述，以及佔原著整個第五幕的挖出之眼珠和血流滿面的景象，將會招致女士們的挑剔……我試圖修正這種紊亂情形……。

上引兩段文字的語氣，令人覺得柯奈認為路易十四時代的文體感並非完全缺乏內在的保留態度。在他最早也是最為有力的傑作——西得 (Le Cid) 中，我們看到迪耶格 (Don Diègue) 被人掌摑，至少在短暫時間內是個無助的老人；而在阿提拉 (Attila)——寫於布瓦洛和拉辛的時代——中，主角死於流鼻血（這在許多地方均被視為可怖）。在拉辛的悲劇中，這類情況乃是不可思議的。對他當代的人而言，一切肉體的和自然的或甚至苦難的只能出現於喜劇中，而且即使如此也是限於某些範圍之內。在拉辛的悲劇中，我們也看到一位年老的主角——米特里達 (Mithridate)。不過他是個全然雄偉的人物，他的年高帶來了如後的文體效果：

Ce coeur nourri de sang, et de guerre affamé,

Malgré le faux des ans et du sort qui m'opprime

Traine partout l'amour qui l'attache à Monime... (2, 3).

這顆心，以血為食而渴望戰爭，雖然年邁且受命運之壓迫，隨處均帶著將它與莫尼米連結一起的愛……。

最後，尚有對正當行為的重視（雖然從現代觀點而言，它與貫徹一切的愛情之狂熱形成奇怪的對比），這使得拉辛緩和了對希波里特的指責（見費德一劇）。他在序言中說：

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessin. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

在尤里披帝和塞尼加筆下，希波里特被指為確實姦淫其繼母：「他強行佔有她。」但是在此他僅被指有那種意圖而已。我希望使希修斯免於遭受可能令他較難為讀者或觀眾接受的羞慚不安。

在此我們可能察覺到與古代習慣頗為普遍的一種對比。在古代作家的作品中，愛情很少成為崇高

文體的題材；對古代作者而言，唯有在中間文體層次的作品中，愛情才會成爲主要的主題——亦卽不是與其他神聖或不幸的主題連在一起；但是只要它一出現——卽使是在雄偉的史詩或悲劇作品中——其肉體面也就毫不遲疑地被提及。就法國悲劇而言，情形正好相反。法國悲劇接受了中古時代宮廷文體在神秘主義協助下發展出來而又爲佩脫拉克風尚（Petrarchism）進一步發揚的雄偉愛情概念。在柯奈的劇作中，它已是悲劇和雄偉的主題。在騎士傳奇的影響之下，它幾乎取代了其他一切較高的主題，拉辛賦予它巨大無比的力量，將人擲離其軌道，將他毀滅。但是在這一切之中，卻是難以見到肉體和性的跡象，因爲這些被當時風尚視爲卑下而不當。

我們前面提及的悲劇過程的孤立亦爲統一律所加強。統一律將情節與環境的接觸減至最低程度。如果地點不變，時間限於短暫的二十四小時之內，而情節完全脫離其次要的含意時，則對於事件的歷史、社會、經濟和地區性等決定因素僅能空泛地提及。令人驚奇的是拉辛竟能——僅利用最貧乏的技法和完全依恃情節本身——成功地創造了一種氣氛。不過，他在這方面最爲得當的成就是費德和亞他利雅二劇，其中的地點和時間——在後者爲舊約，而在前者爲來自希臘神話——接近絕對和超出歷史之外。很少有其一特定時刻經由一天中某一時間和風景而表露其「身份」的場景。我們或可引用布里坦尼可斯（Britannicus）劇中尼祿描述朱尼（Junie）夜間抵達的一段。這真是精巧的一段，它證明——正如我們即將談及的另一段一樣——拉辛之所以很少作表達某一時刻之內容的此類描寫，並不是因爲他的詩文貧乏；相反地它已被完全地併入主要情節的心理結構之中，同時已留下了當時類化和紆說文體的標記，尤其是在描繪朱尼睡衣的幾行之中：

Belle sans ornement, dans le simple appareil

D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil...

美麗而無裝飾，穿著其美麗剛自睡眠中拔出的一件簡單的衣裳……。

我心中的所想的另外一段是黎明的風景，即依菲吉尼（Iphigénie）第一景中模仿尤里披蒂的一段。它包括下列精彩的一行：

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune,

但一切都在睡眠之中，軍隊、風、海神，

而且由於其寫實的「時刻的內容」而顯得特立不羣：國王叫醒一個沈睡中的僕人。但是這也是完全融入主要情節的心理發展之中；其氣氛和色彩的內容本身並不是目的；其文字上的表達並未包含任何「寫實自發性」的痕跡，文字雄偉而充滿暗喻。大體而言，我們可以說時間和地點的單一性將情節提升至時間和地點之外。讀者或聽者得到的印象是一個絕對的、想像的、而在地理上又無法確定的地方。它不再是充滿迂腐而可笑之愛人的騎士傳奇——專供冒險的烏有之鄉。拉辛早已從此解脫出來。

高踞日常生活情況之上且以雄偉文體說話的悲劇角色放肆其激情的地方是既崇高又孤立。

法國的古典悲劇代表了歐洲文學所曾臻至的文體分離亦即悲劇文體與日常和現實文體分離的最大極限。它對悲劇人物的概念及其文辭表達乃是一特別之精緻美學成就的產品，而此一成就乃是植根於一個至為複雜和多層的傳統，而且遠離任何時代的一般生活。不過，這是一個現代的闡釋，雖然並非很近的。拉辛時代的美學理論並不知道此種解釋。爲了辯護、讚美、或衛護拉辛的悲劇和類似的作品，它使用了自然、理性、常識和可能性等詞。拉辛的時代和其後的世紀，在拉辛的作品中，發現「自然」(le naturel)、「理性」(la raison)、「常識」(le bon sens)和「可能性」(la vraisemblance)，以及「正當」(la bienséance)和對古代之最完美的模仿等之實現，有時確實超越其範例。此種判斷需要解釋一下，因爲它無法令我們立即接受。如此極力讚揚人類並令他們說如此合於某種風格的語言，是否合理而自然？所有轉捩點是否可能在如此短的時間內達到成熟之境而且如此順利平安；我們認爲它們的一切重大階段均可能發生於同一個房間之內？不偏不倚的觀察者，亦即並非自小和上學之後即熟讀這些傑作而致甚至視其最爲可驚的特點爲當然的人，必會給予我們否定的答覆。

十七世紀之所以視拉辛的藝術不但精巧和至爲有效而且合理、合乎常識、自然、和可能，只能就當時自身的觀點來加以瞭解。它用以衡量合理和自然的標準與我們的不同。對拉辛的藝術加以評判，即是暗示將它與先前一個世代的藝術互相比較。這導向了下列看法，亦即拉辛的悲劇包括少數幾個簡單而顯然互相關聯的事件，然而他的前輩則堆砌了過多的奇異而危險的事件；而且拉辛的角色所牽涉的心理情境和衝突只有一種足資典範和通常有效的單純性，然而先前一個世代的時尚則趨於過度

英雄主義、微妙而不太可能的衝突（此係受到柯奈之影響）以及受到「矯揉造作派」（Précieux）之影響而傾向於對女人的過度濫情和迂腐的慇懃。對於這些早先傾向的反抗的回響，仍然可以見諸布瓦洛的論辯、莫里哀的早期喜劇、和拉辛的序言，尤其是他為安德洛瑪格、布里坦尼可斯和貝瑞尼斯等劇所寫者；從布瓦洛和拉辛我們亦可得知古代詩人是如何被尊為典範。令拉辛同時代的知識份子最感興趣的是希臘戲劇中情節的單純和表達的洗鍊。數十年前，當柯奈還年輕以及宮廷和都市上層社會逐漸對戲劇感到興趣時，三一律受到採用，主要是由於如今已不再流行的一個關於可能性的概念：在演出一齣戲所需的幾個小時之內和在距離觀眾只有幾步之遙的有限舞臺上，彼此時空相距甚遠的事件不可能發生。因此，此種可能性並無關於事件本身，而是與它們在舞臺上的演出有關；亦即是關於「舞臺幻象」（stage illusion）的可能性。確實，法國戲劇的技術方面，尤其是在此一世紀的前半部，有了明顯的變革，以致場景的重大變異說來實難令人相信。可是一旦這些考慮和模仿古人的努力終於令人接受地點單一性和二十四小時限制之後，則劇中的情節即須遵照這些前提加以組織，而這正是拉辛所擅長之處。在他筆下，情節均能平順而自然地依循固定的型式。他雖較別人更進一步孤立場景和情節，使其脫離卑微、外在和附屬的一切，但是無疑地在單一律的特定情況下，他這樣做確實促進了所得效果的自然性。

此外——這很可能是最重要的一點——我們必須認清，拉辛的時代對於何為自然的觀念與後代的有所不同。對於自然的觀念並非與對文明的概念相對；它與原始文化、純粹民俗、或自由和公開之鄉村等觀念並無關聯；相反地它是與發展良好和教育完善的一型人認同——此種人行為正當，可以輕易

適應社會生活中最為嚴苛的情況；正如今天我們偶而讚揚一位修養高深的人的自然一樣。稱某一事物自然，幾乎就是等於說它合理而適宜。就這方面而言，不論對與不對，這個時代自認為合乎古代文明的黃金時代，後者被視為非常適度地具有一個和諧、合理、自然之文化的這些特質。在路易十四之下，法人勇敢地自視其文化為一可與古代文化媲美的至佳典範，他們並將此一觀念強加於其他歐洲地區。依據這個概念——它以「自然」為文化和密集訓練的產物——我們即可將在任何時候和在任何情況下感動人心者視為「自然」：他們的情感和激情。自然同時也是永恒的人性。文學藝術的最高使命似乎即在對永恒之人性作純粹之表達。一般也以爲，永恒之人性在孤立的人生高處要比在卑微和混淆的歷史騷動中顯得更清晰和少受污染。不過這同時暗示永恒人性之概念中的一道限制：只有「偉大」的激情才可能作為題材，而愛情也只能以合乎當代至高合宜之概念的形式表現出來。

總之，路易十四時代的「自然」乃是純粹心理上的問題，而在心理的範圍之內它是不變不異的一項資料；它是不變人性的精髓。當代在以其自己文明的形式表達它時，意在標識前者為一可靠的典範，可以代表永恒人性的一個文明，以使除古代文化的黃金時代之外，沒有一個時代能够具有更大或同等的可靠性。當時文明的另一個特徵是對於君主之類人物的巴羅克式尊崇。十六世紀以還，古代和中古宮廷文化的暗喻，促進了專制傾向的擴展，而在巴羅克時代，文藝復興的超人具體表現於當時對君主的觀念。路易十四的宮廷代表了專制主義發展的高峯——不論就其本質或形式而言均是。已然失去權力和原有功能的前封建貴族，形成階級謹嚴的階層，圍繞在君主周圍，變成了他的隨從；而君主則是受到巴羅克式尊崇之專制統治者的完全形象。確實，「宮廷」又擴展及於「城市」，因為巴黎的

上層中產階級也認爲國王是其社會中心，而「宮廷」與「城市」之間的界線並未清楚劃出。上述尊崇亦及於王家的王子和公主以及國王在最高軍政職位上的代表。國王及其宮廷由於是較下階層模仿的理學典範，因此在法國內外均獲得普遍的可靠性。國王生活的永遠公開化，一言一行謹守其崇高地位，規範國王與隨從之間關係並爲習俗和訓練變成如此自然的固定規則等等，構成了一件社會藝術品，反映於衆多當代文獻之中，並且經常得到精彩的描述，尤其是在泰恩（Taine）論拉辛的文章中（批評與歷史新論文集 [Nouveaux Essais de critique et d'histoire]，109—163）。這一切之中重要而引人的一面乃是對有關諸人所要求且爲他們所展露的內外尊嚴之一致，雖然他們僅只擁有非常有限度的自由。完全的自律，對於每個情況和自己在其中所扮演的角色的正確評估，表現於一言一行之刻意而自發的風度——這些性質從未像在十七世紀後半的法國宮廷達到如此完美之境；這些性質又再度見諸於巴羅克後期光彩煥發的文體和生活形式之中，同時達到它們前所未曾擁有的優雅和熱情。這些便是反映於拉辛悲劇中的社會、充滿新的優雅的巴羅克後期形式、及對君主之類人物的尊崇。他筆下的一切英雄都發射著尊嚴的金光。「我的榮耀」（Ma gloire）是他們常用以指他們肉體或精神尊嚴的一詞；因爲他們的尊嚴不但是外向的東西，而且是他們生命中不可分離的一個要素——拉辛劇中的女人（例如莫尼米）尤其最能表現此一事實。泰恩對於這一切有其透徹的描述，雖然我覺得他經由此種考慮而得的對拉辛的評斷是偏頗不公的。無論如何，他是使用社會學方法的先驅，而這種方法乃是從歷史觀點瞭解這個偉大世紀之文學所不可或缺的。如未能考慮到社會環境的話，我們就無法解釋崇高的文體層次及其巴羅克式的華麗表達方式如何能够在這樣的一個時代獲致可爲典範的此種可靠性；這

個時代在許多方面和領域——在哲學、科學、政治、經濟，甚至社會關係等——均有現代理性主義的性質，而且不只在一個方面為現代唯理方法奠定了基礎。我們也無法說明這個時代的批評如何能以理性和常識評斷此種巴羅克式和誇張的形式，讚美某些而譴責其他——雖未能辨別一般巴羅克形式之世界與純粹理性批判之間的差異，但卻在這個過程中顯露了頗高的鑑賞力和藝術眼光。此一形式世界乃是生活於非常特別情況下的某一部分社會的表達，這部分社會的功能上重要性遠不及它們所享有之聲望所令人以為的。絕對專制的歷史使命似乎不在冊立一位在衆多宮廷侍從圍繞之下的高高在上的國王。它的使命乃是在聚集全國的精力，消滅離心的傾向，並實施政治、行政和經濟等的統一組織。宮廷可以說只是此種過程的一個副產品而已。並不是因為有某種工作必須做才有宮廷；相反地，貴族所以集結在國王四周乃是因為他們在別處已沒有什麼事情可做。只是因為他們做了國王的侍從而有其新的生活方式，才會演變出來他們在朝服務之事。即使我們不得不認為不但宮廷而且「城市」（巴黎）也是古典法國文化的支柱和媒介，但我們所面對的仍然只是少數人，他們對於當時的品味不免會有多樣的影響，但是他們不論在政治上或美學上卻又是具有積極的中產階級意識。「城市」與「宮廷」在兩個至為重要的方面是一樣的：成員都是有教養的人——亦即他們既非像專業人員那樣學問高深但亦非如一般人粗野無知，而是教養良好和具備行使鑑賞力的知識；其次，他們致力以求達於非專門化、非專業的「紳士」理想，他們認為中產階級出身也是「社會上的一個階級」（un rang qu'on tient dans le monde）——我們於本章開頭已經談及此點。

透過古典法國文學所針對的少數人的特殊性格，尤其是經由他們的社會理想，我們即可瞭解或至

少以同情的眼光來看巴羅克式和崇高形式之時尚以及這些形式與理性品味的混合。尤有進者，就是完全依據宮廷內部或是較邊緣有教養之人士的品味，我們才能說明悲劇與現實的截然分割，而習於尊崇悲劇人物的巴羅克式形式只不過是特別突出的一個徵象而已。法國古典主義中文體之分離，並不僅是十六世紀人文主義者所期望的對古代作家的模仿而已。古代的典範被超越了，而結果是與千年的通俗和基督教的文體混合傳統斷然決裂。誇張的悲劇性格（ma gloire）和對激情的極度崇拜實際上乃是為基督教的。當時指責戲劇的神學家，尤其是尼可（Nicole）和波士耶（Bossuet），對於此點甚為清楚。且讓我們引用波士耶寫於一六九四年之喜劇的箴言和省思（Maximes et Réflexions sur la Comédie）中的幾句話：

Ainsi tout le dessin d'un poète, toute la fin deson travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même. (ch. 4.)

因此詩人的整個計畫，其努力的整個目的，乃是我們應像他的主角一樣愛上美女，我們應將她們當作神祇一樣加以服侍；總而言之，一切都應該是為了她們，或許除非是另有光榮，對於光榮之喜愛甚至要比對美貌之喜愛更為危險。

這話完全正確，至少從神學家的觀點是如此。拉辛悲劇中所呈現的愛情勢不可當；雖然結局悲慘，但它誘引聽者讚賞和模仿如此偉大和雄偉的一種命運。這在費德的情況下尤其千真萬確。雖然有如為人經常指出和拉辛自己所感覺到的，她有點像爲上帝拒賜恩典的基督教修女，但是整個效果絕非基督教的。每顆年輕而多情的心都深深讚佩她那忘懷一切和輕蔑一切的偉大激情。同樣合適且更爲透徹的是波土耶對於“*la gloire*”的看法：他的話抨擊了悲劇人物的崇高——就基督教觀點來說，這只不過是「高傲」(superbia)而已。

不過，不論波土耶或尼可均不可能會贊同一個世紀之前爲巴黎議會禁止演出的通俗、文體混合之基督教戲劇。他們的倫理——美感必然會起而反抗。兩人已然深深浸染於當時的文體分離風尚。法國十七世紀（此與十六世紀的宗教危機和十八世紀的啓蒙運動相形之下可說是正統基督教時代）的偉大和重要的基督教文學，在風格上一直是崇高而雄偉的，同時並隨著時日的進展而更是如此。它避免任何「卑微」的措辭，任何類型的具體寫實主義。它也參與君主之類人物的尊崇，而且幾乎其全部作品似乎均爲上層社會即“*la cour et la ville*”而寫。

我們知道古典法國文體在整個歐洲享有多大的權威。相當時日之後而且是在全然不同的情況之下，悲劇嚴肅性與日常現實方才能够再度相會。

第十六章 中斷的晚餐

ON nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avais-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux: perfides larmes!

"Ah Dieu!", m'écriai-je, "vous pleurez, ma chère Manon; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines!" Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai

moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainis tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

A peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père...

晚餐已經備好。我神情至為愉快地就座；但是從她與我之間的燭光的照耀之下，我想我着到愛人臉上和眼中的哀傷。念及於此，我也感到黯然。我注意到她的眼睛有異於尋常地注視著我。我無法分辨出是愛或憐，雖然我覺得那是種溫柔而脈脈含情的情感。我也同樣注視著她；也許她也覺得一樣難以從我的眼睛來判斷我的心境。我們兩人均無心緒說話或吃飯。最後，我看到淚珠掉落她美麗的眼睛：不忠的眼淚！

「上帝啊！」我喊道，「親愛的瑪儂，你在哭泣；你哀傷得落淚，但你並未向我吐露你的一點悲傷！」但她卻只答以幾聲歎息，令我益為不安。我站起身來，顫抖著；我懇求她，以愛情之

迫切，透露流淚的原因；我一面為她拭淚，一面自己流淚；我雖生猶死。野蠻人眼見我的哀傷和恐懼也將為之心軟。

正當我如此專注於她之際，我聽到數人登上樓梯的雜聲。有人輕敲房門。瑪儂給我一個吻；滑出我雙臂之後，她即匆促進入隔壁房間，立即自閉於其中。我猜想她可能是有點錯亂，故而想避開敲門的陌生人的眼光。我遂自己開門將他們迎入。

我門剛一打開，即為三個人攔住，他們都是我父親的僕人……。

上文取自普雷佛神父 (Abbé Prévost) 所著瑪儂·雷士高 (Manon Lescaut) 的故事。這部簡短的小說首於一七三一年問世，亦即較服爾泰 (Voltaire) 的英國書簡 (Lettres anglaises) 和孟德斯鳩 (Montesquieu) 的論羅馬人之作略早。

故事中兩個角色，瑪儂和余華利 (The Chevalier des Grieux)，所以致此的情況有如下述：余華利出身良好，年方十七，剛自學校畢業；瑪儂年紀更輕，正將進入修道院修行。幾星期前，兩人在亞眠 (Amiens) 的一個驛站邂逅，並私奔到巴黎。兩人在巴黎過著愉快如詩般的生活，但是有一天他們發現盤纏所剩無幾。在這種困境之下，瑪儂結識了一個富有的鄰居，一個租稅地主，後者卻將余華利的行踪告知其家人。就在他被綁架的當天早上，余華利偶然得知瑪儂與租稅地主的密切關係。他甚為煩惱，但是他對瑪儂天真的信任和愛情卻佔了上風。他想出一個無害的解釋（亦即瑪儂是利用該租稅地主作中間人以從家中取得金錢，並打算令他驚奇一下）。當晚他回家後，並未向她詢問，因為

他預料她自己會提出這個問題。就是在愉快期待但雖不是十分把握的心情中，他就座準備用餐。這整部小說都是由余華利以第一人稱敘述，故而此幕亦由他自己描述。

這是生動感人的一幕，在結構上幾乎適合舞臺演出，洋溢著感情。本段引文可分三部分。第一部分包括這對愛人坐下用飯時兩人之間沈默的緊張，兩人隔著燭光，偷偷注視著對方，均未吃飯。他感到她如負重荷，這立即令他精神沮喪。他試著分析她的悲傷；他變得不安，但在不安之中，對她的憂鬱卻有深深的愛憐，而非猜疑。他試著闡釋她的情緒的方式，他對她充滿情意的描述，甚至在此和稍後（「不忠的眼淚！」）他——他自己——是敘述者，已知道情節的進一步發展——所插入的譴責等等，均反映他動人和誠實的愛情，此種深情忽視任何可以猜疑的理由。在瑪儂易受影響的心中，我們或可假設正為即將來臨的分離而痛苦（因為她確亦以其自己的方式愛他），也許有點悔恨之意，也許也恐怕他會發覺自己的欺詐。因為她也注意到他有異於往常。如此年輕和如此密切的兩人之間本能的接觸，精彩地表現於這沈默的一幕；它沈浸於感官之樂，雖然並未提及真正色情的主題。即使他回顧早已逝去的事件，回顧他受到可鄙和荒謬之計謀所欺騙的幾乎胡鬧的一幕，但是敘述者仍然以動人的悽惻和感情處理之。

一當瑪儂突然哭了起來，這沈默的緊張即隨之停止。第二且至為激動的一幕隨之開始。他無法忍受看著她哭泣，而當她對他一再的追問——他的問話於愛憐的責怪之中頗為動人——只能答以歎息時，他終於失去一切自制。他跳了起來；他顫抖；當他繼續追問並為她拭乾眼淚時，他自己也哭了起來。即使這一幕，他於回顧之下也嚴肅而充滿感情地視之（「野蠻人……也將為之心軟」）。在十八

世紀的文學中，眼淚開始擁有相當的重要性，而在此之前眼淚並不是重要的獨立主題。眼淚在靈魂與感官之邊界地區的效用，受到利用，並被認為特別適於製造當時流行的傷感與色情混合而生的刺激性。特別是由美麗、傷感、易於動情之女人眼眶流出的淚水，或是從雙頰滾動而下的眼淚，逐漸在藝術和文學中流行。淚珠彷彿是一顆顆地被看到和被欣賞：on les voit tomber des beaux yeux（可以看到眼淚從美麗的眼眶流下來），同時在常用的一詞“quelques larmes”（數顆淚珠）中眼淚幾乎是計量取值的（雖然末段引文中未見此詞），我們如不賣弄一下學問是難以解釋這個片語的，不過它卻是當時文體和情感趨勢的顯著特徵。無疑地，它是源自“Précieux”（矯揉造作派）一字，我首先於安得洛瑪格一劇致「夫人」（即昂里耶安妮 [Henriette-Anne d'Angleterre]，早死）的獻詞中注意到此詞，拉辛寫道：「……最後我知道您賜它〔即：我的悲劇〕以數顆淚珠……。」（on savait enfin que vous l'aviez honorée de quelques larmes. …）在這個情況下，數量的限制表示這位公主的崇高身份，她僅賜予「數顆」淚珠便是給予拉辛的悲劇莫大的光榮。不過，在十八世紀時「數顆淚珠」象徵需要慰藉的短暫性愛上的錯亂不安：「撒落」（qu'on verse）、「掉下」（qu'on fait tomber）或「忍住」（qu'on cache）的這些淚珠都是等著為人拭去。

現在且來看第三部分。聽到有人走上樓梯，有人敲門。瑪儂再度迅速給他一吻（數年之後他仍記得此吻）；然後她即脫出他的手臂，消失於隔壁房間之內。余華利仍然毫無疑心；她是「有點錯亂」（un peu en désordre），也許是因為她是穿著「便服」（négligé）來用晚飯，也許是因為先前情緒激動的一幕使得她容貌難看——她不願未知其詳的來客見到此種樣子，毋寧是自然不過的。余華利自

已應門，來客是他父親的僕人；他們捉住他；這時這對情人的美妙詩篇到了盡頭。在此我將就女人服裝中的“*désordre*”說幾句話。十八世紀對此亦較以前的時代強調。我們在布里坦尼可斯一劇中的一景已然在合乎禮儀的紆說法中見到過（dans le simple appareil/d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil）；這時這類主題均被尋出，大加利用。從「攝政時期」（Regency，一七一五—一七三三年）以後，描述和引述中的親密性愛成份頗為風行。在整個世紀中，我們均可在文學中發現這類主題（不僅是在狹義的性愛文學中）：一篇受到擾亂的詩歌、一陣強風、一跌、一跳，均使通常掩蓋的女性軀體裸露出來，或是產生一種大致可說是「迷人的錯亂」（charming disorder）。在古典時期，即路易十四當政之時，這種形式的性愛甚至未見於喜劇。莫里哀從未諷淫。這時性愛和感傷融合為一，性愛成份甚至見諸哲學和科學啓蒙所產生的軼事之中。

本章前述引文整個情節透露的親密關係，令我們憶起中古末期衆多描述文的「家庭架構」；但是前者完全缺少對後者甚具意義的受苦受難因素。相反地，引文的情節是以平順和賣弄風情的優雅見長。題材和表達方法均是遠離任何對生活深處的洞察。就如大約同時臻於完美之境的著名蝕刻家所作的書本插圖一樣，它呈現給我們一幅畫框雅致、生動、隱密的圖畫，我們或可用“*intérieur*”（家庭生活圖）一字加以形容。瑪儂·雷士高以及同一時期和略晚時期的其他許多作品，均富於此種「家庭生活圖」，其高雅有致、淚眼多情、及性愛和倫理上之輕妄，均是代表一種獨特的混合。題材就是情愛和家庭生活之景象，受到強調的時為性愛，時為傷感多情，但兩者很少有完全缺乏的。只要時機許可，則對服裝、器具、陳設等之描述或追憶，必然顯露賣弄風情似的詳盡以及對於運動和色彩的歡欣。在

這些作品中，不會有任何嚴格的文體分離。來自各階級的次要角色、商業交易以及各式各樣表示當代文化的圖畫，均被織入情節之中。「家庭生活圖」同時也是 *Sittenbilder*，亦即當代風俗圖畫。在瑪儂·雷士高一書中，我們聽到許多對金錢的描述；書中有僕人、旅舍、監獄；官員也露臉；劇院之外的一景描繪極工，甚至街道之名亦未遺漏；將被流放美洲的一羣妓女路過；到處都是寫實之作。在另一方面，作者要我們嚴肅對待他的故事；他苦心經營，使它極富道德意義和悲劇感。至於其道德面，我們聽到許多關於榮譽和德行之說，雖然余華利變成郎中、騙子和幾乎是個淫媒，但他從未放棄表達高尚情感和自得於大發道德議論的習慣，雖然他的此種議論極端陳腐，有時且頗有問題，但是作者對此顯然是至為認真。確實，即使瑪儂在他看來仍是「真正」貞潔的；只可惜她生性如此，而致深愛行樂，不顧其餘。「作者序」(*Avis de l'auteur*)對此有如下說法：

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier des Grioux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiment pour le Chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue!

她知道何為德行，她甚至喜好它，但是她卻做下最為可恥的事。她狂熱地喜愛余華利；但是享受富有生活和出人頭地的慾望卻使她背叛對余華利的感情，而選了一個富豪。要使讀者對於這個墮落的女孩的不幸恥辱感到興趣和同情，有什麼技巧是用不上的！

這是一種平凡的墮落；它欠缺偉大和尊嚴；但是作者似乎並無此種感覺。余華利瘋狂的役於感情和瑪儂幾乎天真的欠缺道德感，正因為毫無特出之處，才會有一些可為典範的成份；由於其代表性，這篇小說自有理由著名。但是普雷佛不計代價地要使他們兩個人變成英雄人物，堅持他們是「真正的」好人，與一般無用之人的差異正如日夜之別一樣明確。余華利於假面具突然被拆穿之際感到的恥辱，卻給他一個機會自稱是個非常特殊和傑出的人物，是有較一般人為深為厚的感情。顯然可見的是，余華利此種對於其道德「後果」的幼稚和過度感情的解釋，卻受到普雷佛的認真看待。他對其英雄的概念總是太重感情和誇大的。余華利的父親叫道：「再見，忘恩負義和不孝的兒子！」(Adieu, fils ingrat et rebelle) 兒子答道：「再見，殘酷和反常的父親！」(Adieu, père barbare et dénaturé) 這便是當時流行起來的「流淚喜劇」(comédie larmoyante) 的風格。與罪惡之不够突出一樣地，對於德行的概念也是平凡無奇。這完全是與性、性生活之正常或反常有關，因此它本身沈浸於性愛。此處所謂的德行實無法想像會脫離性愛感覺的整個結構。作者利用對故事中情人的幼稚好玩和腐化墮落的描述，試圖在讀者心中激起的快樂，終究而言乃是一種性的挑逗，而它所激發的熱情，則被濫用以製造多愁善感的道德規範。此種混合經常見諸十八世紀。狄德羅的道德態度仍然植根於一種熱情的多愁善

感——性愛在其中扮演著某種角色；甚至盧梭（Rousseau）也仍顯露它的一些痕跡。中產階級色彩愈來愈濃的社會，政治和經濟情況的穩定（本世紀絕大部分時間均是如此），中上層社會生活的安定，這些階層年輕一代在專業和政治上的無庸憂心——這一切均促進了可以得自本章引文和其他許多類似作品中的道德和文學形式之發展。即使當社會的普遍情況透露其癥結所在，當它開始動搖並終於瓦解之際，新近形成的革命概念吸收了許多中產階級的多愁善感，而使後者得以殘存至十九世紀。

因此我們可以說，本章的引文代表一種中間文體，寫實和嚴肅的成份相混——故事甚至會有悲劇的結局。這種混合甚具吸引力，但是它的兩種成份——寫實主義和嚴肅悲劇——卻是毫不在乎地膚淺。寫實的描寫多采多姿、多變、活潑和生動；不乏對於最爲卑鄙之罪惡的描繪；但是文字總是迷人而優雅。不見一絲問題。社會環境是一既有的參考架構——完全依其既有情形。

頗爲不同的則是供啓蒙運動作爲宣傳之用的寫實作品的文體層次。例子可以見諸自攝政時期以後之年代，在這個世紀之中，這些作品愈來愈多見，而且也是愈來愈好辯。最擅於此道者應推爾泰。我們且從其哲學書簡（*Philosophical Letters*）第六篇選出較早的一段作爲第一個例子，這是談論他對英國的印象。

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même

religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres-assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.

請走入倫敦證券交易所，那個比許多宮廷更值得尊敬的地方；你會看到各國代表集結該處以為人類效勞。在那裏猶太教徒、回教徒和基督徒彼此來往，彷彿同屬一個宗教，只有破產的人才會被加以無信者之名；在那裏長老會教徒信任再洗禮派教徒，英國國教徒接受教友派信徒的諾言。一離開這些平和與自由的集會之後，有些人前往猶太會堂，有些人前往喝酒；有人透過聖子，以聖父之名領洗，以通往聖靈；另有人帶領其子去割包皮，同時並有人在他頭上唸著不能瞭解的希伯來語；其他的人則前往其教堂，頭上戴著帽子，等待上帝的感召；人人皆大歡喜。

這段對於倫敦證券交易所的描寫，事實上並非爲了寫實目的而寫。交易所的活動，我們僅只大略聞知。本文之目的乃是在以迂迴方式引入幾個觀念，這些觀念可以粗略無味地簡述如後：「基於個人自

我中心的自由國際交易對於人類社會是有益的；它可結合人類於共同追求的和平活動。而在另一方面，宗教卻是荒謬可笑的。宗教的荒謬可笑僅從一端即可得知，亦即宗教種類甚多，而各個均自稱是唯一真正的宗教，而且宗教的教義和儀式是無聊的。可是，在一個宗教種類甚多且至為相異而不得不互相容忍的一個國家之中，宗教並沒有什麼害處，可以說是一種無害的瘋狂。只有當宗教互相鬥爭和迫害時才會使事態轉壞。」但即使是在前述枯燥的敘述中，亦有一修辭上的詭計，因為它是包含於服爾泰的概念之中，故無法予以剔除。這便是意料之外的宗教與商業的接觸，而且不論就實際和道德觀點而言，商業均高於宗教。將此兩者聯結一起，彷彿它們是屬於同一層次上且應從同一觀點加以判斷的人類行為形式，這種技法不但是有未妥，而且也是一種特殊的手法或可說是一種試驗性的方法，宗教因而被剝奪了其要素和價值之根本。根據這種描述，宗教自始即處於荒謬可笑的情境。這是各個時代之詭辯家和宣傳家所成功運用的一個技巧，服爾泰更是此中翹楚。正是爲了這個理由，他在這段引文中爲了證明生產工作所帶來之福祉，他既未選農場亦未取企業辦公室或工廠，而是挑中證券交易所這種各式信仰和不同背景之人匯集的地方。

他邀請我們進入證券交易所的方式幾乎是莊嚴的，他稱之爲比許多宮廷更值得尊敬的一個地方，而其光顧者是爲了人類利益而聚集的各國代表。其次他即對交易所的顧客作更爲詳盡的描述，首先注意到他們在交易所的活動，然後注意到他們的私生活情況；在兩個情形下他均強調他們在宗教上的歧異。顧客留在交易所時，宗教之不同並無重要性。這不致妨碍交易的進行。這並使他得以玩弄“infidèle”（無信者）一字的意思。可是他們一離開交易所——那個平和而自由之集會，此與傳教士互

相爭鬥之集會適成對比——他們宗教觀點的歧異即屬於顯著地位。不久之前尚是和諧的一個整體——彷彿是整個人類社會的理想合作的象徵——這時卻分崩離析成爲許多沒有關聯而確實並不調和的部分。引文的其餘部分則是用於生動地描寫其中的一些。離開交易所之後，商人即四散而去。有的前往猶太會堂，有的去喝酒。句法上的平行顯示這兩者同是度過時間的好辦法。然後，我們看到對三組虔敬的交易所顧客的描寫：再洗禮派教徒、猶太教徒和教友派教徒。對於每個教派，服爾泰均強調一個與其他兩者不同且無關但在實質上全屬荒謬可笑的外在細節。這並不是猶太教徒或教友派信徒的真正性質，也不是他們信仰的基礎和特殊形式，而只是他們宗教儀式的外表，但這對於教外人士而言則似奇怪可笑。這也是常用宣傳手法的例子之一，此一手法在其他地方的使用更常是粗野和惡毒。這可說是「探照燈」手法。這是因爲它過份照亮一小部分，而其他大部分本可用來說明、引出、或可能平衡被強調之處，但是卻被留在黑暗之中；因此之故表面上事實是陳述出來了，因爲所說出來者無法加以否認；但是一切都是虛僞不實的，因爲所謂事實應是完整無缺的，而且其各個元素之間必有適當的相互關係。尤其是在情緒激昂之際，一般人會一再地受到此種技法之騙，人人都可從最近的過去獲知甚多例子。然而在大多數情況之下，這個技法根本可以輕易看透；可是在緊張的時刻，一般人缺乏認真這樣做的願望。無論何時某種生命形式或是某一社會團體已然到達其生命終點，或只是失去別人的眷顧和支持，則宣傳家對之所做的一切不公不義之事實爲人記得一半，但是人們還是以虐待狂的快樂迎接它。凱勒（Gottfried Keller）曾在其「塞德維拉」（Seldwyla）系統的故事之一中非常精緻地描寫了這種心理情境。這是一個「失去的笑聲」的故事，敘述瑞士一項誹謗運動。確實，他們描述的事

情與我們在當代所見者比較起來，正如一泓小溪清澈流水中的小塊溷濁之於一大海洋的污物和流塵。凱勒鎮靜明確而無偏見地談論這件事，從未試圖緩和最為微小的細節，從未試圖粉飾此種不公不義或是說它是正義的一個「較高的」形式；然而他似乎在這類事物中感覺出一個自然和有時有益的元素，因為到底「政府的更迭和自由之擴增不只一次地源自不公不義的原因或是不真的要求」。凱勒是幸運的，因為他無法想像任何重要的政府更迭不會導致自由的擴大。我們所見到的可是不同。

服爾泰得到一個意料之外的結論：「皆大歡喜」(et tous sont contents)。有如變戲法者一樣神速，他在三個急速的子句中嘲弄了三種教義或教派，而結尾的四個字也是同樣急速，令人驚奇和愉快地彈向我們。這四個字極富內容。為何皆大歡喜？因為人人均得做生意，在和平之中日益富裕；因為人人均得同樣不受干擾地固執宗教的瘋狂，結果是無人迫害他人或遭受迫害。容忍萬歲！它使人人得做生意和自得其樂，不論是喝酒抑或固守某種可笑的崇拜形式。

提出問題並使希望的解答包含於提出此一問題之方式的這種方法，以及過度照亮對手的可笑、荒謬或討厭之處的探照燈技巧，早在服爾泰之前即已為人採用。但是他處理這兩種方法的方式，卻是他所獨具的。速度更是他的獨到功夫。他對情節演變的迅速而敏銳的摘要，他的快速場景變換，他將通常不在一起之事物的突然對立——在這些方面他幾乎獨步文壇而無可比擬；他的很大部分的機智即是源於此種速度。我們讀他卓越的洛可可式 (rococo) 小品，此點即變得至為清晰。例如：

Comme il érait assez près de Lutèce,

Au coin d'un bois qui borde Charenton,
Il aperçut la fringante Marton
Dont un ruban nouait la blonde tresse;
Sa taille est leste, et son petit jupon
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
Robert avance; il lui trouve une mine
Qui tenterait les saints du paradis;
Un beau bouquet de roses et de lis
Est au milieu de deux pommes d'albâtre
Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
Et de son teint la fleur et l'incarnat
De son bouquet auraient terni l'éclat.
Pour dire tout, cette jeune merveille
A son giron portait une corbeille,
Et s'en allait avec tous ses attraits
Vendre au marché du beurre et des oeufs frais.
Sire Robert, ému de convoitise,

Descend d'un saut, l'accrole avec franchise.

“J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;

C'est tout mon bien; prenez encor mon coeur:

Tout est à vous.—C'est pour moi trop d'honneur.”

Lui dit Marton...

距離巴黎不遠之處，鄰接夏朗東的一片森林角上，他看到活潑的瑪東，金黃的秀髮上繫著一根絲帶。她的腰部整齊，短裙透露著細長的潔白小腿。羅勃走向前去：他發現一張足以引誘天堂聖人的面龐；一束美麗的玫瑰和百合垂於兩枚人見人愛的雪白蘋果之間；她容貌的清新和紅潤令其花束的光彩為之失色。簡單來說，這位天生麗質的小姐雙臂挽著一個籃子，婀娜多姿地走向市場，出售奶油和鮮蛋。羅勃心中激起了不潔的慾望，一躍下馬，直率地抱她入懷。他說：「我箱中有二十個銀幣；這是我的全部財富；你還可把我的心拿去：這一切都是你的。」「我擔受不起，」瑪東答道……。

這一段是取自較晚的一篇韻文：「令小姐高興的事」（Ce qui plait aux dames）。作者對這段文字的寫作，極為仔細，我們可從羅勃爵士由遠而近所得對瑪東美色之連續印象中看出。本段文字的魔力主要係在其速度。如果本文拉長一些，就會失去其清新之氣而變得陳腐平凡。而速度又決定本文的機

智。愛情之吐露所以顯得可笑，乃是因爲它以令人驚異的簡短說出要點。此處如同他處一樣，服爾泰的速度乃是其哲學的一部分。在末段文字中，他使用速度以清楚烘托出他所見到的人類行爲的根本動機，揭露這些動機並顯示其極端的唯物主義，但是他卻從未使用任何粗魯的字詞。這小段情戲並未包含任何雄偉或精神之成份，它所呈現的是肉慾和利的動機。愛情之吐露始於對交易之商業面的平實陳述，可是它仍是迷人、高雅，一點也不呆板。人人都知道——羅勃和馬東亦不例外——「你還可把我心拿去，這一切都是你的」(prenez encor mon coeur, tout est à vous)等語只不過是美麗的辭藻，用以表達立即滿足性慾的慾望。可是這些話仍然是有服爾泰及其時代得自古典主義的一切魔力和光彩(此處特別是得自拉豐田 [La Fontaine]者)，他徵用此種魔力和光彩以爲唯物主義的啓蒙運動效勞。內容已然完全改變，但是古典作品的「悅人之清晰」(l'agréable et le fin)卻保留下來。它存在於每一個字、每一個詞、每一個韻律。服爾泰獨具的特徵是飛快的速度，雖然作者在道德問題上顯得至爲大膽——更不用說粗心了——而且又使用詭辯的突擊技巧，但是此種速度從未喪失其美。他完全能够免於半性愛的而因此是有點模糊的多愁善感；我們在分析取自瑪儂·雷士高之一文時曾試圖指出此種多愁善感。他依據啓蒙運動之精神而作的揭發從未粗野而笨拙的，相反地是輕快、敏捷、又好像令人開胃。最重要的是：他能免於混沌、輪廓不清、太重感情的修辭，這也是有害於清澈的思想和純淨的感情。這種修辭在十八世紀下半的啓蒙運動作家和大革命時期的文學中屬於顯著地位，到了十九世紀在浪漫主義的影響之下更是風行一時，一直到今天它仍然繼續開出可憎的花朵。

與快速度有密切關係但通常作爲一種宣傳手法的，乃是對一切問題的極端簡化。就服爾泰的情況

而言，速度之快速或我們忍不住要說是靈敏，乃是用以達成簡化之目的。這種簡化幾乎都是將問題變成對比而達成，接著以令人目眩、快捷、有力的敘述展示此種對比，黑與白、理論與實踐等字形成清楚而簡單的對立。我們在描寫倫敦證券交易所的一文中亦可見到此點，其中商業與宗教的對比（其一有用並促進人際合作，其二則愚蠢而樹立人與人之間的障礙），可以見諸一段生動的素描，以派系手法強行將問題簡化；隨此而來的亦同樣簡化的是容忍與缺乏容忍之對立。即使是在前述愛情故事中，事件的主題雖不能算是問題，但仍被減縮為一簡化的對比公式（享樂與交易）。我們且再來看另一個例子。服爾泰的小說康第德（*Candide*）中，對於萊布尼茲（*Leibnitz*）所謂這個世界是最佳世界的形而上樂觀會予抨擊。在康第德的第八章古內恭（*Cunégonde*），失蹤後又被發現，如此敘述自康第德被逐離其父堡壘後她自己的遭遇：

J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage: le brutal me donna un coup de couteau dans le flanc gauche

dont je porte encore la marque. — Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide. — Vous la verrez, dit Cunégonde; mais continuons. — Continuez, dit Candide.

我正在床上、熟睡著，上帝派遣保加利亞人闖入我們美麗的森德堡；他們切斷家父和家兄的脖子，並將家母剝成碎塊。一個高大的保加利亞人，身高六呎，發現我見到此種慘相而暈倒，遂開始姦淫我；這終於令我蘇醒過來，我恢復了知覺，我驚叫，我掙扎，我咬他，我抓他，我奮力要挖出這個高大保加利亞人的眼珠，我並不知道在家父堡壘中發生的一切乃是非常習見的：這個蠻人在我身上左側刺了一刀，至今疤痕仍在。「啊呀！我希望我能看一下，」直撲的康第德說。「會讓你看的，」古內恭說：「不過我們還是繼續下去吧！」「好吧！」康第德說。

這些可怖的事件顯得可笑，因為它們以幾乎滑稽的速度接連出現，而且這些事件又被描述為上帝的意志和普遍可見的——這與這些事件的可怖和受害者的目的形成好笑的對照。在這一切之上，文末出現了涉及性愛的妙語。問題的對比簡化及其縮減成趣聞方式，再加上令人目眩的速度，書中隨處可見。不幸接踵而至，但均一再地被解釋為必要的，源自健全的原因，合理的，如最佳之世界所應有——這顯然是荒謬的。在這種方式之下，鎮靜的沈思為笑聲所掩沒，覺得有趣的讀者不是從未注意到就是難得注意到服爾泰絕未欣賞萊布尼茲的論調，一般而言亦不賞識宇宙之形而上和諧的看法，尤其是因為像服爾泰這樣一篇引人的小說要比其哲學上之敵手的艱澀論文更有讀者——後者唯有用心研究才能為

人瞭解。確實，即使所謂服爾泰所積聚之經驗的現實性根本不符合實際經驗或是它已經調節以適應其論辯之目的等看法，必定未為大多數當代讀者所注意到，或是如果為他們注意到了，他們也絕不會重視它。康第德及同伴所遭逢的奇遇的節奏，在經驗的現實中無處可見。似此自晴空偶然洒在純粹無邪和毫無心理準備之人頭上的酷虐而不相關的連串不幸事件，根本不可能存在。這更像是一齣鬧劇中的喜劇角色或馬戲團中小丑所遭遇的不幸。除了這種不幸事件過度集中以及在絕大多數情況下這些事件與其受害者之間並無內在的關係之外，服爾泰還將事件的原因過份簡化而致扭曲了現實。在他為啓蒙運動而作的寫實宣傳文字中出現的人類命運的根源，不是自然現象就是意外或——就人類行為被視為一種原因而言——本能、惡意和尤其是愚蠢等的驅策。他從未視歷史情況為人類命運、信念和制度的決定力量。這可以適用於個人的歷史，亦可適用於國家、宗教和整個人類社會的歷史。正如在我們所舉的第一個例子（倫敦證券交易所）中再洗禮派、猶太教和教友派等被描繪為毫無意義、愚蠢和偶然一樣，在康第德中，戰爭、徵兵、宗教迫害和貴族或教士的觀點等亦被視為同等毫無意義、愚蠢和偶然。對服爾泰而言，神智正常的人不會相信事物的內在秩序之存在或是各種觀點有其內在的道理，這乃是完全自明之前提。他也同樣肯定地相信，任何個人在其一生中是可能遭遇任何與自然律符合的命運，而不論命運與性格之間是否有所關聯；他有時為求自娛，編組表示因果關係的連鎖，但是他只說明屬於自然現象的因素，而故意略去與道德有關的任何東西或是有關個人的歷史。為了指出一個例子，我們且來看看康第德第四章。潘格羅斯（Pangloss）談及其梅毒之源起：

...vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourmens d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un page, qui l'avait reçue d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb...

……你當知道巴吉特，我們那位高貴男爵夫人的美貌侍女；在她懷中我嚐到樂園的美味，但這卻為我帶來那正吞噬著我的劇烈痛苦；她染有這種病；也許她已經死於這種病。巴吉特是從一位學問淵博的聖芳濟修會的修道士得到這個禮物，後者亦可追溯其源；因為他是得自一位年老的伯爵夫人，她則得自一個騎兵上尉，後者則從一侯爵夫人傳染而來，她又是得自侍僮，侍僮得自一耶穌會教士，教士則是在做見習修士時直接得自哥倫布的伴侶之一……。

這樣的說法，僅只承認自然的原因，而且在道德層次上僅只譏刺的強調教士的習俗（包括他們的同性戀），同時愉快地將有關係的私人歷史的一切細節掃離視界，抑制不提，雖然導致這些性愛關係的乃是這類細節——這樣一種敘述法暗示一種非常特別的事件連鎖關係：個人無須為他遵循自然本能而

做的行爲負責，在他特有的本性中或特有的內外發展中也見不到導致特別行爲的任何因素。服爾泰很像在這段文字和康第德中這樣深入。基本上他是道德主義者；在對個人的描述中，尤其是在歷史作品中——個性常能清楚顯露出來。但是他永遠都想簡化，他對簡化的處理總能使健全而實際的常識（在他影響之下於當時開始佔於上風的一型開明的理性）擔負起唯一評判標準的角色，而且在決定人生過程的各個條件中，僅物質的和自然的受到重視。一切歷史的和精神的都遭他的輕蔑和忽視。這與啓蒙運動領導人物的積極和勇敢精神有關。他們的目的在祛除人類社會中一切阻碍理性進展的事物。此種阻碍顯然可以見諸宗教、政治和經濟等現實之中，而此種現實的成長則是經由歷史的累積，不合理而又違背常識，並於最後形成了糾纏不清的迷宮。似乎所需的並不是去瞭解它們和爲它們辯護，而是不予置信。

服爾泰對於現實的安排，是爲了能够按照自己的目的而加以利用。無可否認地，在他的許多作品中，確有多采多姿、生動而日常的現實。不過此種現實不完整、刻意簡化，因之——雖有嚴肅的教誨目的——是冷漠的和膚淺的。至於文體層次，啓蒙運動作品所透露的主要態度暗示對於人之地位的貶抑，即使這些作品並不如服爾泰的作品那樣冒昧地機智。從十八世紀初期以來，古典英雄的悲劇性崇高地位即開始失落。在服爾泰筆下，悲劇變得較爲多采多姿和巧妙，但是失卻重量。代之而起的中間類型，例如長篇小說和韻文敘述，開始盛行，而在悲劇與喜劇之間我們這時有居於其間的「流淚喜劇」(comédie larmoyante)。這時的品味不喜雄偉文體的作品；它追求優美、高雅、巧妙、多愁善感、理性和有用，這些都是正屬中間文體。瑪農·雷士高的性愛和多愁善感文體在其中間層次，符合

服爾泰的宣傳文體。在這兩種情況下，所介紹的人物都不是遠離日常生活的雄偉英雄，而是嵌於通常屬於中間層次之情境中的個人，他們依賴此種情境，他們不但軀體上而且精神上均是深陷於其中。這一切之中的某種嚴肅性卻是不能加以忽視，即使服爾泰作品中者亦不可忽視，因為服爾泰到底對於自己的看法是一絲不苟的。因此我們的結論是，與古典主義不同的，這時又再度出現文體的混合。但是不論是在日常寫實或其嚴肅性上，它均未深入。就其寫實主義一直都是悅人的一點而言，它繼續了古典主義的美學傳統。悲劇的和表現人生苦難的深入以及歷史的牽涉，均所避免。寫實的成份，不論是怎麼多采多姿和娛人，仍然只是空泛無物。在服爾泰筆下，寫實主義的宜人和空泛——此種寫實主義僅是爲了達到啓蒙運動思想的目的——已經演變成一種藝術，以致他甚至可以利用對於自己老邁和逝世的「苦難」預感，以作爲一通俗哲學論文之悅人談話緒言的材料。在此我將引用一個已經史匹哲 (L. Spitzer) (小說文體與文學研究 [Romanische Stil- und Literaturstudien]、馬爾堡 [Marburg]、一九三一年，二，頁二三八以下) 分析的例子。雕刻家皮卡爾 (Pigalle) 來到費爾涅 (Ferney) 爲臉上無肉、清癯、高齡七十六的老人雕刻半身像。後者寫了一封信給內克 (Necker) 夫人。該信內容如後：

A Madame Necker.

Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ains, madame, vous le

savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque poisson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

致內克夫人

一七七〇年六月十九日於費爾涅

當我們村莊的人看到皮卡爾擺出他手藝所用的一些工具時；「大家看呀！」他們說，「他就要被解剖了；那一定是很奇特的事。」確實如此，夫人，如您所知，任何奇觀都會令人高興；人總是懷著冷漠的態度觀看木偶戲和施洗約翰節前的烽火，參加大禮彌撒和葬禮。我的雕像會令一些哲學家微笑，會使習於繡眉頭的邪惡僞君子或墮落藝匠繡眉頭：空幻之極！但是並非一切均屬空幻；我對朋友尤其是您的感激之情並不是空幻。請代向內克先生致最大之敬意。

我希望讀者一讀史匹哲的精彩分析，他窮研細究文中辭句的微言大義，在此我僅將就與此處論及之文體問題有重要關係者予以增添或摘要一述。作為出發點的一段寫實軼聞，如非杜撰便至少是經過再度

安排以切合此處之目的。一七七〇年左右，農民對於解剖的瞭解根本不可能多於對雕刻藝術的認識。卡皮爾究爲何許人一節一定廣受討論；爲在他們之中生活了十年之久的著名地主造像，應該是較解剖最近還見到的一個人一事顯得更爲自然。人羣之中那個畧受教育的聰明人竟會發出這樣的話，自然並非完全不可能，但是我想知道多數讀者面對這個問題之際一定會覺得服爾泰本人才是這個聰明人。無論如何，不論是他自己安排這一景（我認爲如此）或是完全是出於偶然，乃是非常特出且至爲適當的一幕戲劇性現實，極度並且完全切合他所添加的：迷人而悅人地呈現出來的陳腐世俗智慧，例子如煙火般展露——神聖和凡俗與啓蒙運動特具之冒昧無禮的交錯，對於自己聲名的諷刺，對於敵人的論辯式提及，對於源自所羅門王之基本主題的總括，以及最後的訴諸“vanité”（空幻）一字以造成結束信函的一詞，這一詞發射出這位仍然友善仍然富有生氣之老人的魅力，發射出他曾大力協助形成之整個世紀的所有魅力。有如史匹哲所說的，這整封信是一獨特的現象，是「洛可可式啓蒙運動」的「信函」（lettre）。更爲獨特的是世俗的智慧和悅人的機智卻與一件軼聞結合起來，這件軼聞令人想起老人衰弱的軀體所經歷的苦難，距離墳墓僅有一步之隔。但即使對於這樣的一個題材，服爾泰仍然保持其機智和悅人。這一短文包含了許多性質迥異的成份：以巧妙手法安排的寫實；社會關係中魅力的完美——結合文辭表達的熱勁與高度的節制；一種表現人生苦難之自我對立的膚淺——這同時又是不願讓自己的陰鬱情緒變成他人之負擔的崇高友善可親；作爲啓蒙運動偉人之特色的教誨性格——這使得他們又可以利用最後一口氣以機智和悅人的方式表達某種新觀念。

我希望取自普雷佛和服爾泰的例子，已經展現了那特別迷人和特別膚淺之中間文體層次的所有重

要特徵，在這個層次之上「寫實」和「嚴肅」於路易十四時代被嚴格分開之後，又開始從十八世紀初年起互相接近。當我們回頭一顧並於研討其他作品之際做個比較，有些地方就會顯得更為清晰。

不過，我仍然必須談及另一個文學類型。就本質而言這個類型無法分開寫實主義與嚴肅手法，因此它不能無條件地屈服於文體分離的美學原則，即使在十七世紀的法國亦然。我這是指回憶錄和日記這種文學類型。從文藝復興以來，這個類型的有趣味和有意義的作品即可見諸歐洲的一些國家。在十七和十八世紀的專制時代，這類作品的作者——尤其在法國和深受法國影響的國家——幾乎全部來自宮廷圈；他們通常是貴族，他們的題材取自政治、宮闈陰謀、最上層社會階級之生活。值得注意的一個事實是：在法國最有才華、個性和名氣的回憶錄作家中，沒有一位是屬於路易十四的時代（參見聖佩甫 [Sainte-Beuve] 週一雜誌 [Causeries du Lundi]，十五，四二五）。相反地，他們若非屬於前面的時代（如雷茲 [Retz]、拉勞士福卡 [La Rochefoucauld]、塔勒蒙 [Talemant des Réaux]），即是來自其後的時代。在路易十四的統治時期，他所代表的品味主宰一時，先前影響法國回憶錄寫作的道德說教轉向更為一般性的形式和主題，並且避免描述明確的當代事件。

我們在討論十八世紀前半段之前所以未曾敘及回憶錄，唯一的理由是我們認為此一類型最為重要的作家聖西蒙公爵路易 (Louis, duc de Saint-Simon)，應屬於十八世紀而非十七世紀。聖西蒙生於一六七五年。他於一六九一年入宮並於十九歲即一六九四年七月開始撰寫回憶錄。這是得自他自己的記載。不過將這些記載編輯成書必然是許久之後方才開始的，即在攝政於一七二三年去世之後，亦即聖西蒙自宮廷退休之日。此後他繼續生活和寫作了三十二年。記載中偶爾提及一七三〇年代和四〇年

代發生的事件，可知他在十八世紀中葉時仍在寫作。例如，在他爲一七〇〇年而寫的紀載中，他討論了普魯士王國的建立，並謂菲德烈·威廉一世 (Frederick William I) 之逝世及其繼任者之加冕是最近之事，這可證明他是在一七四〇年五月後不久寫下此段。評註版 (見偉大作家集 [Collection des Grands Ecrivains]) 編輯的結論是：此回憶錄 (Mémoires) 寫於一七三九與一七四九年之間 (回憶錄版註 [Notes sur l'édition des Mémoires]，卷四十一，頁四四二以下)。就年代而言，此一作品無疑地是屬於十八世紀。如就觀念史和他的內在關係而言，則較難決定這位公爵的地位，因爲他實際上是不能拿來與其他任何東西相比的；只要對他略有認識，有一點即會清楚顯示出來，這便是無論如何不論是他的寫作方式或是他的觀點均無法將他置於路易十四的時代。他的寫作方式並未顯出均衡之正當、古典主義對和諧之追求、對事物之遠避等的跡象，而這些乃是這幾個偉大年代的特徵。如可做一個比較的話，它令人想起十七世紀初期古典主義前的散文。從他的觀點來看，他堅決反對中央集權。他倒希望王國依階級組織，給予各階級更大的自由，尤其是上面的貴族作爲領導階級。在宗教事務上——雖然他至爲虔誠——他並沒有什麼偏見，並且反對對宗教的一切迫害和壓抑。他視路易十三時代爲一理想的王朝——無疑這是由其看法所引起的誤解，因爲替絕對專制和貴族之政治沒落下基礎的乃是路易十三朝的黎希留 (Richelieu)。在這一點上引他誤解的是他的家庭傳統，因爲他的父親——聖西蒙出生時他已年高七十——年輕時曾得寵於路易十三，被擢升爲公爵。

聖西蒙因此可稱爲反專制的反動份子，當他談及最高層貴族的尊嚴和重要性，他的觀點有時有點時代錯誤和狂熱。可是在政治事務上他卻顯露極大的常識、正確的判斷和敏銳的知覺。我們不可忘

記，在路易十四朝最後數十年間開始在宮中幾位重要人士心中形成的反對力量，幾乎一直都是關於包括階級在內之舊有制度的恢復。這些以及上層貴族的恢復其先前地位，均被視為對抗專制集權及其工具——亦即完全聽命於國王的宮中大臣——的有效途徑。這類思想結合實際和較為自由主義的計畫，以擬就和平政策，改組國家行政、財政和教會事務。宮中反對勢力的觀點可以說是富有階級意識，以教長為首而且自由主義的；其影響仍可見諸孟德斯鳩。聖西蒙接近這個反對團體；這個團體最重要的成員就是他的朋友；他的許多看法跟他們一樣，自己並有更深一層的見解。在他的政治態度上，源自路易十四之前時代的反動傾向與十八世紀初期產生的那種自由主義趨勢互相混合。就政治而言，他不是屬於路易十四的那種風格。自從年輕時代開始，他便是奧列昂公爵（Duc d'Orléans）的朋友，後者並於國王死後擔任攝政。聖西蒙身為攝政委員會委員之一，深具影響力，但是他從未能善加利用。顯然他不是個政治家；他過於高傲、正直、脾氣不佳和神經過敏；也許他在宮中的生活和秘密的文學活動使他變得驕傲而無法從事實際的政治工作。而就此而言他亦不適所處的時代，當時的舒適而高雅的冷漠乃是他所無法分擔或控制的。不過，就在大約一六九四至一七二三年之間——亦即他在路易十四朝後半的秘密反對時期以及隨後的參與奧列昂公爵的執政——他的人格得到全面的發展。而這幾十年也是他的回憶錄的最重要部分的題材——到後來幾十年間他方才加以編輯。有鑑於此，我相信他最好應列為十八世紀初期的人，亦即啓蒙運動發軔之前及專制、貴族、階級意識和自由改革主義態度的一個特殊而獨特的例子。

對於他的文學活動和文體所談者已多，不過我認為泰恩（Taine）一篇文章的第四部分更可見到

中肯的意見。在此之前，泰恩並就十七世紀作了精闢但是偏頗且基本上不當的描述（歷史批評論文 [Essais de Critique d'Histoire]，1，頁一八八以下）。所有批評家均一致讚揚聖西蒙對於活生生之個人的描繪，技巧熟練之極。在他之前的回憶錄中最佳和最著名的人物描繪，與他所作的比較之下均屬相形見绌；在整個歐洲文學中，可能只有少數作家能够留給讀者這麼多的人物，人人都是顯然特殊而相似，個個充份顯露個人生活的基礎。聖西蒙並未捏造；他寫作的題材是生活中所見的任意且未經選擇的材料。我們可以稱之為日常生活的題材，雖然它完全來自法國宮廷的範圍之內。範圍是如此廣泛，如此富於各色人等，它可說包括了整個世界的人；聖西蒙是來者不拒。他的文學活動——幾如虎頭鉗一樣掌握著他——熱切地運用各種文字表達的工具，處理各類題材。這一事實即可做為出發點，以依照我們目前所採用的手法，審視他的文體。不過在他的情形下，我們仍然喜歡以分析原文做為基礎加以研究，雖然從如此豐富的作品中選取例子並不容易。我們只從較為淺顯的一個著手。

一七一一一年四月某夜，國王的唯一嫡傳兒子即太子（Dauphin）於其墨東（Meudon）堡死於牛痘。當天下午有關病況的報告尙屬有利，凡爾賽宮認為危險已經過去。晚間傳來的消息則謂太子已然垂死。宮中所有人均受這個騷動的影響；沒有人有絲毫睡意。宮中男女大多數已經換上睡衣，但都離開居室，趕至垂死之太子的兩子及其夫人周圍，他們兩人分別是勃艮地（Burgundy）和貝里（Berry）的公爵。不久，才離開幾分鐘前往迎接自墨東回來之國王的勃艮地公爵夫人，帶來太子已經去世的消息。聚集之眾人——這突如其來的消息對他們的影響各有不同——的面龐和態度上所反映出來的種種情緒，構成了豐富而意味深長的場面，而夜間和突然的氣氛更大為加強此一場面。聖西蒙心情至為愉

快（不過良心和禮貌使他不得不盡力壓抑這種心情），因為他認為太子的去世對於法國、朋友和自己都是幸事，故而儘情享受這個時機，並因之寫了許多作品——寫景、人物畫像、自我分析和沈思。在這些作品之中，這樣一個時刻的相互矛盾和混淆的因素，敬畏、失望、窘境、驚慌和壓抑之欣喜等的混合，死亡之尊嚴以及與之互相對照的怪異細節等，均被聚集在一起，產生一個大體而言完全統一的印象。從充斥多頁篇幅的上述描述中，我們僅將選取一小幕。這是關於國王守寡的弟媳，即奧列昂公爵夫人，巴列丁奈特（The Palatine）的伊麗莎白·夏洛特（Elizabeth Charlotte）。她以所寫的書信聞名。聖西蒙首先描寫一羣哭泣的年輕王子和公主以及鎮靜而縝密地執行宮中職務並安慰他們的波維耶公爵（Duc de Beauvilliers），然後又繼續描述（二十一，三十五）：

Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en deshabilité de nuit, presque en mascarades.

公爵夫人重新穿戴整齊，喊叫着抵達，其實為何這樣她均不清楚，擁抱他們之際淚水洒在他們身上，使得整個堡回響著重新迸發出來的哭聲，令人看到的一個奇怪景象是一個貴族夫人於深

夜重新穿上宮服，以便在一羣穿著夜間便服、幾乎是偽裝的婦女之中哭泣喊叫。

這個句子是以四個對等部分組成，而且動詞均為過去式(*arriva, inonda, fit repentir* 和 *fournit*)，前面三個代表一個連續行動的不同階段，而以拉長但一氣呵成的第四個總括和解釋這個連續動作。不過，用以強調此一行動原定和實際效果之間對比的解釋，也伸入了前面的部分。最初，在“*Madame, rhabillée en grand habit*”幾個字之後，我們預料會有莊重和正式的事情出現，但是此一期待卻受到“*arriva hurlante*”（喊叫著抵達）的粗野震撼；接著是個分詞片語（*ne sachant*…不清楚），在隨後的 부분中，則為 *inonda*…和 *fit repentir*…；因此這個持續和對等的完全句結構，並未包括表示對比或讓步的單獨句法，但卻涵蓋了一整個系列的意義對比。公爵夫人沒有什麼理由應該穿戴齊整或是大喊大叫。爲了後者而做前者，實在是荒謬可笑。她也沒有理由大聲哭叫，因爲太子及其同黨與她母子兩子的利益是互相衝突的，而且兩派之間並未有任何友好的關係。在另一方面，她的行爲透露了組成她性格的各種矛盾成份：她的不智、吵鬧、和多變的仁慈心腸——這在這樣一個時刻即忘記了一切私人怨恨而只感到死亡的恐怖和對哀悼者的同情；但是與這相反地，她那笨拙和德意志式（雖已在法國住了數十年，但在基本上仍與法國宮廷格格不入）的貴族尊嚴的觀念，使她雖在真正震驚和真誠哭泣的情況下仍然要穿戴正式服裝，以便表演動人的一幕。這一切至爲恰當地補充了聖西蒙在別處所提供關於她的資料：由於兒子違背母親和自己的心願而同意娶國王的一個私生女，她遂在宮中當著衆人之前掌摑他一下；她對於丈夫宮中事物的不智和不得人心的反對；她對曼特龍夫人 (*Madame de Mainten-*

anon) 同樣笨拙和粗魯的敵視——這終於導致自己的遭受奇恥大辱；最後它又至為符合聖西蒙在她去世時爲她描繪的圖像(四十一·一一七)：

...Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur laquelle nul ne comptait; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle (ne) manquât pas d'esprit; nulle flexibilité, jalouse, comme on la dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable. ...

……：在一切表現上她是堅強、勇敢、非常地德意志、坦誠、正直、善良而仁慈，而高貴大方，但是對於別人有欠於她的一切，就十分小氣。她不合羣，除了在宮中會晤他人的時間之外，她都躲起來寫東西；不然就是獨自與侍從相處；倔強、粗魯、容易厭惡他人，她那時而發動且針對任何人的攻擊令人恐懼；缺乏彬彬有禮和明敏機智，雖然她並不乏機智；沒有彈性，如前所述

地非常在意別人有欠於她的一切；有瑞士衛兵的面龐和粗鄙，但卻能夠予人親切和不可侵犯的友情……。

這一段文字雖然胡亂堆砌、重複、句法省略，卻可用以表明聖西蒙所寫似此冗長而語氣平和的句子，有如描寫公爵夫人夜裏出現的一幕者，乃是例外而非通則。他的句型是隨題材對他的掌握而改變；有如他自己所說的（四十一，三三五）「經常受到題材的影響，如果不是爲了加以清楚解釋，很少注意到表達的方式」(emporté toujours par la matière, et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer)。在前引夜晚一幕中，他對暴亂事件的記憶，使他陷身於其潮流之中，但是他自己的敏銳觀察和對於怪異現象的強調並未因之受損。他將這些置入句子的潮流之中。不論這兩段引文有多大的不同——公爵夫人的夜晚出現和她的畫像——卻有不少共同之處，尤其是兩者內容的密度和過份擁擠。有如聖西蒙所寫的，對於人物和景象的記憶十分迫切且充滿細節地滲至，他的筆幾乎應接不暇；他顯然頗爲相信令他想起的一切對於整個均是不可或缺，而且無須他爲之事先準備它即可在其中找到應有的位置。他並不是先行完成對公爵夫人登場的處理，然後再以新的句子描述(一)她沒有哀悼的理由和(二)她穿著的宮服不合時宜——而這兩者確實也是不相關的事。相反地，既然這兩者是與他對公爵夫人驟然蒞臨的意象同時出現腦際，而且因爲他覺得爲觀念和靈感所包圍，唯恐行動緩慢亦即延擱處理一些事情即有某件會被遺漏或爲新意象和新觀念所擠出，所以他必須將一切同時置入。不過這種處理方式變成一個優點；他發現這兩件事可以合併，因爲它們同等不當、

本能和動人，也因為它們均照亮公爵夫人性格的深處。所以他就很快地記下，就是這樣子擺著，與先前寫下的並不十分勻稱，但是這樣子卻使它變得突出：「其實為何這樣她均不清楚。」此種過度匆促和急躁的處理程序，造成了充斥其作品和幾乎一直形成新綜合的句法混雜和省略；例如提及阿爾拉 (Harlay) 的 “jamais à son aise ni nul avec lui” (從未感到安逸自在，別人對他亦然) 或是談到諾阿依公爵 (Duc de Noailles) 的 “sachant de tout, parlant de tout, l'esprit orné, mais décorce” (知道一切，談到一切，心智飾以樹皮)；或是似此就邏輯而言荒謬可笑；但從意義來看至為清楚明確的：…pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable (余爾珊夫人 Madame des Ursins) (為了讓她為人所知，並提供對於她的應有認識，以便對她形成一個真實的觀念) 或…divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'à l'exemple du roi il a transmise à la postérité (「論維拉元帥」[Maréchal Villars])；本句其他部分也具有他濃縮省略法的特色) (畫像的一些特徵……：這幅畫像比他所僭取的榮耀更為真實；他也模仿國王而將它傳至後代)。在細數余爾珊夫人之特徵時也同樣可見此種急迫。顯然聖西蒙並未事先花點時間先加以整理；他甚至沒有耐心除去思想、表達和聲音 (courts-courts) 上之重複；他兩度以 “elle était” 作為開頭，而如果他未繼續這樣做的話，理由只是他沒有時間。他兩度使用 “au dernier point” (非常、極度) 以表示強調之意，而因此於無意之中製造了一種修辭的效果。他將兩個獨立的短短形容詞 (dure, rude) 與一個有九個音節的形容詞片語結合在一起，然後又以另一個形容詞開始，再詳細加以補充 (共十四個音節)，然後再附上經過濃縮、突兀和四音節的

“et sur quiconque”——這完全不合結構。從接下去的子句開始，他僅只堆積名詞而已。在我看來，這段文字最爲突出的特徵乃是結尾，因爲在其中我們無法分辨肉體與精神分界之處，而且他也未費神爲最顯著和最感人——由於其內在之真實——的一個對比找尋除“avec cela”以外的連結詞——avec cela 乃是聖西蒙的讀者所耳熟能詳的，而且這個連結詞之所以令人難忘，是由於它在含意深長的句子之中顯得缺乏表達能力。這樣的文字對於一個女人真是個永垂不朽的紀念碑：la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et invincible!

這使我們想起另一個特徵，不但見諸我們的兩段引文，而且也普遍存在於聖西蒙的作品：正如他未曾著意寫作和諧的句子一樣，他也從未想到調和句子的內容。他不會想到依據任何倫理或美學的秩序概念以組織其題材，或是遵循任何預先決定的美醜、善惡、靈肉觀念。他所想到的有關題材的一切，均隨出現腦際的先後擺入句中，深信這一切總會統一而清晰地結合在一起。因爲在他的意識之中對於所描寫的個人不是均有一均質的概念，對於所繪畫的景象不是均有一整體的意象？他並不介意將“la figure et le rustre d'un Suisse”（此處之“rustre”已開始由肉體轉入倫理）與“amitié tendre et inviolable”，並列一起；在他的作品中處處均可找到其他和甚至更爲極端的例證。他對太子有如下描述：L'épaisseur d'une part, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples（肥胖與恐懼在太子身上形成了難得一見的自制）。他對勃艮地公爵夫人（他覺得她和幾乎所有認識她的人都很迷人）的精彩描寫始於下面一段：Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disait rien, de grosses lèvres mordantes...（姿色

平庸，雙頰下垂，前額突出，鼻子不會說話，嘴唇豐厚而刻薄……)。我們或會以為他故意先描寫她的醜惡面，然後再述其美麗之處；也許他確實會有這樣的計畫；但是他並未付諸實施，因為在 “des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde” (世界上最會說話和最美麗的眼睛) 之後出現了 “peu de dents et toutes pourries dont elle parlait et se moquait la première” (牙齒只剩下幾顆而且全都蛀爛，她自己最先談到這些牙齒並加取笑)。在這之後，我們又看到如下文句……peu de gorge mais admirablee, le cou long avec un soupçon de goitre qui ne lui seyait point mal……une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point (22, 280) (胸部不大但很可人，頸子長且略見甲狀腺腫，但不妨礙……身裁高、圓、細、安詳、至為合適，步履有如女神行於雲上；她真是悅人)(二十一，二八〇)——不過這也不是結尾。談及維拉時，他說：C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans en être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu folle (他甚為高大，皮膚褐色，軀體健壯，年老而變得肥大，但體重並未增加，容貌充滿活力，坦誠，外向，而且有點愚拙)。有誰會料到這樣的結尾？為普魯斯特 (Proust) 滿懷讚佩之情所引用的這一段以及其他類似的段落——數目甚多——均不應以我們現代的文學經驗加以評判；意料之外的組合(雖非屬於此類)現在已是任何稍有才華的記者和許多廣告撰稿人均會使用的技巧。我們必須以法國古典主義和古典主義以後時期的倫理和美學概念來評判它們，因為當時對於那些題材可以放在一起和那些不可放在一起均有明確的範疇，「逼真」(vraisemblance)和「合宜」

(*bienséance*) 的範疇不能容忍提及任何有違此兩個準繩的題材。唯有在這個基礎之上，我們才能賞識聖西蒙之知覺和表達的特徵——無可比擬。

關於此種預先安排之和諧的付諸闕如（不過卻由此產生了活生生的「無可形容的整體」[*indivisible* *ineffable*]之和諧）有一點至為重要，這便是物質與精神、外在與內在特徵的不斷混合。外在特徵永遠都是性格的表徵；內在特徵很少不是形諸感覺的顯現；經常兩者是融合於一個字或意象之中，有如前引例子：(*la figure et*) *le rustre d'un Suisse*。即使聖西蒙意在對照內在與外在特徵，此種混合仍然不斷。這樣的一種對照只不過是虛假的，只能有賴於對外在特性的錯誤解釋。在敘及一七〇〇年的大公會議時，聖西蒙描寫了神職人員於獲知鮮為人知的巴黎樞機大主教諾阿依 (*Noailles*) 意外地被任為會議主席時的震驚。雖然他的外貌似乎無法予人甚大的期望，但他終於表現出是位非常淵博、能幹和頭腦清楚的人：*un air de béatitude que sa physionomie présentait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour naïve, et sa simplicité en tout pour bêtise* [*note the short cuts*]; *la surprise était grande quand...* (他的面龐給他一種有福的神態，說話帶著喉音和鼻音而且緩慢，令人誤以為是愚蠢，而其質樸又令人以為是笨拙；當……之際卻是令人大吃一驚。) 他並未將外在與內在的特徵對立；相反地，他誤解了 (*la faisait volontiers prendre*) 整體，而這誤解又夾雜著精神的成份 (*air de béatitude, simplicité*)。而當他做正確的解釋時，卻又使膚淺的讀者所誤解的特點能够非常恰當地落入整體之中。然而正確的解釋也是混合肉體與精神以及外在與內在的成份：*avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses moeurs, sa piété et*

son savoir, il gouverna toute l'assemblée sans peine. . . (以其地位，以其尊嚴，以其仁慈，以其溫柔，以其禮貌，以其虔誠和學識，他輕易地掌握整個大會……) 結尾時還描寫了他的飲食習慣。

偶爾抓住整體之內在要素的肉體與精神之結合；與此有關的——或應說是同樣密切結合的——被討論者的政治和社會處境（「其地位、其尊嚴、其仁慈、其溫柔、其禮貌，其虔誠和學識」，這幾點都是以平等地位出現）；最後每個人均融入法國宮廷一統的政治和歷史氣氛之中而致人人永遠脫離不了一片複雜的關係之網——聖西蒙的文體對這一切都能精而通之。同時作者對於筆下人物的態度似乎均能準確地有所辨別。他的題材既非虛構亦非預加設計，而是隨手拈來，但這卻給予聖西蒙的作一種人生的深度，這種深度乃是那個偉大時代最擅人物描繪的作家如莫里哀或拉布里耶所無法企及的。且讓我們來看看較不出名的一篇。這是描繪聖西蒙的一位姻親——洛茲（Lorge）公爵夫人，一位曾經大權在握而後來失寵的大臣之女。他曾經在一封信中稱之為「我最親愛的人」（*Ma grande biche*）（二十四，二七五—二七六）..

La duchesse de Lorge, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant, la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des

sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénument du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée: coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer. Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait; elle le sentait; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son

mar. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés.

洛茲公爵夫人為夏米亞之三女，於二十八歲那年五月最後一天，亦即聖體節生產第二個兒子時去世。她身裁高大，體格健壯，容貌可親，富有機智，生性如此單純、如此真實、如此凡事不加操心，至為迷人；是世上最好的女人，非常瘋狂地追求享樂，尤其是儘情的歡樂。她沒有大臣子女那種愚蠢的風頭主義和自以為了了不起；但是其他的毛病可很嚴重。從小就為受她父親濫權操縱的宮廷所寵壞，母親又不能供給什麼教育，她因此從未想到法國或國王可以不需要她的父親。她不知責任為何物，甚至也不知禮儀為何。父親的失寵未能給她任何教訓，亦未鈍挫她對賭博和玩樂之熱愛。她以無比的天真接受這個事實，後來並說她無法自我克制。從來沒有人像她這樣不顧自己，這樣懶散不整；頭巾歪斜，衣服拖曳一邊，其餘部分情形類似，但是這一切均帶有一種優雅風味，補償一切不整。她對健康毫不注意，而至於費用，她認為永遠有她立足之地。她的身體嬌弱，胸部的情況每況愈下。她獲知情況如此；她自己也有這種感覺；但要她在任何事情上自我節制卻是做不到。一再的賭博，四處奔走，和熬夜終於驅使她在懷孕末期達於斷點。每晚返家時總是橫臥馬車內。在這種情況下，有人問她，有何樂趣；她以微弱難以聽到的聲音答稱快樂無比。就這樣她很快就完了。她曾與皇太子夫人至為友好，獲知她大多數事情的內幕。我與她亦至為親密；不過我總是告訴她，無論獲得怎樣的代價，我都不會做她的丈夫。她為人非常溫柔；

對待任何無關的人也是甚為友好。她的父母對她的早逝哀慟異常。

在這段對“*ma grande biche*”的描繪中，有最為真誠的情感，確實我們幾乎可以感覺到在他憶及她時眼淚奪眶而出。在聖西蒙的時代——更不用說前面的時代——有那位作家能將這樣一位貴婦人描繪成一位堪憐的年輕女子，能以“*C'était une grande créature*”（她身裁高大）作為描述的開端，能寫出“*si simple, si vrai, si surmugeant à tout*”（如此單純、如此真實、如此凡事不加操心）如此漸次加強之句法，能將“*et la plus folle de tout plaisir*”（非常瘋狂地追求享樂）這樣鋒利的語氣加諸“*C'était la meilleure femme du monde*”（她是世上最好的女人）這句陳腐的話，能將她對服飾、生活方式和健康等的粗心大意合併起來變成恣意放縱的一幅迷人圖畫，最後並能為我們留下她橫馳車內以垂死之聲音說“*qu'elle avait bien du plaisir*”（快樂無比）的一幕？雖然如此，這段文字透露著清晰、穩重的客觀態度，描繪出如此獨特的一種植物得以生長其間的社會和一般環境氣候。直至十九世紀末或確實到二十世紀，我們才能再度在歐洲文學中見到類似的一種風格層次，或完全免於傳統諧調並從現象自身未有組織之資料直指生存之最終深處的「個人之合成」。

我們還要再舉一些例子，更進一步說明有關的政治和歷史問題。由於教宗發表了反詹生派（*Jansenism*）的敕書（世稱“*unigenitus*”），一項長期的奮鬥終於一七一四年展開。聖西蒙反對教宗的敕書，在一方面他厭惡宗教信仰上任何缺乏容忍的表現和武力的使用，在另一方面因為這件敕書包括了他看來可能引起政治危險的破門規定。國王的告解神父即耶穌會教士特里耶（*Tellier*）正運用一切

方法以促成教宗敕書的普受接納，因此也希望贏得聖西蒙的支持，所以終於要求兩人私下會晤。事有湊巧，兩人約會之處是間沒有窗戶而僅以臘燭照明的屋後房間（聖西蒙的「店」〔Boutique〕），而相隔的客廳將有客人來訪，但絕不能讓他們知道在這個書房內的談話。兩人的談論愈來愈熱烈；來訪的老耶穌會神父非常坦白地吐露他混合欺詐和殘酷的陰謀，以為達成目的之手段。他運用各種詭辯技巧以圖克服聖西蒙的猶豫，而當他覺察出對方的反對時，即變得愈來愈激動。在較早的一段中，聖西蒙已經描繪了特里耶神父。以下是其中的幾個句子（十七，六十）：

Sa tête et santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche...il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible...Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages...Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse,

fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant.

他的頭和健康都似鐵一樣，他的行為為亦然，他的本性殘酷和兇猛……他至為虛偽、欺詐、隱藏於千變萬化之中，而當他顯露本性、令人生畏時，就變得只取不予，一旦許諾對他失去重要性他就毫不加理會，而對別人給他的承諾則窮追不捨。他是個可怕的人……。他那從不為任何東西打斷的狂暴所以驚人，乃是他從未為自己設想，他既無親又無友，他生性邪惡，從未樂於順應他人的要求，他出身下層社會但並不諱言；其兇暴程度足以令最賢明的耶穌會教士心懷害怕……。他的外貌亦然，確切地遵守其諾言；在樹林角落上他會令人心生恐懼。他的容貌陰沈、虛偽、可怖；雙眼炯炯有光，充滿惡意，極度斜視；看到他必能令人一驚。

接著是兩人在「店」中面對面的情形（二十四，一一七）：

Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre deux. J'ai décrit ailleurs son horrible physionomie. Eperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par

ses vœux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres, qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'Etat et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel (sic) extrase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant: "Mon Père, quel âge avez-vous?" Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens....

我們兩人之間隔著一張桌子和兩支蠟燭，面對面聽他說話，我突然感覺不知所措；當他談話時我驟然認識了耶穌會教士的面目。他自稱無視於自我，並未寄望為自己的家人有所圖謀，也未利用自己的地位和誓言而為自己有所謀求，不曾比他人多得一枚蘋果或一杯酒；他年事已大，已經瀕臨與上帝結帳的時刻，他的計畫經過審慎考慮和苦心經營，目的在使國家和宗教陷入可怖的喧擾之中，同時對於在他看來毫無意義而且僅影響他們的莫里納派之榮譽的問題，進行非常恐怖的迫害。他的深沈，他所顯示給我的狂暴作為，使我狂喜不已，我忽然打斷他的話問道：「神父，您的貴度為何？」他的極度震驚——因為我圓睜雙眼注視他，看到顯示於其臉上的驚異之情

——令我神智恢復……。

聖西蒙終於化除了他不智的問題的後果，而獲知特里耶神父年齡為七十三。這一幕至為清晰地描述聖西蒙如何應付面對的現象。他在本能上將與他面對面而坐的人視為包含肉體、精神、人生階段和個人歷史的一個實體。這賦予他一種洞察的能力，貫穿對方而深達政治問題——由於非常的深入而致有時——就如前引一段——他忽略它在當前的急迫面，而在其下則透露了更深刻和更廣泛的洞察力。當他「圓睜雙眼」(de tous ses yeux)注視著對方之際，他忘記了眼前的情況，亦即雙方對於教宗敕書某項規定的意見相左，而非非常清晰地看出耶穌會的基本性質以及任何組織嚴密和團結一致之團體的根本性質。對方雖然精明，卻也難以預測此種知覺。不論十七世紀或十八世紀均無法提供其他的例子。一般人都很膚淺，過於謹慎，太過尊重別人的人格，專注於保持距離，所以退縮不前，無法作此種揭露。同時這段文字顯示，聖西蒙並非運用理性分析觀念和問題而獲得其最深入的洞察，而是利用經驗，亦即運用經驗於所遇到的感覺現象而深入於實存之物。相反地(舉一個明顯的例子)，第一部鄉下書簡(*Lettres provinciales*)中的耶穌會教士，根據先前的一項研究而言，則顯然是頗合傳統風格。

我將再引用一段。聖西蒙自小即認識奧列昂公爵，即後來擔任攝政者。他對他認識頗深，對其智能和才幹甚為敬佩。他指出，奧列昂公爵與其伯父路易十四之間不適和歪斜的關係，毀壞了他的性格和他的能力，使他最後變得猶豫不決，不值信賴，諷刺冷漠，放蕩浪費。在攝政逝世之前不久，聖西

蒙即覺察到他的末日已近，並且描述他是如何獲得這個結論。攝政已將一個重要職位委予迪米耶公爵 (Duc d'Humières) ..

Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau [a basement room which is often mentioned], dont il avait fait sa garde-robe. Il y était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc d'Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien d'extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître

encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du duc d'Humières d'un air étonné et pesant; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire beaucoup de réflexions... C'était le fruit de ses soupers... (41, 229).

迪米耶公爵要在早上帶他到凡爾賽宮向奧列昂公爵致謝。我們發現他正要著裝，並且還停留於作為藏衣室的地下室。他仍坐在馬桶上，周圍站著侍候穿衣的男僕和兩三名侍從。他的樣子令我大吃一驚。我看到一個人頭部下垂，紫紅色的，表情茫然，甚至沒有看到我走近。侍候他的人告訴他我來見他。他緩慢地轉頭向我，幾乎未曾抬頭，以沙啞的聲音問我是為何事而來。我遂將原由告訴他。我本是來請他到他穿衣的地方，以免迪米耶公爵久候；但是我於驚訝之下突然啞口無言。我將他臥室的侍從官希米安引到一個窗戶旁，向他表示我對所看到的情況的驚異和航心。希米安答稱奧列昂已有很久一段時日早晨都是這樣，那天早上的奧列昂並沒有有什麼特異之處，而且我是因為未曾在這個時間看到他才會覺得奇怪；當他抖擻精神穿衣服時就不會有這種情形。不過當他穿衣時仍然是那個樣子。他以驚訝和笨拙的神情接受迪米耶的道謝；一向待人親切有禮而且說話得體銳敏的他幾乎未予答覆……奧列昂公爵的這種情況使我想到很多……。這是他的晚餐的後果。……

攝政坐在馬桶時，侍從和僕人環侍，甚至以此種姿態接見貴賓，實在沒有任何驚異之處，十七和十八世紀的君主王公幾乎從未單獨自處。盧瓦（Louvois）在頗富戲劇性的情況下衝入路易十四的住處以阻止他公開承認與曼特儂（Maintenon）的締婚時，就看到國王剛從馬桶起立，正在整理服裝。聖西蒙也曾述及布哥尼（Burgogne）公爵夫人習慣在同樣情況下與侍從做最秘密的談話。但是這類情況均沒有前引情況的引人力量。我想在一切爲人所知的文學作品中，尤其是在較早的作品中，大概找不到一篇文章能以戲劇性和悲劇性來處理這樣的一種題材。我們所引的一段就能做到。聖西蒙面對衰敗和垂死之景象所感到的恐懼即是悲劇力量。這個景象是以兩個頗長的句子緩慢、逐步而詳細地勾劃出來。這兩個長句（Je vis un homme...與 Il tourna la tête...）是夾在三個短句（J'en fus effrayé, ses gens le lui dirent, je le lui dis）之間，這三個短句都是描述環境。而且它們的突然和尖銳予人試圖衝刺攝政之冷漠的感覺。聖西蒙是以「我看到一個人」（而非「我看到公爵」）等字開頭來描寫面前的景象——這種開頭表示兩件事：初見之下，他無法認出或可說是拒絕相信面前的人是誰；第二，這個不幸的人已經不是奧列昂公爵，而「只是」普普通通的一個人。第二個長句的緩慢和準確——頭部費力轉動和聲音沙啞——所屬的文體層次在十八世紀不易見到，即使在龔古耳兄弟（The Goncourts）和左拉（Zola）之前的十九世紀亦屬難見。

問題的要點不僅是我們於此所見到的乃是對日常事件、醜惡以及就古典美學觀點而言不莊重之事物的無情呈現。這樣的極端寫實亦可見諸他處，甚至十七和十八世紀的作品。問題是這些事物是作爲非常嚴肅的人物描寫之用——探究問題並甚至超越純粹道德以便深探人性的「幽暗深處」（Profondeurs）。

opaques)。每個讀者定會覺得，奧列昂公爵的整個命運或整個悲劇都是包含於他坐在馬桶上的這一幕。就其文體層次而言，聖西蒙乃是現代和極現代對生活之想像和呈現形式的先驅。他抓住處於日常生活環境中的人，同時並記錄他們的背景、多重關係、財產、身體各部、姿態、言辭差異、希望和恐懼。他常常表達我們目前所謂的遺產，他在此處也描述了物質和精神的兩種因素。他以絕對的精確注意到環境的特性，對於一切均未輕予蔑視。與他同時代的作家有誰能夠或願意像他屢次地（關於蒙特西班牙夫人 [Mme. de Montespan]；她的女兒奧里列公爵夫人；卡斯翠夫人 [Mme. de Castries] 等等）強調類如莫特瑪 (Mortemart) 家族的特殊心態和說話習性呢？而這一切均可用於「人之情況」(condition de l'homme) 的描繪。他的經驗的範疇確實有限，因為他所處的環境就只有法國宮廷。可是宮廷是個均質性甚高的圈子，或可作為補償；這個事實實際上即先行決定他的整個作品會有情節的單一性。同時這個圈子也算廣大，足以供應衆多的人物，同時也會出現偶然、未經選擇和平凡的事。

前面已經說過，在其他例子亦可看出十七和十八世紀的回憶錄文學並未遵循下列美學規則，此即平常和卑微的題材應與雄偉和嚴肅的題材劃分界線；相反地，它在許多情況下揭露了在他處以崇高方式呈現的題材——君王公主及其宮廷。聖西蒙對此的處理要比其他作家更進一步；本質和程度上均有異於他人。對於其他作家而言，即使他們頗具才華，但是他們所用的題材是私人的、日常的、未經選擇的以及難以令人綜覽全局的這個事實，卻令人主要注意到他們的紀錄性和地方色彩內容，然而他們的任何文學性質卻被視為可愛的添補物。軼聞、陰謀、辯護等亦即純粹私人的題材最是重要；彷彿

流水帳而且視界和重要性有限的政治事件則無法獲得最大的同感。任何人閱讀雷茲 (Reis) 時均不能像閱讀莎士比亞或蒙田時立有同感和參與之情。在我看來，聖西蒙也經常被人以一般的準羅來衡量，亦即他常被視為文化史中的紀錄文件而已。當然，他確是如此，而且他比別人更為完美。但他並非僅此而已，而且性質有別。造成其他作家人性和美學效果有限的諸種因素——軼聞、私事、特癖、主題經常缺乏重量——正是他的長處，因為只有他知道如何利用散亂、特癖、未經選擇、有時荒謬可笑之私人和偏見的題材，作為驟然直抵人生深處的出發點。

這與本章開頭所討論的十八世紀上半期之迷人而淺顯的中間層次作品之間真有霄壤之別！這與它們專供讀者享受或作為某些開明意識型態宣傳之用的悅人傳統性現實又是形成如何強烈的對照！然而聖西蒙還是較屬於他從事寫作的時代而非屬於十七世紀，雖然因為他以路易十四宮廷為題材而致屢次被置於十七世紀。然而他所描寫的也不是六十年代和七十年代的宮廷，而是其後幾十年的宮廷！再者，十七世紀的最後幾十年——他深入描寫這個時期的生活——對他寫作的時期而言也已經是遙遠的過去。十八世紀前半期提供我們不少個人、觀念和運動的例子，這些可說是以後情勢演變的先聲，而在它們所屬的時代中亦屬獨一無二。誰會將維科 (Giambattista Vico) 置於十七世紀？而且維科較聖西蒙早生七年，其主要作品也是較早寫成。維科是反笛卡兒思想的 (anti-Cartesian)；同樣地，聖西蒙是反路易十四的；而他們兩人均佩服對手並留下深刻的印象。但是這兩個頗為不同的同時代人物之間，卻有更進一步而較非外在的相似點。在偏好和心態方面，他們兩人都一再回顧當時已非現代的過去。他們兩人的作品乍看之下似乎混亂無章，與同時代作者的典雅精緻而有限的文體形成對比。兩

人內心中的某種衝動賦予他們的文字某種特殊的成份，有時此種成份強烈而且含意豐富，與訴諸當時品味的安適悅人正好相反；尤其是兩人均將人——其一在描繪人物時完全出於本能，其二則對歷史的發展軌道加以思索——視為深植於歷史資料之中，而就此而言兩人均與當時的注重理性和不顧史實的態度完全背道而馳。在聖西蒙身上還見不到類如「歷史主義」(Historism)——這首先顯現於聖西蒙寫作其回憶錄之時——主張的那種基本歷史理論的痕跡。他筆下的個人主義僅限於個別人物；屬於超個人而又具有個性的歷史力量並未在其視界之內。他所謂的「體驗歷史」(他曾其於初步考量 [Considérations préliminaires] 中說明這點)，乃是專指對於個別人物心理狀態和隨之而來的關係和對立等的洞燭。依照他的說法，歷史家的目的乃是「歷史主義」之前所謂的「說教」和「訓諭」。但是他所生活於其中而且鼓舞其才華的現實的多樣性卻使他得以遠遠超越前述目的。

第十七章 音樂家米勒

Miller (schnell auf- und abgehend). Einmal für allemal Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.

Frau Du hast ihn nicht in dein Haus geschwätzt-hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.

Miller Hab' ihn nicht in mein Haus geschwätzt-hab' ihm's Mädchel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon?-Ich war Herr im Haus. Ich hätt' meine Tochter mehr korram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen-oder hätt' gleich alles Seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muss ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.

Frau (schlüpfte eine Tasse aus). Possent! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren

zusammen, wo sie zu kriegen sind.

Miller Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch herauskommen?—
Nehmen kann er das Mädcl nicht—Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu
einer-dass Gott erbarm?—Guten Morgen!—Gelt, wenn so ein Musje von sich da und
dort, und dort und hier schon herumbeholden hat, wenn er, der Henker weiss! was
als? gelöst hat, schmeckt's meinem guten Schlucker freilich, einmal auf siss Wasser
zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht und wenn du aus jedem Astloch ein Auge
strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf
der Nase, beschwatzen, dem Mädcl eins hinsetzen, und führt sich ab, und das
Mädcl ist verschimpfirt auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat's Handwerk
verschmeckt, treib's fort, (die Faust vor die Stirn) Jesus Christus!

Frau Gott behüt' uns in Gnaden!

Miller Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuss wohl sonst sein Absehen
richten?—Das Mädcl ist schön-schlank—führt seinen netten Fuss. Unterm Dach mag's
aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibslenten weg, wenn's nur
der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen—Stöbert mein Springinsfeld erst
noch dieses Capital aus—he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn

er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los,—und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muss ich wissen.

Frau...

米 勒 (快步來回走)。確實這件事逐漸嚴重。他們就會談論我的女兒和男爵。我們家就會喪失令譽。主席定會風聞此事——好吧！我要禁止這個年輕人再來這裏。

米 勒夫人 你並未說服他來這裏。你並未將女兒丟在他頭上。

米 勒 未曾說服他來這裏！未將女兒丟在他頭上！他們不會調查這件事！——我是這一家之主。我本應告訴這孩子。我本應將我的意思告訴少校——或是將整件事情報告少校的父親。年輕的男爵會被警告一下即算了事。我知道這種事。一場風暴就在小提琴手頭上爆發。

米 勒夫人 (喝完杯中最後一滴) 真是無聊！無稽之談！在你身上會發生什麼事？誰能碰你？你只是做自己份內的事，有機會就收學生。

米 勒 但是你能告訴我這整件事情會有什麼結局！——跟她結婚……這他辦不到，不可能。而一個……老天呀！謝謝您，夫人！當然，當這樣的一位先生一下到這裏，一下到那裏，當他已經賺了數目不詳的一筆，則這個傢伙自會覺得要變換一下而去尋求甜水。你要小心！你要小心！如果每個節孔都有一顆眼睛在窺視並在每滴血前面扮演哨兵，他就會在

你面前說服她接受。他會讓她滿足所需，然後他就離開，而女孩此後一生就要蒙羞；她此後就無人問津，或者她會喜歡上其味道，繼續下去（他的拳頭抵著額部）：耶穌基督呀！

米勒夫人 願上帝以其恩典佑護我們！

米 勒 我們果然需要它！這樣滿口空話的人還會有什麼意思呢？女孩貌美——苗條——擺動著一隻美腿。樓上隨它要怎樣就怎樣。只要上帝未曾忘記樓下的一切，女人的這點頗易遭人忽略。且讓我的年輕跑者找出這個故事的特點——喂，看那邊！他就會瞭解老羅德尼噢知附近有個法國人時的行動，而這就是「起航，我們出發了」——我甚至不能因此而責怪他，人就是人。我知道那如何運作。

米勒夫人 ……

席勒所著之「中等階級悲劇」(路易塞·米勒 (Luise Millerin))——寫於一七八二—一七八三年間——的前引開頭發生於一個小資產階級的環境，亦即音樂家家中一個房間。舞臺指導特別強調此點：米勒夫人仍然穿著睡衣，坐在桌旁喝著咖啡。與此種背景相符的是兩個人物使用的語言，尤其丈夫的話。男的和藹而誇大的性格，在這些激動的時刻中，無法供應足夠有趣而豐盛的小資產階級俗語。他雖以音樂為業，但絕非是「藝術家」，而只是個中上的藝匠，如果劇中人物使他不得不說方言（斯華比亞語 [Swabian]），則文體即不會受到破壞。他有同情心和理智，但是他的觀點完全是資產階級的。幾行之後，亦即在第一幕的持續部分——未包括在引文之內——他一想到男爵的愛情很可能令其

女兒變得過份高傲以致最後「她拒絕我爲她選取的一位與我顧客相配的優秀正直女婿」。這便是悲劇發生的氣氛。呼吸這種小資產階級氣氛的不僅是米勒一家和書記烏恩(Wurm)。由此形成的衝突也是資產階級的，甚至高位的主席及其子身上也乏任何成份足以令我們想到做爲法國悲劇特徵的英雄式崇高，亦即與日常生活的遠離。做兒子的出身高貴，充滿感情，富於理想。做父親的則是殘暴和專橫，最後也是重感情。兩人均未有法國古典主義的雄偉。因爲故事的背景——德國小鎮，獨裁統治者之首都——過於狹窄。

席勒並非最先以悲劇手法處理此種或類似背景和衝突的作家。濫情的中等階級小說和中等階級悲劇（上一章稱爲「流淚喜劇」）許久以前便已在英法兩國出現。在德國，基督教——人生苦難的文體混合至整個十七世紀仍然存在，甚至後來它亦未完全爲法國古典主義的影響力所排除，故而中等階級寫實主義的演變具有非常有力的形式。莎士比亞的影響與狄德羅和盧梭的影響結合一起；狹窄和混亂的家庭情況提供動人的題材；產生了兼具濫情、狹隘中等階級、寫實和革命等特徵的作品。屬於這型的第一部德國作品是萊興(Lessing)的早期劇作，撒遜小姐(Miss Sara Sampson)（一七五五年），受英國的影響而且以英國爲背景。它未含有當代政治的成份。但是十二年後印行的班賀姆(Minna von Barnhelm)則深入於當前的事件。哥德在其詩與真實(Dichtung und Wahrheit)第二編第七章中，稱該劇爲「第一部取材自有意義之人生的劇作並且具有當代的內容」。他並且指出這部劇本一個適時的特色，這是現代讀者難以注意到但卻是大有有助於該劇在當時所激起的騷動：「普魯士人和撒克遜人在這場「七年」戰爭中對峙的強烈緊張情勢」，這是「戰爭結束亦無法終止的」緊張，因此

萊興的作品「在一張圖畫中達成」和平的恢復。當然班賀姆是部喜劇而不是中等階級的悲劇；其題材與中等階級悲劇之別是在其設計、背景、女主角的獨立、及男女主角的貴族地位，但是在其濫情的嚴肅、榮譽觀念的單純直接、以及文字等方面，卻是有點中等階級的成份。有時這種成份幾乎是粗野不文的，以致令人易於認為貴族人物（當時一般德國貴族亦然）都是生活於中等階級的家庭氣氛之中。無疑地，哥德在同一段中所說的話確屬中肯（根據該作於其萊比錫學生時期問世的親身直接印象）：「此一作品成功擴展了寫作藝術的文學性和資產階級性領域，使其適入一個更高和更有意義的世界。」然而，這個更高一層的展望——將當代歷史置於讀者或聽者的眼前——並未促使人們捨棄態度的單純性——一種幾乎資產階級的情操。正是由於兩個領域的這種直接關係，這部作品才有其特殊魅力。在艾美利亞·葛洛蒂（*Emilia Galotti*）這部悲劇中，政治氣氛以一種完全不同但是同樣值得注意的方式顯露。這部中等階級悲劇的主題——一名無辜受害者的被誘——是與一個小邦專制集權的政治現象有關。可是，這部劇中的當代政治成份仍屬微薄而非真正革命性的。背景不在德國而是義大利的一個公國，而且雖然我們亦知道葛洛蒂家族既無高位亦無頭銜，他們的地位和行爲——尤其其父親歐多阿多（*Odoardo*）——給人的印象不是中等階級的而是顯著地軍人和貴族出身的。

濫情中等階級寫實主義與理想主義政治及關切人權之間的最後連繫，直至「狂飈運動」時代方才建立。其跡象可以見諸後一世紀的幾乎全部作家：哥德、瓦格納（*Heinrich Leopold Wagner*）、連茲（*Lenz*）、萊塞維茨（*Leisewitz*）、克林格（*Klinger*）及其他多人，甚至福斯（*Johann Heinrich Voss*）。在迄今仍有生命的作品之中，路易塞·米勒對我們這個問題而言是最具有意義的，因為

它在直接捕捉實際的當代並將個別情況根據普遍的情形。濫情之中產階級和強烈或單純之寫實主義——在其他情況下常表現於歷史或狂想或私人和非政治性之題材，而致無以獲致對於當時現實的基本而直接的瞭解——於此明確而沒有拘束地應用於作者對於政治現況的親身經驗。這部悲劇與艾美利亞·葛洛蒂以及作者所知之當時其他中等階級戲劇之別乃是：它有一個熟悉的環境，一種適時而確實革命性的政治興趣。就原則和問題而言，在當時當代它代表了文學呈現現實的一個極端例子。

最前面的幾句話即強行將我們帶入實際的情境。德國一位王公的大權在握的大臣之子追求出身小資產階級的一位小姐。他經常往訪女方父母親。後來我們得知他寫給她充滿情意的信，他關心她的教育，致送禮物給她。智力有限的女方母親對於女兒的貴族愛人感到滿意，以女兒有這樣的愛人而自豪，而致未能認清此一情況所隱藏的危險。但是女方的父親確是看出所涉及的危險。他恐怕與大臣發生關係；他擔心女兒的名聲受損，憂慮她的世上幸福和永恆福祉；「跟她結婚……這他辦不到！」他只能引誘她。然後「女孩此後一生就要蒙羞；她此後就無人問津，或者她會喜歡上其味道……」他知道這類事情會有怎樣的結局；他以其普通常識即能知道。他並未責怪大臣的兒子。「人就是人」。但是他鍾愛自己的女兒，要挽救他。她決意往見大臣，告訴他整個事情的始末，雖然這樣做違背其本性；他並非干預愛情問題的那類人。但是危險太大了。不過，他從未採取冒險的行動；事情演變得很快。在緊接著的一幕中，他不得不承認已經為時太遲；他的女兒已經深陷其中。

此處旁觀者所見到的世界至為狹窄，不論就空間或道德而言均是如此。一個小資產階級的客廳；一個距邊界只有一小時車程的小公國（作者一再說明此點）；禮儀和道德受制於階級而出諸最為違反

自然和有害的形式。在宮廷圈子裏一切事情均可通行無阻——不過不是高貴的自由而是鹵莽、腐化和虛偽。在這個圈子的人中我們可以見到最愚昧的德行概念；一個女人如果委身於一個無法按照當時社會規範娶她的男人，就會被視為妓女而遭受蔑視。當時社會秩序被公爵的臣民——包括米勒夫人路易塞——視為「普遍而永久之秩序」。卑屈的順從無論在何處均被視為基督教的義務；當權者也利用這個情況，引文中提及的大臣尤其是如此，他是個可憐的小暴君，席勒曾試圖賦予某些堂皇的特徵，行為舉止上的某種莊嚴；不過沒有任何內在的理由要這樣做，因為他的罪行和陰謀只是為了達成最爲狹隘的個人目的，亦即獲致並保有權位而已，而非爲達成實際成就之任何意志的表現或是接奉神召擔任此種職位之感覺的表達。

米勒及其家人的情境，因此是以悲劇、寫實和當代歷史等觀點加以描寫。中等階級的寫實和悲劇——至少初看之下是如此——並不再僅僅是從社會生活的表面撇取泡沫以便描繪濫情的悲劇性私人命運；相反地，整個當代社會政治內部均被攪動。我們所面對的似乎是初步的試探，以圖使個人的命運反映當代現實的全部。爲了瞭解路易塞的悲劇命運，當代的聽者必須想像自己所生活於其中的社會結構。可是我們覺得此種悲劇寫實——與中古象徵性寫實或是現代實際的寫實比較之下——似乎未達真正和完全的現實之境。路易塞·米勒與其說是真正的寫實之作，不如說是一部政治性或甚至煽動羣衆性的劇本較爲恰當。

它確實是部政治性的劇本。寇爾夫 (H. A. Korff) (哥德時代之精神 [Geist der Goethezeit])，一，二〇九—二一一）對於此點有頗爲精彩的數頁論列，我僅將節要其論點如下：雖然題材與政治自

由觀點之間並無必要而只有偶然的關聯，但是這部劇作乃是對於專制獨裁政治心臟的一刀，而非任何其他作品可以比擬。強光投射於暴虐君主政權的犯罪活動之上；臣民毫無權利；他們完全聽命於君主的獨斷的喜怒、他寵愛的人和他的情婦；從事件的演變中，我們驚異地得知被統治者的內心束縛和依賴性，並且從中看出暴虐君主政權的心理根源。

所有這一切是無可否認的，而我們只能遺憾席勒對於他所反抗的瞭解較多，而對於自己所奮鬥的目標則瞭解較少，而且我們可以從這部作品輕易得到如下結論：只要少數主要人物是正派的人而不是墮落的無賴，則一切就會圓滿。這部作品必然能够產生可觀的政治影響力。但是損傷寫實之真正性質的，正是革命趨勢的強力而大膽的著色。我的意思不是說，專制小公國中的生活現實要優於席勒所描寫的。但是它確實與衆不同，而且較少以通俗劇的方式呈現。席勒寫路易塞·米勒一劇之際，他尚未達於藝術創作的全盛和成熟。這是一部暴亂、充滿靈感並具鼓舞力量、有力，然而——當我們仔細審閱之際——頗為不佳的劇本。它是一位天才所作的成功通俗劇。它的情節過度造作，錯綜迷離，而且經常不合情理，故而不能算是嚴肅的作品。爲了使這部作品有生命，人物（米勒除外）的描繪必須採取非常幼稚的黑白技術。言詞和決定有時出人意表而且動機不足；對話經常過度矯飾誇張和多愁善感，而當它試圖顯示機智、銳敏、和優雅時，結果時常是虛飾、難解、和無心的可笑。例子之一是夫人與路易塞之間的一幕（四，七），其間幾乎每個字都是違背自然。不過席勒撰寫此劇時其藝術感尙未充份發揮的事實並不是決定因素。寫實之有所不逮尤其見諸發展於十八世紀的中等階級悲劇。這種類型與個人、家庭、傷感、濫情等關係密切，無法捨棄這些。而由於它所隱含的文體風格和層次，這

是不利於社會背景的擴大和一般政治和社會問題的加入。然而就是經由此一方式，才能達成政治和一般社會事務的突破：因為傷感和基本上純屬個人的愛情盟約這時已不再與敵意之親戚、父母和監護人或是私人道德阻碍等發生衝突，而是與公敵、違反自然的社會階級結構發生抵觸。在本書較早數章中，我們已經描述，在十七世紀的法國古典主義中，愛情如何晉升至遠離日常現實之悲劇題材中的首席地位，以及在以後的西歐世態小說和眼淚喜劇發軔之際愛情如何恢復與日常生活現實的接觸，以及在此種過程之中愛情又是如何喪失部分尊嚴。它變成明顯的情慾，同時傷感而濫情。狂飈運動的革命作家就是在這種情況下攔住愛情，而且又是跟著盧梭的腳步再度賦予至高的悲劇尊嚴，但是並未放棄它的任何中產階級、寫實和濫情的成份。它是最為自然和最為切身的，在任何生活情況和任何背景中都變得雄偉。它最簡單和最純潔的形式乃是自然德行的一個條件，而它面對傳統時的自由則被視為不可剝奪的自然權利。

在這個情況下，席勒的路易塞·米勒中的愛情變成了政治革命份子或基於政治之寫實主義的出發點。不過，由一愛情故事所提供的基礎過於狹窄，而濫情傷感的文體則不適於真正之現實的創造。偶然、個人和傷感等特色過份吸引我們的注意力。為使對立更形尖銳，大臣與烏恩兩人必須被描寫成十惡不赦的壞蛋。如果他們未曾被如此描寫，如果大臣未於此時正好不得不將王公的情婦嫁到自己家族之內以免失去她，則應有某種解決辦法或至少可以延擱一下。至於公國之內的一般情況，我們僅得知零星且非均屬明晰可解的細節。這些細節都是令人噁心的，不論是關於公國子民被當作軍人而賣至美洲或是宮廷的情形——如費迪南（Ferdinand）與夫人之辯論（一，三）——均是如此。作者總是

以令人毛髮悚然和誇張的悽惻描述這些細節；讀者的印象總是公爵及其宮廷並無什麼功用，只是以其窮奢極侈壓榨人民的血汗，虐待他們以求取罪惡的享樂。我們聽不到也感覺不到內在的問題、歷史糾葛、統治階級之功能、此一階級道德墮落之根源、或是公國的實際情況。這不是寫實主義，而是通俗劇；它非常適於產生強烈、帶著感情的政治效果；但它絕非對於當時之現實的藝術呈現，即使是在描繪真實的情況和事件時，它仍然只是低劣的摹仿，因為它使這一切脫離它們的根源，剝奪它們的內在要素，由於熱心和爲了宣傳而加以過度渲染。對於瞭解社會結構可能具有重大意義的一個主題，亦即受到寇爾夫所強調的一個主題——公國子民的缺乏內在自由，他們對於所承擔之重負抱著保守、狹隘和錯誤的虔敬態度，視之爲一個永恆的權利——並未清楚顯露出來。路易塞的失敗——由於她的缺乏內在自由（三，四）——受到費迪南的誤解，因爲有關的情節需要他表示嫉妒之意，然而在那一切發生之後這卻是完全不可能的；因此之故聽者的興趣立即離開她的失敗這個主題——因爲一般而言路易塞被描寫爲純潔動人、充滿高貴的情操，以致她本質上的狹隘和懦弱未爲聽者自然而然地發覺；只有對於她的性格和席勒的藝術抱持分析態度的批評者才會注意到這些。因爲即使在這一幕中，她予人的印象是一自我犧牲的英雄，即使受到烏恩之荒謬計謀的欺騙，她仍是「偉大而令人敬畏」。

這部劇本對於我們的研究而言至爲重要——至少在較爲著名之德國古典主義和浪漫主義作品之中，它是同一類型的唯一作品。在哥德的時代，沒有人進一步試圖根據實際的社會情況，以悲劇的方式處理一般性的當代中產階級環境。對於樂師米勒的性格刻畫精彩無比，較其女兒者遠爲均質而自然，故而就其文體層次而言是爲其他所難以比擬的。席勒本人及德國文學的一般趨向離開了具體描述

當代政治和經濟情況的寫實主義——此種意義之下的寫實主義並且強力混合不同之文體。在莎士比亞影響之下受到熱烈歡迎的文體混合，幾乎完全見諸來自歷史或詩之狂想王國的題材；而當被運用於現時，它即限於最狹窄、非政治性的領域，或是見諸田園詩文或反諷作品而全以私人題材為對象。強有力之寫實主義根本未與對當代問題之悲劇概念合而為一。而且因為替現代寫實主義奠定美學基礎的正是十八世紀下半期的德國知性發展，這一點就顯得更為突出而且也可說是更為難解。我在此所指的便是當前所謂的「歷史主義」(Historism)。

基本上來說，不論我們所關切的是過去或是現在的事物，我們對於人類生活和社會的看法是一樣的。我們對於歷史的看法的改變，自然會立即被移至我們對於當前情況的觀點。只有當人們認清各個時代和社會不能以什麼是絕對值得要的定型概念而應以其各自之前提來加以評判；只有當人們不但考慮到這些前提之中的氣候和土壤等自然因素而且也考慮到知性和歷史的因素；只有當他們瞭解歷史變遷、歷史現象之不能和諧共存和這些現象的恆常內部流動性；只有當他們能够辨識個別時代的生命一致性而使每個時代均能以整體出現而且其性格亦能反映於它的每個外顯表徵；以及最後當他們相信事件之意義無法以抽象和空泛的認識形式加以掌握，而且瞭解它所需的材料不能完全求諸社會的上層和主要的政治事件，而且也應求諸藝術、經濟、物質和知性文化、日常生活之深處及其男女，因為唯有在這些方面我們才能掌握獨特無二之處、什麼受到內在力量的推動、和就較具體較深入的意義而言什麼是放諸四海而皆準者；然後這些洞察力也才能被移轉至現在，而且因此之故現在也將被視為無可比擬和獨一無二，因為它受到內在力量的推動並處於不斷的演變狀態之中；換句話說，有如歷史的一部

分，其日常深處和整個內在結構吸引了我們對於其源起和演變方向的興趣。現在我們知道，前面列舉的洞察力總和以觀代表了所謂「歷史主義」的知性趨向，這些洞察力在十八世紀下半期的德國得到充份的發展。當然，在其他地方和較早時期尚有其他趨向爲「歷史主義」鋪路，而且也影響了「歷史主義」崛起所用的形式；不過事實是它就是在哥德時代的德國如此形成和興起的。我們對此無須詳加說明，因爲關於此點已有許多精彩作品問世。麥內克 (Friedrich Meinecke) 關於「歷史主義」源起的一本書 (慕尼黑和柏林，一九三六年) 是我所知道的最佳和最成熟的作品。在當時的德國，對於法國古典主義和理性主義之風尚的反叛亦較他處猛烈。在這個過程中，我們所謂的文體分離——亦即寫實主義的被摒除於高等悲劇之外——已被克服，而這乃是悲劇性之歷史和當代寫實主義的基本要求。但是至少後者亦即當代寫實主義並未達到完全的發展。即使是對歷史題材的文學性處理——始於哥德早期作品，充滿感覺性真實——由於席勒的後期發展而回復到文體分離。席勒的雙元才華——嚴格分隔觀念與感覺——逐漸呈露出來，後來他的興趣轉而重視人類道德感的運作和以此種道德感爲基礎的自由，而較少注意藏於感覺和歷史中的個性。

不過，我們目前所關懷的乃是用以處理當代題材的寫實主義；我們將試圖確定在如此有利之美學情境中阻止此種寫實主義充份發展的原因爲何。這些原因可以見諸當代的情況本身，德國主要作家與這些情況之關係、以及德國主要階級與這些情況之關係。就此而言，我們特別要論及哥德，因爲他有左右情勢的影響力，而且也因爲沒有另外那些作家具有如此掌握感覺和現實的天賦才華。

德國的當代情勢並不便於廣泛的寫實處理。社會景象混雜；一般生活情況騷亂不清，「歷史的領

域](historical territories) 甚多——這些領域都是因為種種朝代和政治偶然事故而產生。在每個領域中，對抗壓迫和有時令人窒息之氣氛的，乃是某種虔敬的馴服和歷史的堅實感，而這些都是較為有利於臆測、內省、沉思和局部性特徵之發展，而較不利於以堅定的精神及對較為廣泛之情況和領域之認識來應付實際和真實之事物。德國歷史主義的根源，清楚顯示影響此種主義之形成的情況的特徵。莫塞(Justus Möser)的觀念是根據他對一狹小領域——歐斯納布魯克(Osnabrück)之大教堂分堂——的歷史發展的深入研究。赫德(Herder)則以最廣泛和最普遍之含義來看歷史事物，但同時也注意其深處的殊相，不過他對此的描寫毫不具體，故而對於瞭解現實並無助益。這些人的作品已然宣佈了德國歷史主義將長時保持的基本趨向：一方面是局部殊相和一般傳統，而另一方面則為含蓋一切的猜測，這兩個趨向均較有關於歷史的超時間精神和已經存在之事物的既有演變，而較無關於目前已可看出的具體未來之種子。就各個要素而言，此種態勢直至馬克斯均是如此；這種態勢之所以能維持下去有很大部分是由於下列事實，此即具體之未來從外面逐漸逼入，自十八世紀最末幾十年即逐步呈現，在大多數傑出德人中激起恐懼和厭惡。法國大革命挾其一切產品、隨之而來的動亂、以及不顧一切反對力量而衍生出來之新社會結構的種子等，遇到了一個被動、守勢和毫無反應的德國。以敵視態度迎接法國大革命的，不只是地位受到威脅的老舊國家，而且還有新興的德國知性運動。在此，我們發現了德國。

哥德對於法國大革命、拿破崙時代、解放戰爭和十九世紀日見呈露之趨勢等的態度，已為人所知。他的這種態度是源自他堅實的中產階級背景，他深處的傾向和本能，及他所受的教育，這一切使得他

逐漸尊重緩慢演變的形式而憎惡不成形狀之騷動和一切未能屈服於秩序的事物。我們在此所關心的不是他的此種政治態度，而只是間接地關心這些態度，對於他以文學作品處理當代題材的影響為何。

他的作品之中全部或部分以及直接或間接有關法國大革命之部分均有一個共同點：避免涉及發生作用的動力。這些作品有時以至為具體的方式呈現個別徵象，有時包含可以見諸移民、受到影響之邊區、及其他個人、家庭、和團體等之命運的法國大革命影像和後果；但是一旦所涉及的是整個法國大革命，哥德就會轉而使用概論和倫理原則，有時心境不佳，有時則悲觀中帶著歡娛，頗富世俗和政治智慧。他在一七九三年的紀年表中寫道：「如果他為既有一切事務之動亂而感到驚慌，而對於源自於此的某樣較好之事物或只是其他事物的最小預感都無法形諸他的言語，則這一定是由於他有一個活躍而多產的心智或者他是一個致力於推動國內文學的真正愛國者。如果他認為此種影響竟然伸延至德國以及頭腦糊塗和不值得尊重的人竟然篡奪領導權是令人煩惱的事，他的反應就會獲得別人的響應。」正是因為他的這種「煩惱」，他才未能對於社會的再階層化賦予他給予許多其他題材的那種興趣——只有這種興趣（他比誰都清楚）會導致「預感之形諸言語」。麥內克論歷史主義一書中極為精彩的一段（二，五七九），曾說明哥德是對於歷史的那一部分感到興趣：歷史實體迫於內在要求的緩慢呈現和成長，個性的源出於典型，以及無法預料得到之命運力量的干預這些發展。麥內克又說：哥德確實一直都能瞭解歷史的普遍和主要潮流，但是他從中只能抽取他以其特有之認識原則所直接掌握的那些現象——因為他喜愛它們。麥內克由此得到如下結論：哥德對於歷史的選擇性原則更為明確，其意義可以見諸他所譯柴利尼（Benvenuto Cellini）自傳附錄中之結語：「佛羅倫斯情況素描」（Cursorry

Description of Conditions at Florence)。哥德在這篇結尾中說：「如果勞倫佐 [Lorenzo] 活得久一點，如果所述之情況的逐步漸進的發展能夠實現，則佛羅倫斯的歷史將是最為美麗的現象之一；但是在現世之中我們似乎難得經歷美麗之可能性的實現。」

不過，我覺得在這些解釋中，麥內克並未澄清下列一件事：我認為哥德所忽略的那些歷史，如果他確能喜愛它們，則他即能「以其特有之認識原則直接掌握」。他個人的厭惡使得他未能應用這些原則，而這便是這些現象未能向他展露其秘密的原因。敵對的社會力量和佛羅倫斯歷史的經濟底層——這些是他所忽略或僅略為提及者（我此處是引用麥內克的話），被他斥為「管理欠佳之國家的病態」之證據的人民不安——這些都是令他厭惡的，因此他遂不予置理。或至少當他覺得不得不論及這些現象時，他就不再是辯證法上之悲劇事物的觀察者，而變成古典主義的道德家。我相信在這個時候，他不再感覺到「歷史的普遍和主要潮流」。對他而言，「美麗之可能性的實現」完全存在於貴族文化之盛放，而有意義之個人亦得在此種文化中充份無阻地發展，同時在此種情況下存在他腦中的秩序原則——是比較能夠產生幸福的。由於他對一切暴亂現象——這其實也是一「歷史的普遍和主要潮流」的結果——的厭惡，當他面對暴亂現象時即不會超越徵候、私人和道德的界線而深入探究；也因此他才會如此重視包含軼事和陰謀的「項鍊事件」，雖然這到底只不過是最高階層中某些情況的一個徵兆而已，而未曾揭露革命危機中之歷史力量的任何要素；也因此他才會認為拿破崙這個特出人物乃是代表「以非常果斷和意外方式解決這個謎」的一個「結論」（法國戰役 [Campaign in France]，接近結尾）；也因此最後（引用特別強調的一段話）他才會在遊學時代 (Wanderjahre) 中有關與科學界

「流行看法」的論辯時寫道：「政府和教會可能能夠說明爲什麼它們自稱是具有最高權威，因爲它們所對付的乃是反抗不從的羣衆，而只要能夠維持秩序，不論採取什麼手段就無關緊要；但是在科學上最絕對的自由乃是必要的……。」（Wanderjahre，第三編，第十四章）這些態度和言辭在此之所以令我們感到興趣，主要並不是因爲它們直接說明了哥德的保守、貴族和反革命觀點，而是因爲它們間接說明了哥德的觀點如何阻止他以其特具之「起源——寫實——感覺方法」瞭解革命事件。他討厭它們。他儘力想除掉它們，而不是想瞭解它們，而除去它們即是意味對它們採取一種既是指責又是安祥哲學的道德說教態度。對他而言，它們代表征服我們大家的粗鄙之物，「卑鄙之物……當權，不論人家告訴你的的是什麼。」

這正好契合下列事實，此即他性質嚴肅的其他作品在描繪當代社會情況時，是將其人物的命運置於中產階級意識的堅實基礎之上，而未讓我們對於當時的根本政治和經濟運動留下深刻的印象。對於時與地通常僅有最爲空泛的提及；雖然許多細節生動而具體，但是，就政治和經濟整體而言——讀者感覺自己彷彿是被引導通過一片模糊不清和無法明辨的風景。最爲寫實的當推威廉·邁斯特之學徒生涯（Wilhelm Meisters Lehrjahre）。雅可畢（Jacobi）——有如哥德在其一七九五年的紀年表中所告訴我們的——認爲在這部作品中「寫實主義在應用於較低之社會階層時，並無教化之功能。」其他當代的人和後來的讀者卻爲這種寫實主義著迷；但是我們不能讓這點掩蓋我們的眼睛，而致無法看出這種寫實主義只是拘限於非常狹窄的範圍。具體的政治和政治——經濟情況並未見描述出來。當代的社會階層變動幾乎未曾露面。確實曾有一處提及此點：一羣上層階級的人正採取預防措施，對抗革命暴

亂。因為「這時僅於一地置產，將錢財僅投資於一地乃是極為不智之舉」，他們遂四散於世界各地，到處置產，並且「以備全國性的革命迫使任何人捨棄地產而逃時得以保證彼此的生活」（第八編，第七章）。就小說本身而言，類此的預防措施是難以瞭解的，因為其他尤其是較前面的部分並未透露任何政治——社會動亂不安的跡象而必須採取如此異常的安全計畫。呈現於讀者眼前的中等階級世界是處於幾乎沒有時間性的寧靜之中。當我們讀及威廉的父親、祖父、朋友維奈（Werner）之父、他們的習慣、他們的收藏、他們的事物、他們的觀點之際，我們所得到的印象是一個完全安祥的社會，任何改變都是非常緩慢漸進的，連續幾個世代的。威廉寫信給維奈說明自己要當演員的計畫時，我們從信中看到的是一個完全未受擾動的階級結構。我們在信中讀到如下一段（第五編第三章）：

……我不知道其他國家的情況為何，但是在我們德國只有貴族才可能有某種普遍的個人文化——如果我們可以用這個名詞的話。中產階級的人可能有很大的優點；緊急時他甚至亦可修養心性；但是儘管如何努力，他的人格還是會失落……。

因為在日貴族不受任何羈絆，因為他能夠變成國王或類如國王的人物，所以到處在同儕面前他都能顯得心情鎮靜。在各個方面他都能向前奮進，可是最為適合中產階級的莫過於是對自己所受之拘束的純粹而深切的認識。他也許不會自問：「你是什麼人？」而只會問：「你有什么東西？你有什么瞭解，什麼知識，什麼技能，什麼財富？」貴族只要人一出現即可解釋一切，但是中產階級從其人格毫無所示，事實亦無法如此。前者可以也應該「看來像是」；後者只

能「是」，而且他所努力要「看來像是」的乃是可笑或乏味的。前者被認為是應扮演某種角色，執行一種任務，而後者必須盡其本份做出成果；他必須培養特殊技能以使自己成為有用人材，一般並且認為他的本性既非亦不應具有和諧，因為要使自己在某一方面有用，他就必須忽視其他的一切。

這個差別並不是貴族的自大或是中產階級的溫順所造成的，而是源自社會的結構。不論這種事態能否改變，而如果這樣的話會改變的又是什麼對我毫無意義而言。不論如何，就目前情況而言，我必須想到自己以及我當如何保護和實現在我看來是不能替代的需要。

我碰巧對於那非與生俱來的和諧的本性發展具有無可抗拒的傾向……。

這也是偉大之自白的一個重要部分。哥德也是階級意識明確之社會秩序下一個普通公民之子，他也是無可抗拒地傾向於自己本性的這種和諧的發展。他對於個人發展的理想，也是植根於一個階級意識鮮明和貴族化的概念，這便是對於一個崇高和非特殊化之普遍性和「外觀」的概念，雖然在他的手中它變成了對於個別細節的無所不包之專注。他跟威廉一樣，尋找自己逃離所屬之中產階級的道路，而不關切社會結構是否會有所改變和如何改變。他所找到的路比威廉更能迅速和確切地符合他的欲望，威廉則是變成演員以冀達到其目標；他是在反抗父親的本能懷疑而同時服從公爵召他去威瑪（Weimar）的命令，並且在最狹窄的範圍之內，為自己建立一個切合自身的普遍立場。十七年後，在從法國——他在法國深切瞭解「自今而後世界歷史的一個新紀元就此展開」——戰役回家的途上，他

在特里爾市 (Trier) 收到母親的來信：一位曾經擔任地方執法官 (因此之故他最近的親戚遂無法擔任法蘭克福議會議員) 的伯父去世；這時他面臨一個問題，亦即如果他當選的話，是否願意接受法蘭克福市議員之職。他心中毫無疑慮；他必須拒絕——他早已對自己的前途另有決定。閱讀他這時提出的論辯和理由，可以發人深省 (法國戰役 [Kampagne in Frankreich]，特里爾，十月二十九日)。這一段的結尾如左：

我如何證明自己在人人都須為之接受忠誠和逐步訓練的特殊圈子——也許主要就是為了這個圈子——中是積極有效的呢？許多年來我已經習慣於與自己才能相稱的事務，而且這些事務不是屬於為應付城市需要和目的的那一類。確實，我有理由可以說，只要普通市民能夠進入議會那就很好了，那個情況現在對我已是如此陌生，我自己基本上只能算是外人……。

選擇關係 (Wahlverwandschaften) 中社會背景的靜止不變，甚至尙較威廉·邁斯特中者更為顯著。比較之下，最為生動的當代變動可以見諸自傳性作品。最為多變的景象、事件和公共生活情況均以感覺的真實加以表現出來。但是它們的順序則決定於哥德自身的生活和發展途徑，而且其中每一個都成為表現的題材，但這並非由於其本身的緣故，而是由於它對哥德的重要性。真正的興趣——可以見諸關於動力和源起的處理——的主要對象是個人問題和哥德所參與的知性運動，而公共情況雖然經常獲得生動鮮明之描述，但是均被視為確定和靜止的。

我們的結論是哥德從未以活潑有力的方式呈現當代社會生活的現實並視之為當前和未來發展的種子。他在處理十九世紀之趨勢時是以概括性的評論為之，而且這些幾乎永遠都是價值判斷：主要都是猜疑和反對。機器的技術進展和羣衆的日益參與公共生活都不合他的口味。他預見知性生活的日見膚淺；他不知什麼東西可以補償這樣的損失。如我們所知，他也對政治愛國主義保持距離；如果當時的情況能夠較為有利，此種愛國主義即很可能導致德國社會情況的統一。如果當時確有此種情況發生，或許德國的融入歐洲和世界新近出現之現實會有更為平靜的先導過程，同時也會在較少不穩和較為平順的情況下達成。他感歎德國的政治情況，但是他是冷靜的並且視之為事實。在一篇論辯性的文章（「文學過激主義」[Literarischer Sansculottismus]，二十五周年紀念文集 [Jubiläumsgabe] 三十六，一三九）中，他解釋說，只有當作者「在其民族歷史中發現重大事件與其後果能够恰切而有意義地結合」時，才會產生第一流的民族作品。他又說，德國的情形並非如此。「我們只要審視我們的過去和當前的處境（即德國作家之處境），並且檢閱德國作家從事創作生涯的環境，即可輕易發現據以評斷作家的觀點。在德國之內找不到一個良好社會禮儀和教養的中心可供作家集會並在他們的數個領域中以共同的方式和共同的方向發展。出生地不同，接受的教育互異其趣，通常孤獨自處，生活情況大為不同……」但是他對這種情形的遺憾並非真心誠意，因為在這以前的一段中他曾說道：「但是在另一方面，德國的地理情勢雖使德意志民族緊密相處，但其政治情勢卻又將他們分開，這不能責怪德意志民族。我們不能期望或可為德國第一流作品鋪路的動亂情勢。」這篇文章確是寫於一七九五年以前，但是在以後的年代他亦不會「期望動亂情勢」以在德國內部造成「一個良好社會禮儀和教養

的中心」。

期望哥德會與其實際本性有所不同，乃是十分愚蠢的。他的本能、他的傾向、他爲自己建立的社會地位、他對自己的活動所加的限制——這些都是他的一部分。其中任何一部分如予隔開，即會損害整體。但是當我們回顧一下已經發生的一切，我們卻仍不禁會想像：倘使哥德挾其充沛的感能，對人生的掌握及深遠無碍的靈視，以更多的注意力和建設性的努力專致於正在興起的現代生活結構的話，德國文學和德國社會不知道會受到怎樣的影響。

我們所指出的寫實主義領域中的分崩和限制，在哥德同時代的年輕作家和以後數代的作家身上仍然未見改變。直到十九世紀末，以嚴肅的態度處理當代社會題材的最重要作品，仍然是屬於半幻想或田園作品的類型，或至少是停留於地方色彩的狹窄範圍之內。它們描繪彷彿靜止不動的經濟、社會和政治等情況。這同樣可以適用於保羅 (Jean Paul)、霍夫曼 (E. T. A. Hoffmann)、葛特海夫 (Johann Gottlieb)、史蒂夫特 (Adalbert Stifter)、賀倍爾 (Hebbel)、史托姆 (Storm) 等互異而重要的作家——封坦 (Fontane) 的社會寫實仍然不够深入，而凱勒 (Gottfried Keller) 作品中的政治潮流顯然是瑞士的。或許克萊斯特 (Kleist) 以及稍後的布克納 (Büchner) 有可能改變方向，但是他們沒有自由發展的機會，而且他們都死得太早。

第十八章 德拉莫邸

斯當達爾 (Stendhal) 所著小說紅與黑 (Le Rouge et le Noir) (一八三〇年) 之男主角朱利安·索雷 (Julien Sorel)，是個富有野心而熱情的青年，為佛朗斯孔德 (Franche-Comté) 一未受教育之小資產階級之子。由於一連串情勢的演變，他從柏桑松 (Besançon) 的一所神學院來到巴黎擔任秘書之職，並結識有爵位的一位紳士德拉莫侯爵 (Marquis de la Mole) 且獲得其信任。侯爵的女兒瑪蒂德 (Mathilde) 年方十九，機智、驕縱，富於想像，而且至為高傲自負，以致開始對自己所處的地位和圈子感到厭煩。她對父親的男僕萌生感情的經過，可說是斯當達爾筆下最為傑出的成就之一，甚獲讚揚。前導的幾幕戲之一，亦即她開始對朱利安感到興趣之初，見諸第二卷第十四章：

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

-Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

-C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui,

depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

—C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur; Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...

一天上午，神父與朱利安正在候爵的圖書室中處理費時長久的傅里雷訟案。

「神父，」朱利安突然問道，「每天與侯爵夫人共餐是我的一項職責或是給我的一項恩寵呢？」

「這是莫大的光榮！」神父感到駭異並指正他。「已經連續十五年到此討好的N院士，一直都無法替他的姪兒唐波先生安排與夫人共餐呢！」

「神父，對我而言這卻是我工作中最痛苦的部分。神學院的任何事情都未曾令我如此厭煩。我甚至看到德拉莫小姐偶然也會打呵欠，不過她一定已經習慣於這一家的客人的親善行為。我恐怕會睡著。請您幫助我聲請許可到那家客棧去吃四十銅板的一餐飯。」

是個道地暴發戶的神父，非常瞭解與貴族共餐的榮譽。正當他要將這個看法灌輸給朱利安的時候，一個輕微的聲響使他們回轉過頭。朱利安發現德拉莫小姐正在傾聽兩人的談話。他覺得面赤不安。她是來找一本書，聽到了兩人的一切談話；她開始對朱利安懷有一絲敬意。他不是生來即是向人屈膝的，就像老神父一樣，她心裏這樣想。老天呀！他是多麼醜惡！

晚餐時朱利安不敢正視德拉莫小姐，但是她屈尊向他說話。當天有一些客人要來，她要他留下……。

如我已經指出的，這一幕的目的是在引入一段熱情而異常悲慘的愛情好戲。我們在此不予討論它的功用和心理價值；這些不在本題之內。我們對這一幕感到興趣的是：如果不對一段至為明確的歷史亦即「七月革命」之前的法國的政治情勢、社會階層和經濟情況具有非常正確和詳盡之認識的話，則

就幾乎無法瞭解這一幕；因此之故這部小說有這樣的一個副標題：「一八三〇年記事」(Chronique de 1830)。即使是彌漫於這個貴族家庭的餐廳和客廳的厭煩之感，亦非尋常之厭煩。它不是源自聚集於此之人的偶然個人枯燥無味；他們之中有教養良好、機智和有時位居要津的人物，主人也是聰慧而可親。不過，我們在他們的厭煩之中可以看到在政治和意識型態上均可代表復辟時期的一個現象。十七世紀、尤其十八世紀的沙龍一點也不令人厭煩。波旁(The Bourbons)政權試圖恢復早已因情勢演變而變成過時的情況，但是執行不當，而在其官僚和統治階級的支持者之中產生一種純為因襲、限制、束縛和缺乏自由的氣氛，所牽涉到的人空有智慧和善意，對此毫無能為力。在沙龍中，令人感到興趣的事務——當前的政治和宗教問題以及當時或稍早的大多數文學題材——無法提出討論，或至多只能以虛偽的官方辭彙討論，但這卻是有情趣和機智的人所避免的。這與著名的十八世紀沙龍的知識份子的勇猛大膽真是迥然有別，因為十八世紀的沙龍主人從未夢想到他們的沙龍的存在會遭遇任何危險！這時此種危險已為人所知，對於一七九三年之大難可能重演的恐懼，主宰了生活。由於這些人知道他們自己已經不再相信他們所代表的，而且他們在任何公開辯論中必然會被駁倒，所以他們談論的話題僅限於天氣、音樂和宮廷流言蜚語。此外，他們對於出身於暴發戶中產階級的勢利而墮落的人也不得不引為同黨，這些新起的富豪野心勃勃，惟恐失去以不法手段獵取的財富，完全污染了社會風氣，以上所談的是充斥各處的厭煩之感。

但是朱利安的反應以及他與其原神學院院長彼拉爾(Pirard)的共事於德拉莫侯爵家中一事，僅能依據實際的歷史加以瞭解。朱利安富於熱情和想像的本性，從年少起即充滿對於法國大革命和盧梭

(Rousseau) 思潮以及拿破崙時代偉大事件的熱誠；從年輕起，他對於拿破崙下台之後當權之階級的無聊虛偽和說謊腐化，即感到深惡痛絕。他太富想像力、太有大志、太高權力，故對於中產階級之內的平庸生活——有其友福蓋(Fouquet)所提議者——無法滿意。他所謂出身小資產階級者僅能經由全能的教會而獲得高位的說法，即表示他已經有意和故意地變成了偽善者；如果不是他真實的個人和政治感覺亦即他本性的直截熱情易於決定性的時刻迸發出來，否則他的偉大才能必可爲他帶來輝煌的知性前途。在我們所討論的引文中，有這樣一個自欺的時刻，這便是當朱利安在侯爵的客廳中向先前的老師和保護者彼拉爾神父吐露心中的想法之際；因爲它所顯示的知性自由，如果沒有夾雜一些知性高傲和根本不適於一位年輕教士和此宅被保護者的一種內心優越感的話，幾乎是不可想像的。(在這個特殊的例子中，他的坦誠對他並無害處；彼拉爾是他的朋友，同時對於碰巧聽到他的話的瑪蒂德，他的話卻產生了與他所預期和害怕的完全不同的印象。) 神父在此被描述爲暴發戶，他知道有幸得與人同桌共餐是很大的榮譽，因此對於朱利安的話不能苟同；至於神父所以表示不能苟同的另一個動機，斯當達爾其實可以舉出下列事實，此即明知世上的邪惡而又隨意向它屈服乃是嚴格詹生派(Jansenism) 教徒的一個典型態度；而彼拉爾就是詹生派信徒。我們從小說的前一部可知，他在柏桑松神學院擔任院長時，由於他的詹生派信仰和任何勾心鬥角所無法影響的至誠，他不得不忍受不少迫害和奸計；因爲該省的教士都受到耶穌會的影響。當德拉莫侯爵的死敵傅里雷即主教的司教總代理告他時，他即引彼拉爾爲心腹並因此而終於珍視他的智慧和正直；最後爲了使彼拉爾脫離柏桑松難以保持的職位，侯爵即在巴黎爲他謀得一份聖俸，稍後又將他的得意門徒索雷收爲私人秘書。

書中人物的性格、態度和關係與當代歷史環境有極為密切的關聯；當代政治和社會情況較先前任何小說更為詳細和更為真實地織入情節之中，確實除了那些刻意要變成政治——諷刺論文者之外，一切文學藝術作品在這方面均無法與此相比。以非常邏輯和非常系統的方式將社會地位卑下者（如此處之索雷）的悲劇式生活置於最為具體的當代歷史之中並由此加以發展——這是一個完全新奇和甚有意義的現象。索雷活動於其間的其他圈子——他父親的家，維里耶（Verrieres）市長雷納（M. de Renal）之家，柏桑松之神學院——均依當時歷史以社會學觀點加以描繪，其敏銳之洞察力有如對於德拉莫家之描繪；書中的小角色——例如老教士雪朗（Chelan）或乞丐所主任瓦勒諾（Valenod）——如果脫離復辟時期的特定歷史就無法令人想像了。在斯當達爾的其他小說中，亦可見到同樣為各個事件奠立當代基礎的手法——在亞曼斯（Armanche）中仍然不够完整而且太過狹窄，但是在較晚的作品中即已充份發展：巴馬修道院（Chartreuse de Parme）（這部作品因為其背景地點尚未受到現代開發之影響，有時予人歷史小說之感）及呂西安·勒旺（Lucien Leuwen）——此為路易·菲律普（Louis Philippe）時代之小說，是未完成之作。就流傳下來的形式而言，後者確實是過份強調當代歷史和政治的因素：它常未能全部融入情節之發展，而且與主題相形之下過於瑣細；但是如能有機會作最終一次的修訂，斯當達爾必能達成整部作品的有機結構。最後，他的自傳性作品雖然在文體和風格上有變幻莫測和奇癖古怪的「自大」（egotism），但同樣地這類作品與當時政治、社會和經濟等的關聯，頗為密切、基本而具體，非盧梭或哥德的類似作品所能比擬；我們覺得當代歷史重大事件對於斯當達爾的影響較為直接，此亦非另外兩人可及——盧梭未能及身見到，而哥德則是與它們保持距離。

上面的一段話等於是說，在那個特殊時刻和對那個特殊時代的一個人而言，到底是什麼情況造成了以當代為基礎的現代悲劇寫實；這乃是大批人參與其中的現代偉大運動的第一個——法國大革命及隨之而來蔓延歐洲的一切震動。它與力量同其強大和同樣鼓動羣衆的宗教改革之別，是在它較大的擴散速度、對羣衆的影響力以及在廣大範圍之內對於日常生活所產生的變化；因為當時運輸交通的進展再加上革命浪潮所導致的初等教育之擴散，才能比較迅速和朝著更爲一致的方向動員羣衆；同樣的觀念和事件得以較爲快速、較爲明確和較爲一致地觸及每一個人。對於歐洲而言，這就展開了時間濃縮的過程，不但對歷史事件本身如此，而且人人對於這類事件的知識亦同。是後這個過程進展極大，它不但容許我們得以預言全世界人類生活的統一，而且就某種意義而言它已經達成這個目標。這樣的一個發展廢除或是削弱了先前被視爲有效的整個社會秩序和類別的結構；變化之速度不但要求不斷和異常艱鉅的內在適應努力並且產生伴隨而來的緊張危機。須爲自己之現實生活和在人類社會中之地位解脫的人，必須比以前基於更爲廣泛的實際基礎和在更爲寬大的情況下爲之，並且必須時刻意識到他生活的社會基礎並無一刻是恒常不變的，而是經由最爲繁複的變動而不停地改變。

我們可能自問：爲何現代的現實意識會最早在格諾布（Grenoble）的昂利·貝勒（Henri Beyle，即斯當達爾之本名）的作品中出現。貝勒——斯當達爾具有尖銳的智能、敏捷而活躍、精神獨立而勇敢，但是並非什麼偉大人物。他的觀念經常有力而富靈感，但卻是怪異、武斷，雖然大膽但卻缺乏內在肯定和連貫。他的整個本性有點不够穩定；他在寫實坦誠與可笑神秘之間以及冷峻自制、縱情享樂與不安或濫情虛榮之間的徘徊，並非容易令人忍受的；他的文體予人深刻的印象，顯有創意，但卻是

起伏而欠連貫，不是前後一致，很少全盤掌握主題。但儘管如此，他還是全心致意；環境攔住了他，將他四處拋擲，給予他獨特而意外的命運；在環境的塑造之下，他不得不與現實妥協，而其方式則是空前的。

法國大革命爆發時，斯當達爾年方六歲；當他離開故鄉格諾布和反動、中產階級的家人——他們雖對新局勢愠怒不悅但仍頗爲富庶——而前往巴黎時，已經十六歲。他是在拿破崙政變之後不久抵達巴黎；他的一名親戚——達瑞（Pierre Daru），是「第一執政官」（The First Consul）的親信之一；經過一些猶豫和停頓之後，斯當達爾終於在拿破崙政府中飛黃騰達。他參與拿破崙的出征而得有機會見識歐洲；他變成非常高雅而精通世故；他似乎也是個頗有用途的行政官員，而且是個可資信賴、冷靜的組織能手，即使身處險境亦能鎮靜沉着。拿破崙垮臺而令他失業時，他是三十二歲。他人生的第一、活躍、成功和顯赫的階段就此結束。是後他沒有專業，沒有地方需要他。只要他擁有足夠的錢財而且拿破崙之後時代多疑的官吏不反對他的停留的話，他就可信步前往任何地方。可是他的經濟情況日見惡化；一八二一年他被梅特涅（Metternich）的警察逐離他最早定居的米蘭；於是他遂前往巴黎，一下住了九年，無業，孤獨一人，資財微薄。「七月革命」之後，友人在外交界替他謀得一職；由於奧國政府拒絕由他出任的里雅斯德（Trieste）之領事，他只好屈就希維達維契亞（Civita Vecchia）這個小港之領事；這是淒涼的地方，如果到羅馬停留太久就有人要找他的麻煩；當然，他曾獲准請假在巴黎住了數年——亦即他的保護者之一擔任外交部長的時候。最後他在這個小地方患了重病，可獲請假到巴黎休養；一八四二年在巴黎街上突患中風而去世，享年不及六十。這是他一生的後半部；就

在這個時代，他得到了機智、古怪、以及在政治和道德立場不足信賴的名聲；就是在這個時期他才開始寫作。首先他寫音樂、義大利和義大利的藝術、愛情；直到年已四十三並且在巴黎趕上浪漫運動初度開花（他對此亦有其貢獻）之時，他才出版第一部小說。

從上面對他生平的描述，當可看出：他是在乘著「遭受暴風雨襲擊的小舟」尋找避風港，而發現他的小舟竟無適當而安全的避風港，以及在自己雖未厭倦或挫折但年已四十且早年的事業成功已然遠去的孤獨貧困之下而悚然驚覺自己竟是無處可往的情況下，方才達到闡釋自己和寫實寫作之地步。這時周圍的社會初次變成一個問題；在此之前他對自已與人不同感覺自豪，但是這時卻變成他意識中的首要關切之事，最後更成爲其文學活動之一再顯現的主題。斯當達爾的寫實作品源出於他在拿破崙之後時代的不快之感，以及他的意識到自已既非屬於這個時代而且在其中亦無地位。對於所處之世界感到不安而又未能成爲它的一部分，乃是盧梭式浪漫主義的特徵，可能斯當達爾甚至在青年時即有此種感覺；在他的天生性情中即有此種特徵，他的青年時期經歷對於此種傾向只會加強化的作用，而此種傾向可以說是與他所處的時代的人生趨勢互相融合；在另一方面，他是直到三十多歲時方才寫下對青年時期的回憶，此即昂利布呂拉傳（*Vie de Henri Brulard*），我們尚須注意到一個可能性，這便是從他後來的發展以觀，亦即從一八三二年的觀點來看，他可能過份強調個人主義之孤立的此類主題。無論如何，可以確定的是，對於他所處之孤立地位的主題和表達以及他與社會之間有問題的關係，完全是與盧梭及其早期浪漫門徒的相應現象不同。

與盧梭對照之下，斯當達爾生性傾向於實際事務而且具有必要的技能；他渴望享樂；他並未從頭

即退出現實，並未從頭即完全譴責它——相反地他努力去掌握它，而且最初還獲得成功。對他而言，物質上的成功和物質上的享受乃是值得要的；他讚揚精力充沛和掌握人生的能力，即使是他懷抱的美夢 (Le silence du bonheur——幸福之安寧) 亦比孤獨之步行者 (Promeneur Solitaire) 的夢較為注重享樂、具體、及依賴人類社會和人的創作 (齊瑪羅撒 [Cimarosa]、莫札特 [Mozart]、莎士比亞、義大利藝術)。後來由於成功和樂趣逐漸離他而去，而且現實環境開始威脅他的地位，當時的社會對他而言才變成一個問題和一個題目。盧梭在自己所處的社會——這在他的一生中並未有明顯的改變——中並未能感到自在；他在社會上的爬升並未令他因之感到較為快樂或是更為安於所處的環境，社會似乎並無任何改變。在斯當達爾的一生中，連續的地震動搖了社會的基礎；有一次地震將他震離了像他這樣地位的人的日常軌道，將他和許多同時代人拋入前所預料未及的奇遇、事件、責任、考驗、自由和權力的經驗之中；另一次地震則是將他投入另一個日常生活的領域——他覺得這比舊有的更為令人覺得厭煩，更為無味，更少吸引力；最為有趣的是它也似乎無法久存；新的動亂又流傳著，事實上也是到處爆發，不過威力不及第一次。

由於斯當達爾的興趣是源自他自己的生活經驗，故而支持它的不是一個可能存在之社會的結構，而是一個實際社會的變動。時間透視乃是他所未會忽略的一個因素，主宰他的思想的是生活形式和風格不斷改變的概念——尤其是因為此一概念為他帶來希望：到一七八〇或一九三〇年我會遇到瞭解我的讀者！我將引用數個例子。當他談及拉布里耶的「智力」(esprit) (Henri Brulard, 第三十章) 時，他已經看出這種的智力形成型式自一七八九年後即已失去其效力：「對於能够經歷到它的人而言

是多麼美好悅人的這種智力是不能持久的。就如桃子僅能保存數天之久，此種智力至多也只能存在兩百年，但如社會各個階級之間的關係發生重大變動，則時間就更短。」(L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles) 自大之回憶 (Souvenirs d'égotisme) 包含許多基於時間透視的評論(絕大部分是有先見之明)。他預言(第七章，結尾之前)：「當這些喋喋不休之文爲人讀到時」，則統治階級被視爲應爲竊賊和謀殺犯之罪行負起責任，已是陳腐之言了；在第九章開頭，他擔心他的一切大膽言論——他以戒懼和顫抖之心寫下者——在他去世之後十年便將已是陳腔濫調——亦即上蒼准他得享大壽，八十或九十歲；在接下去的一章，他敘及一位朋友如何爲親一名淑女的恩澤而付出奇高的代價，他並解釋說：「一八三二年時爲五百法郎，亦即相當於一八七二年的一千法郎」——亦即他寫下此文之後四十年和他死後三十年。

我們可以舉出旨意大致相同的其他許多例子。但是並無此必要，因爲時間透視的因素已經顯然可以見諸上文。在其寫實作品中，斯當達爾處處都是在處理所面對的現實。他在上引文字的附近曾說：「我隨意拈取在路上發現的東西」(Je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route)：爲了瞭解人，他並未從中抉擇；有如蒙田所知者，這個方法最宜消除自己所做之解釋的專斷，同時亦適屈身於現實。但是他所面對的現實結構特殊，我們如對於最近過去的深廣變化未能一再提及，而且又未能預先尋求未來即將出現的變化的話，則對於此種現實即無法予以表達；他作品中的一切人物和事件的

政治和社會背景是紊亂不安的。爲了清晰看出這一切的意義所在，只要將他與大革命之前十八世紀最著聲名的寫實作家做一比較即可！勒沙茲（Lesage）或普雷佛（Abbé Prévost），卓越的費爾丁（Henry Fielding）或哥德斯密（Goldsmith）；我們只要想想他與服爾泰、盧梭和席勒（Schiller）年輕時代之寫實作品等比較之下是多麼正確和深入地處理當代的現實，以及他的基礎又是比聖西蒙多麼寬濶——聖西蒙的作品在當時雖然是非常不完整但他還是勤勉不懈地研讀。就現代的嚴肅寫實主義只能將人視爲嵌入於具體而不斷演變之政治、社會和經濟現實——有如見諸今天的任何長篇小說或電影者——之中而言，斯當達爾即是此種寫實主義之創始者。

不過，斯當達爾用以瞭解世界以及試圖表達其一切相互關係的態度，尚未受到「歷史主義」的影響——歷史主義雖然就在他的時代進入法國，但是對他並無什麼影響。就是由於這個理由，我們在前面幾頁中曾經提及時間透視以及對於變亂的恒常知覺，但是並未提及對於演進的瞭解。要描述斯當達爾對於社會現象的內在態度，並非輕而易舉之事。他的目標是在掌握這些現象的一切細微差異；他能夠非常正確地描繪任何背景的特有結構，他對於決定社會生活的一般因素並無任何先入爲主的唯理主義系統，對於理想社會的樣子亦乏任何特定型的概念；但是在細節上他對事件的描述，完全依照古典倫理心理學的精神而朝向「人心之分析」（analyse du coeur humain），而非針對歷史力量之發現或預感；我們可在他作品中找到唯理主義、經驗、感官的主題，但並非浪漫「歷史主義」之主題。專制、宗教和教會、階級特權——他對這些的看法有如啓蒙時代的領導人物，亦即是迷信、欺騙和陰謀等組成的一張網；大致而言，陰謀（與激情）在他的情節構造中佔有決定性的角色，而作爲此種結構

之基礎的歷史力量卻是未見踪影。當然這一切可用他的民主——共和政治觀點加以解釋；僅這一點即足以使他不受浪漫「歷史主義」的影響；此外夏多布里昂（Chateaubriand）等作家的強調方式至爲令他不悅。在另一方面，對於那些就他的觀點而言與他甚爲接近的社會階級，他甚至都是以非常批判的態度去處理，而且絲毫未帶有浪漫主義所賦予「民衆」一詞的情感價值。活躍而賺錢方式尙稱高尚的中產階級只能令他感到無以克服的厭煩，對於美國的「共和優點」（*vertu républicaine*）他感到戰慄不安，他雖然未曾顯露多愁善感，但卻爲「舊政權」（*ancien régime*）之社會文化的瓦解感到惋惜。他於昂利布呂拉傳第三十章寫道：「真的，智能實有未逮，個個都保留其所有力量以專心於可以給他社會地位的職業。」（*Ma foi, l'esprit manque, chacun réserve toutes ses forces pour un métier qui lui donne un rang dans le monde*）出身或智力或有教養者的自我修養不再是決定性的因素——它在某些職業中是能力。這不是斯當達爾——多米尼格（*Stendhal-Dominique*）所能生慮於其間的世界。當然，跟他的書中主角一樣，他也能在必要的時候有效率地工作。但是就長期而言如何能將實際的專業工作等嚴肅待之！愛情、音樂、激情、風流艷事、英雄行徑——這些才能使人生有意義……。

斯當達爾是舊政權大資產階級的貴族之後，他不願亦不能做十九世紀的中產階級。他自己經常這樣說：我的觀點即使在青年時代也是共和的，但是我的祖先卻將他們的貴族本能遺傳於我（昂利布呂拉傳第十四章）；自從大革命以來戲劇觀衆已經變成傻瓜（同上者二十二章）；我自己是個自由主義者（一八一二年），但我卻覺得自由份子「其愚無比」（*outrageusement niais*）（自大之回憶第六章）；與鄉下的肥胖商人談話令我整天覺得無味和不悅（自大之回憶第七章等）——這些和類似的說法，有

時亦指自己的身體情況（「自然賦予我女人的靈敏神經和敏感皮膚」，昂利布呂拉傳，第三十二章），隨處可見。有時他會迸發社會主義的觀點：他寫道，在一八一一年活力將僅見諸「對抗真正困難」的階級（昂利布呂拉傳第二章）。但是他無法忍受羣衆的氣味和噪音，而且在他的書中——雖然在其他方面坦誠地寫實——我們找不到「民衆」一詞，不論是就浪漫主義或社會主義的意義而言——只有小資產階級以及偶爾出現的附屬人物如大兵、僕人和咖啡廳的女郎。最後，他較少將個人視爲所處歷史情境的產品和參與其中的一份子，而多視之爲其中的一個原子而已；人幾乎是被運氣所投入所處的生活環境；它是他多少能够成功對付的一個阻力，嚴格說來，不是與他有密切關聯的一種「培養基」（culture-medium）。此外，斯當達爾對於人類的概念，大致而言是唯物主義和偏重感官的；一個很好的例子可以見諸昂利布呂拉傳（第二十六）：「我認爲一個人的性格，以較爲明晰但較少限制的話來說，就是他追求幸福的習有方式，亦即其道德習慣的總和。」即使有高度組織的人只能在心、精神、激情或名譽中找到幸福，但是對斯當達爾而言，幸福永遠都有非常感官和現世的色彩，這是浪漫主義所不及的。他對於庸俗效率以及正問世的那型中產階級的憎惡，也可能是浪漫的。但是一位浪漫主義者似難以下列文字作爲他描述對謀利之憎惡的文章的結尾：「我獲得了將我之一生變成了幾乎令我心悅之經驗的稀有樂趣。」（昂利布呂拉傳第三十二章）他對於「智力」和自由的概念仍然完全是屬於革命之前的十八世紀，雖然他是費了一些力氣方才得以實現。爲了自由他不得不付出貧窮和孤獨的代價，而他的「智力」輕易地變成苦澀和傷人的矛盾！「令人恐懼的歡樂」（Une gaieté qui fait peur）（昂利布呂拉傳第六章）。他的「智力」不再有服爾泰時代的自信；他不再能以舊政權時代紳士

的熟練從容處理自己的社會生活或是這種生活最爲重要的部分——性關係；他甚至說他的培養「智力」只是爲了掩飾對於他未能擁有之女人的情懷——「這種重復了千次的害怕，事實上乃是我過去十年生活的指導原則。」（自大之回憶，第一章）這類特徵使他顯得像是個「余生也晚」的人，徒勞無功地想要實現一個逝去之時代的生活形式；他的性格的其他因素，他的寫實能力的殘酷客觀性，他起而抗拒正在顯現之「公正環境」的瑣屑的那種英雄人格等等，顯示他是後來某些知性生活類型和形式的先驅；但是他永遠都覺得和體驗出所處之時代的現實乃是一個阻力。這一點使得他的寫實主義（雖然它只是輕微地受到進化論——亦即歷史態度——的影響）充滿活力並且與他的親身經驗發生密切的關聯：這匹「容易受驚之馬」（cheval ombrageux）的寫實主義是他爭取自主之奮鬥的產物。這點說明了一個事實，此即他的寫實小說傑作的文體層次，要比大多數後來的寫實主義者更爲接近舊有偉大的英雄式的悲劇概念——索雷比巴爾札克（Balzac）的書中人物更是個「英雄」，更不用說福祿貝爾（Flaubert）的筆下人物了。

由古典美學所宣佈將任何寫實主義摒除於嚴肅悲劇作品之外的文體規則，在十八世紀已經逐漸式微，這是衆所周知之事；我們在前面兩章中已經談到這一點。即使在法國這項規則的鬆弛亦早可見諸十八世紀上半期；在下半期，狄德羅特別倡導一較爲中間文體層次的理論和實踐，但是他並未超越中產階級和引人憐憫之範圍。在他的小說，尤其是拉莫之侄（Nevu de Rameau）中，來自日常生活而且屬於中等地位的角色，均得到頗爲嚴肅的描繪；但是此種嚴肅較易引人想到啓蒙時代的道德和諷刺態度，而不是十九世紀的寫實主義。在盧梭其人和其作品中，無疑地可以看到稍後演進的種子。有

如麥內克 (Meinecke) 在其論歷史主義之書中 (二, 三九〇) 所說的, 盧梭「雖然未臻完全的歷史思考, 但卻能僅僅透過自己獨特個性之顯露而喚醒新的個人感。」麥內克在此所談的是歷史思考; 但是亦可就寫實主義作一相當之陳述。嚴格說來, 盧梭不能算是寫實作家; 對於他的題材——尤其是以自己的生活為題材時——他是持著極度辯解以及倫理批判的態度, 他對事情的評判深受其自然律原則的影響, 以致社會界之現實不能成為直接的題材; 然而其懺悔錄 (Confessions)——試圖描寫自己一生與當代的真正關係——對於比他較具現實感的作家, 可以作為文體典範。在其對嚴肅寫實主義的間接影響中, 或許更為重要的是他將「自然」的美好概念予以政治化。這就為人生的圖案創造了一個「願望意象」 (wish-image), 而就我們所知, 這具有巨大的暗示力量, 而且亦被認為可以直接實現; 此一「願望意象」很快即顯示它是與既有歷史現實正好相反, 而當此一「願望意象」無法實現時這種對立就會變得日見強烈和悲劇。因此之故, 實際的歷史現實變成了前所未見的問題——較為具體和直接。

在盧梭死後最初數十年間, 前述深深的覺醒, 在法國浪漫主義之前時期所產生的後果當然是相反的: 在最主要的作家中, 它有逃避當代現實的傾向。大革命、帝國和甚至復辟等時期, 均乏寫實的文學作品。浪漫時代之前小說的主角, 透露出有時幾乎是病態地厭惡參與當代生活。他所冀望的自然與他所遇到的根據歷史的現實之間的衝突, 對盧梭而言已經變成悲劇性的; 但是此種衝突卻鼓舞他為自然而奮鬥。在他死後, 大革命和拿破崙所造成的情勢, 雖然是新的局面, 但是對他而言已經不是「自然的」, 相反地又是牽涉到歷史。接下去的世代深受他的觀念和希望的影響, 對於現實和歷史均予抗

拒，特別是深深著迷於盧梭的那些人，無法適應新世界——這個新世界並完全毀滅了他們的希望。他們反對它或是逃避它。他們從盧梭只得到內心的分裂、逃離社會的傾向、退隱和自處的需要；盧梭本性的另一面，即革命和奮戰的一面，他們卻失落了。破壞知性生活之一致性的外在環境以及法國文學的主宰影響力，均有助於此種發展；從法國大革命之爆發以迄拿破侖的垮臺，幾乎找不到一部沒有逃避當代現實之徵象的重要文學作品；在一八一〇年之後的浪漫主義團體中，這類徵象仍然是非常普遍。這種徵象在塞南固 (Sénancour) 的作品中是最純粹完全。大多數浪漫時代之前的作家對於當代歷史現實的極度否定態度，要比啓蒙時代社會的態度遠為值得懷疑。盧梭主義運動及其所經歷的深深覺醒，乃是現代現實概念得以興起的一個先決條件。盧梭熱切地將人的自然情況與為歷史所決定之既有人生現實互相對比，而使後者成爲一個實際的問題；十八世紀對於人生的適切而冷靜的表達方式於茲首度變得毫無價值。

浪漫主義較早即已在德國和英國形成，其歷史和個人主義傾向也在法國醞釀了許久，終於在一八一〇年之後達到充份的發展；雨果 (Victor Hugo) 及其朋友便是以文體混合原則作爲他們的運動的口號；在這個原則之下，最爲清楚顯露出來的，乃是與古典主義處理題材方式及古典文學語言之間的對比。不過在雨果的原則之中，卻也有非常顯著的對比；對他而言就是雄偉與怪異之混合。兩者都是文體之極端，未曾慮及現實。在實際上，他的目標不在賦予現實以形式；在處理歷史和當代題材時，他卻是刻意經營雄偉與怪異的兩種文體極端，或是其他倫理和美學之對比，而使兩者發生衝突；這樣子即產生了非常強烈的效果，因爲雨果對於表達的掌握堅強有力而富暗示性；但是這些效果並無必然

性，而且不能反映人生。

浪漫時代的另一位作家巴爾札克，具有同等創作才華，而且較近現實。他以描繪當代生活為其職志，可與斯當達爾同稱現代寫實主義的創始者。他雖較斯當達爾年輕十六歲，但具有其特性的最早小說卻幾乎與斯當達爾的同時問世，亦即一八三〇年左右。為了說明他的表達方法，首先我們且以高老頭 (Le Père Goriot) (一八三四年) 一書開頭對於房東伏蓋夫人 (Madame Vauquer) 之描繪為例。在此之前，作者先行詳細描述寄宿公寓的位置、房子本身、樓下兩間房；這一切製造了陰鬱貧困、破舊、荒廢的強烈印象，而這一切對物質的描寫則暗示了道德氣氛。描寫餐廳的家具之後，女房東方才出場：

Cete pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en trinquant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer

respire l'air chaudement félide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux dansesuses à l'amner renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le baigne ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vaquer ressemble à toutes les femmes qui ont eu des malheurs. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est bonne femme au fond, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vaquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs," répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour

pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.

這個房間在早晨七點鐘最是光輝燦爛，這時伏蓋夫人的貓兒在主人之前進來，跳上餐具櫃，聞一聞上面幾個以盤子覆蓋的碗中的牛奶，並發出清晨的叫聲。接著寡婦出現，戴著薄紗軟帽，帽下垂著一束繫縛欠佳的假髮；走動時她的皺紋拖鞋曳地而行。她的面龐稍老略胖，中間突出來一個鸚鵡鼻，手小而肥，身裁有如教會執事一樣脹滿，外衣鬆弛下垂，這一切正好與房間和諧一致，房間的牆壁洩露著不幸，而致思維退縮，伏蓋夫人能夠呼吸房內溫熱和臭味的空氣而不作嘔。她的面容冷如秋霜，眼皮起皺的雙眼表情從芭蕾舞女不自然的微笑突轉為騙子的不豫之色，總之，她整個人可以說明這棟寄宿公寓，正如寄宿公寓暗示她這個人一樣。監牢需要獄吏，你無法想像只有其一而無其二。這個身材矮小婦人的蓬亂不整之豐滿體態乃是她在此處生活的產物，正如傷寒是醫院之發散物的後果一樣。她的針織毛料襯裙較外裙（以舊衫改制而成）為長，其中棉絮並從裂開的縫隙脫落；它可以總括起居室、餐廳、小花園，報告烹調情形並暗示寄宿人的身份。她一來，這個場面就變成完整無缺。伏蓋夫人年約五十，頗像歷經滄桑的一切女人。她的眼光遲鈍，面部帶著妓女的無知表情，準備吵鬧一陣以獲取高價，但同時又可接受任何價錢以圖改善命運，如果喬治（Georges）或皮舍格里（Pichetru）尚在的話亦可交出喬治或皮舍格里。不過，據寄宿人說，她是個本性善良的女人，他們相信她確是這樣的人，因為他們聽到她像他們一

樣呻吟和咳嗽，而且她也沒有什麼錢。伏蓋先生在世時是個怎麼樣的人？她從未透露關於亡夫的任何事情。他如何失去錢財？「因為遭到困難」，她答道。他對她不好，只給她留下用來哭泣的雙眼，供她生活之需的這棟房子，以及對於任何不幸均不予寬容的權利，因為據她說，她已經身受任何可能的困苦。

對於房東的描繪始於她在早晨的出現餐廳；她現身於做爲她影響力中心的這個地方，在她之前貓兒縱身一躍而上餐具櫥，爲她的到來注入一絲魔力；接著巴爾札克立即開始詳細描寫她這個人。主宰這段描寫的一個首要主題，曾經數次重複——伏蓋夫人與她現身其間的房間、她所主持的寄宿公寓和她的生活之間的和諧主題；簡言之，她人與我們（巴爾札克偶然亦如此）所謂之她的環境之間的和諧一致。此種和諧獲得作者的有力暗示：先是透過破舊、油膩、骯髒和溫暖、她身體和衣服的令人憎惡——這一切均與她未帶任何嫌惡而吸入的屋內空氣互相調和；稍後，有關她面部及其表情的描寫時，主題較爲注重道德面，甚至更爲強調人與環境之間的相互依賴關係：「她整個人可以說明這棟寄宿公寓，正如寄宿公寓暗示她這個人一樣」（*sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*）；隨此而來的是監獄的比喻。接著是一個醫學概念，伏蓋夫人的「蓬亂不整之豐滿體態」（*embonpoint blafard*）是她的生活的象徵，且被比擬成受到醫院發散物之影響的傷寒。最後，她的襯裙則被視爲寄宿公寓各個房間的綜合物、廚房產品味道的預嚮、以及客人的前兆；瞬間她的襯裙變成環境的象徵，然後這一切再度節縮成一句話：「她一來，這個場面就變成完整無缺」

(Quand elle est là, ce spectacle est complet)——因之我們不必再等待早餐和客人了，他們均已被含括於她一人身上。我們似乎看不出刻意經營的秩序以爲重複「和諧主題」之用，巴爾札克似乎亦未遵循有系統的計畫以描寫伏蓋夫人的外貌；他提到的一系列東西——頭飾、假髮、拖鞋、面部、雙手、軀體、二度提及面部、眼睛、臃腫、襯裙——並未顯示任何組織之跡象；亦未見有肉體與服飾、軀體特徵與道德意義之間的分離。就我們已作的論述而論，這整個描寫是針對讀者的「模仿想像」(mimetic imagination)，即他對可能見過之類似人物和類似環境的「記憶圖象」(memory-pictures)；包括人物在內之環境的「文體統一」主題，並不是依據理性而建立的，而是被視爲一個突出而是可瞭解的狀態，完全是暗示性的，未有任何證據。在有如下列的陳述中，「手小而肥，身裁有如教會執事一樣脹滿……正好與房間和諧一致，房間的牆壁洩露著不幸……伏蓋夫人能够呼吸房內溫熱和臭味空氣……」，「和諧主題」及其所包含的一切（家具和服飾之社會的和道德的意義，環境之未知因素可從已知因素推論而得等等）乃是事先假定的；對於監獄和傷寒的提及也只是暗示性的比喻，而非證據或甚至證據之開頭。文中秩序的付諸闕如和對理性之漠視乃是巴爾札克匆促將事的後果，但是這些也不是意外之物，因爲他的匆促本身很大部分即是他對暗示性圖象之深切關注的結果。環境之統一性的主題強有力地掌握了他，以致組成環境的人與物對他而言常常具有一種「第二意義」，此種意義雖與理性所能瞭解者不同，但卻是更爲基本的——此種意義至多僅能以「有魔力的」(demonic)一詞界定。餐廳內——家具雖然破舊但是並無害於未受想像力影響的理性——「牆壁洩露著不幸，思維退縮」。在這一幕瑣屑的日常生活景象中，寓言的女巫躲藏著，突然間我們看到一隻老鼠出現，而非肥胖而衣

著蓬亂的寡婦。我們所面對的是一特定環境的一致性，被視為具有魔力和有機特性的一個概念，並且完全以暗示和感覺的方式表達出來。

引文的下一部分——和諧主題未再提及——描寫伏蓋夫人的性格和以前的經歷。不過，卻不可認為外表與性格及先前經歷之間的分離乃是刻意經營的一個組織原則；在這第二部分也有身體的特徵（如「眼光遲鈍」），巴爾札克經常作不同的部署，或是任意混合畫像的身體、道德和歷史因素。在我們的引文中，他對於她的性格和先前歷史的描述，並未能澄清它們，而只能將伏蓋夫人的黑暗置於「適當的光亮之中」，亦即置入瑣屑魔力之微光中。就她的先前經歷而言，女房東是屬於五十歲左右「歷經滄桑」(qui ont eu des malheurs) (複數) 的女人一類；對於她以前的情形巴爾札克絲毫未能啓迪我們，但是他卻能利用「自由間接引句」(cette Rete) 使她習慣用以答覆問題的無形、哀鳴、虛偽的喋喋不休重新顯現。但是這裏又再度出現可疑的複數，再度避免詳細說明——她的亡夫「遭到困難」(dans les malheurs) 而損失其錢財——正如數頁之後，另一個可疑的寡婦於談及其伯爵和將軍先夫之際，指出他陣亡於「戰場」(Les champs de bataille)。這符合伏蓋夫人的性格的粗野魔力；她似乎是個「徹底的好女人」(bonne femme au fond)，她似乎窮困，但是有如我們後來所獲知的，卻是擁有一筆可觀的財富，而且她可以不擇手段以圖增進自己的處境——她的自我主義目標之卑賤而粗野的狹窄，愚蠢、狡猾和掩藏之活力等的混合，再度予人一種陰森的可厭印象；再度令人不得不想到與老鼠的比較，或是與其他予人可惡印象的動物的比較。因此引文的第二部分乃是第一部分的補充；第一部分將伏蓋夫人描寫為綜合她所主宰的環境，而第二部分則加深她的性格的不可測度

和卑賤——她的性格就是被迫在這種環境下演變出來的。

在他的全部作品中，就如在我們的這段引文中一樣，巴爾札克覺得他筆下的環境——雖然與衆不同——乃是有機的和具有魔力的統一體，他並且努力將這種感覺傳達給讀者。他不但像斯當達爾一樣，將自己認真描繪的人物置於他們明確的歷史和社會環境之中，而且認為此種關係乃是不可或缺：對他而言每個環境變成了一種道德和物質的氣氛，充斥於山水、住宅、家具、器具、衣服、軀體、性格、周遭、觀念、活動和人的命運，而同時整個歷史情境再度以整個氣氛呈現，包圍其所有的數個環境。值得注意的是，他在處理中下階層的巴黎中產階級和各省區時，這方面的表現最佳，最為真實；然而他對上流社會的描寫則多為通俗、虛假、甚至是無意造成之滑稽可笑。在其他地方，他亦不免陷入通俗劇的誇張；在中下階層方面這只會偶爾妨碍整體的真實可信，但他卻無法創造較高階層——包括知性階層——的真實氣氛。

巴爾札克的「氣氛寫實主義」(atmospheric realism)是他所屬時代的產品，其本身即是一種氣氛的一部分或一個結果。同樣的知性態度——亦即浪漫主義——首度強烈而透過感官地覺察到較早時代的氣氛的文體統一，而且發現中古時代、文藝復興和外在文化（西班牙、東方）之歷史特點——這個知性態度也促成了對其所屬時代特殊氣氛的有機性瞭解。「氣氛歷史主義」(Atmospheric Historicism)和「氣氛寫實主義」關係密切；米西萊 (Michélet) 和巴爾札克乘著同一潮流。一七八九與一八一五年之間在法國發生的事件以及在以後幾十年間所產生的後果，造成了現代描寫同時代之寫實主義得以最先而且最茁壯地在法國發展出來，同時它的政治上和文化上的統一性，使得法國在這方面領先德國

遠甚；法國的現實——雖然形式多變——可以整體地加以瞭解。另一股浪漫主義潮流與浪漫主義對一環境整個氣氛之滲透一樣，亦能協助現代寫實主義之發展，這便是我們已經多次提及的文體混合；這使得任何身份的人物，雖處於日常生活中的複雜情況——例如索雷、高老頭、或伏蓋夫人——但能成爲嚴肅文學作品之題材。

這些一般性的考慮在我看來似屬中肯；但是如欲準確描述主宰巴爾札克獨特表達方式的知性態度，則遠爲困難。他就這個問題所發表的看法頗多，而且亦提供不少線索，但卻是混淆不清而矛盾；他愈是富於觀念和靈感，愈是無法分辨自己態度的各種因素，不能將富暗示性但卻模糊不清的意象和比較導入知性分析，特別未能對自己的靈感之流採取批判的態度。他的一切知性分析，雖然充滿突出和獨特的個別看法，但最後卻是充滿幻想，令人想起與他同時代的雨果；要說明他的寫實技巧所需的，就是將交錯於其中的各種潮流仔細分開。

巴爾札克在其人問喜劇 (*Comédie humaine*) (一八四二年印行) 的前言中，爲了解釋其作品，首先比較了動物世界與人類社會，並以喬佛瓦 (*Geoffroy Saint-Hilaire*) 的理論作爲其嚮導。這位生物學家受到同時代德國思辨自然哲學之影響，贊同類型統一之組織原則，亦即在植物（和動物）的組織中有一個普遍的圖案；巴爾札克在此是指其他神秘主義者、哲學家和生物學家（史維東堡 [*Swedenborg*]、聖馬丁 [*Saint-Martin*]、萊布尼茲 [*Leibnitz*]、蒲豐 [*Burfon*]、龐奈 [*Bonnet*]、尼頓 [*Needham*]) 的系統，最後得到下列結論：

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer....

造物者僅以一個型式適用於一切有組織的生物。所謂動物便是自其環境獲致其外表形狀或——更為準確地說——獲致其各種不同形狀的一個原則，而此環境乃是它演化的所在……。

這個原則立即移轉至人類社會……

La Société [with a capital, as Nature shortly before] ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?

「社會」不就是依據人所活動於其間的環境而造成許多不同的人，正如動物學上有不同的種一樣……

接著他將士兵、工人、行政人員、遊手好閒之徒、學者、政治家、商人、海員、詩人、乞丐、教士等

之間的差異，拿來與狼、獅、驢、烏鴉、鯊等等之間的不同互相比較。

我們的第一個結論是，他在此試圖以生物學的類比方法建立對於人類社會（因為所處環境而有不同的典型人物）的觀點；「環境」（milieu）一詞在此首度以社會學的意義出現，同時此後頗為得意（泰恩〔Taine〕似乎是從巴爾扎克學得此字）。巴爾扎克則是從喬佛瓦學得「環境」一詞，而後者則是將它由物理科學移用至生物學；現在它又從生物學進入社會學。我們可以從他所引用之名字推論而得的巴爾扎克心中的生物學傾向，是神秘的、思辨的和生機論的；不過典型概念即「動物」和「人」原則並不被視為內在的，而可說是真正的柏拉圖式觀念。各種「屬」和「種」只不過是「外在形式」（formes extérieures）；再者，它們在歷史過程之中並沒有變化，而是固定的（士兵、工人等，有如獅、驢）。有如其小說中所使用的，「環境」概念的特殊意義他似乎未能完全瞭解。早在他之前，「環境」一詞所指的東西——社會意義上的「環境」——而非這個字本身即已存在；孟德斯鳩顯然已有一此一概念；孟德斯鳩對自然條件（氣候、土壤）之重視勝於源自人類歷史之條件，而且他試圖將種種不同的環境解釋為適當之憲法和立法典型均可適用於其上的恒常不變之典型概念，可是巴爾扎克實際上仍完全停留於其環境的「歷史的和永遠變化的結構因素的軌道」之內；沒有一位讀者能夠獨力無助地達到巴爾扎克在其「前言」中所主張的觀念，此即他所關切的只是「人」這個典型或是屬型（「士兵」、「商人」）；我們所看到的是有其自己體格和自己歷史的具體個別人，源出歷史、社會、物質等情況的內在；不是「士兵」，而是（例如）布里多上校（Colonel Brideau）——他是於拿破崙垮臺後退位，潦倒而在伊蘇丹（Issoudun）過著投機者的日子（混水摸魚者〔La Rabouillense〕）。

不過在大膽比較動物學與社會學上的差異之後，巴爾札克即試著努力顯示出與「自然」相形之下「社會」的特徵何在；他發現在愈是複雜多變的人類生活和人類習俗中愈是能夠顯示出這種特徵，同時「種」愈有可能變成另外「種」時——此在動物界是不存在——也是愈可看出前述特徵（「雜貨商……變成法國貴族，而貴族有時則墮落至社會的最低階層」）；再者，不同的「種」互相婚嫁（商人婦時而高攀而成君主之夫人……，在「社會」上，女人不一定永遠都是男性之配偶）；他也提及戲劇化的情海波瀾——但甚少發生於動物之間——和人的智能差異程度。總結的句子如下：「社會之國有自然所沒有的危險，因為它等於自然加上社會。」這句話雖是不正確而且明顯可見，同時又受害於這種隱含的比較，但它仍然包含本能的歷史洞察力（「習俗、衣服、語言型式、住宅……均依文明而有變化」）；同時亦有充沛的動力和活力（「如果有些科學家尚不承認動物性隨著一股巨大的生命之流湧入於人性之中」）。人與人之間相互瞭解的可能性未見提及——甚至未使用否定的說法指出動物與人相形之下就缺乏這種可能性；相反地，動物之社會和心理生活的較為單純，被視為是一種客觀事實，而直到最後方見提及下列評斷的主觀性：「每隻動物的習慣至少在我們看來無論何時都是相似的。」

在從生物學轉至人類歷史後，巴爾札克繼續辯駁流行的歷史寫作型式，指責這類作品忽視風俗歷史已久；這是他自己訂定的任務。他並未提及自從十八世紀（服爾泰）以還對於風俗歷史的嚐試研究；因此未有任何分析，以圖說明他與其可能的前輩之間對於風俗的不同表現；被提及的僅有彼脫羅尼亞斯。有鑑於他的工作的艱難（人物三、四千的一部戲劇），他從司各脫（Walker Scott）的長篇

小說得到鼓舞；因之在此我們完全是處於浪漫「歷史主義」的世界之中。在此思想的清晰亦常受害於突出和奇特的陳述；例如“faire concurrence à l'État-Civil”（與公民地位競爭）就是模稜不清，而“le hasard est le plus grand romancier du monde”（意外是世界上最偉大的小說家）這句話則需要一些解釋，才能符合作者的歷史態度。不過不少重要和特別的主題卻清楚顯現出來：尤其是將風俗小說視爲哲學史的概念，以及巴爾札克將自己的行動視爲寫史的概念（他在別處極力主張這個概念）——稍後我們將再論及此點；還有他對於這種性質的作品中的各種文體類型和層次的辯護；最後還有他的試圖超越同各脫，而將自己的一切小說組成一個單一的整體，全面描繪十九世紀的法國社會，他在此又稱之爲一件歷史作品。

但是他的計畫並非止於此；他還想另外描述「這些社會結果的各個理由或唯一理由」（les raisons ou la raison de ces effets sociaux），而當他已經至少探究「這個社會動力」（ce moteur social）之後，他最後的計畫是「沉思自然原則和瞭解社會是在那些方面脫離或接近永恆的規則、真、美」。我們不必在此討論他的未能於敘述範圍之外作有效的理論陳述，因此他僅能以小說的形式實現他的理論計畫；在此僅須指出他的風俗小說的「內在」哲學並不令他滿意，而且在我們的引文中，這種不滿在經過如此多次的生物學和歷史性的剖釋之後，誘使他引用古典的「典型概念」（la règle éternelle, le vrai, le beau——永恆的規則、真、美）——這些他已無法再於其小說中使用。

這一切主題——生物學的、歷史的、古典道德主義的——事實上散見於他的作品之中。他至爲喜歡生物學上的比較；描述社會現象時他論及生理學或動物學，也談到「人心之解剖」（anatomie du

Coeur humain)；在上面所討論的一段中，他將社會環境之影響比喻為產生傷寒的發散物，而在引自高老頭的另一段中，他說：拉斯提尼阿克 (Rastignac) 屈身於「奢侈」的教訓和引誘，「其熱切之情有如一雌性罌椰之杯的期待其婚禮的授精花粉」。我們無須引用歷史主題，因為「歷史主義」的精神以其對周圍和個別氣氛的強調，就是他全部作品的精神；不過我至少要引用衆多例子之一以顯示歷史概念一直都是在他的腦中。這段文字是取自鄉土小說老處女 (La vieille Fille)；它是有關住在阿朗松 (Alençon) 的兩個老紳士，其一是位典型的「貴族」(ci-devant)，其二為破產的大革命時代的奸商：

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs coutumes.

時代對於生活於其中的人會產生影響。這兩個人證明了這句話確實有其道理，歷史對於兩人的相貌、談吐、觀念和服裝的影響有明顯的差異。

同一部小說在敘及阿朗松一棟房子的一段，談到它所代表的「原型」(archétype)；在此我們見到的不是「非歷史性抽象」之原型，而是法國很大部分中產階級家族的原型；這棟房子——他在此之前會

經描寫其強烈的地方特性——在這部小說中是有其應有的地位，因為他說「它說明風俗和代表觀念」(qu'il explique des moeurs et représente des idées)。雖然不免會有許多晦澀和誇大之處，但生物學和歷史性的因素均能在巴爾札克的作品中成功地融合，這是因為兩者均與作品的「浪漫—動力」性質相符，此種性質有時還有變成「浪漫—神秘」和「魔力」；在這兩個情況下我們均可覺察到不合理之「力量」的運轉。相形之下，古典的道德主義因素常會予以「外物」的印象。這個因素特別可以見諸巴爾札克寫作具有道德意味之概括性格言的傾向。這類格言有時像個別評論一樣充滿機智，但絕大部分是過於概括空泛；有時甚至一點也不機智；而當它們變成長篇論文時，則常常——套用粗野的說法——是連篇「廢話」(tripe)。我在下面引用取自高老頭一書的一些簡短的說教性格言：

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. — (La science et l'amour...) sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. — Si l'est un sentiment inné dans le coeur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible? — Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. — Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée?

幸福是女人之詩正如裝束是她們的面具一樣。——(科學和愛情……)是永遠不會相會的漸近線。——如果人的心中有天賦的情感，那不就是對於能夠保護薄弱之人的自豪？——人一認識

巴黎，對於當地的一切談論就不會置信，而對於當地的一切作為也就不會談及。——所謂情感不
就是思想中的一個世界？

對於這類格言我們至多僅能說，它們根本不值所賦予它們的榮耀——亦即被豎立而成概括性的論
述。它們只是瞬間情境造成的「一瞥」(aperçus)，有時極為中肯，有時荒謬，不是永遠都是品味高
雅。巴爾札克希望做個古典道德家，偶爾他甚至反映拉布里耶(例如，在高老頭的一段中——這段是
因提及拉斯提尼阿克接到家中匯款而描寫擁有錢財所造成的肉體和心理上的後果)。但是這既不合乎
其文體亦不合乎其性情。他的最佳文句是出現於敘述的中間，亦即當他心中不存說教之際——例如
在老處女中，他的即興談及柯蒙(Cornon)小姐：Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la
honte d'autrui. (她自己名譽不好，因此看不出他人的名譽不好)。

至於他的整個作品的計畫——這在心中已逐漸成形——他有其他有趣的說明，尤其是屬於他終於
決定其全盤計畫的時期者——可以見諸一八三四年左右的信函。在他的這個自我闡釋中，有三個主題
特別值得注意；三者均見諸致昂斯卡伯爵夫人(Countess Hanska)的一封信(國外書簡 [Lettres
à l'Étrangère])，巴黎，一八九九年，一八三四年十月二十六日函，頁二〇〇—二〇六)，其中部分
如左(頁二〇五)：

Les Études de Mœurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation

de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

對風俗之研究將包括一切社會影響，不可遺漏任一生活情境、任一相貌、任一男女之性格、任一生活方式、任一行業、任一社會地區、任一部分法國；或童年、老年、政治、法律、戰爭之任何方面。

在確定這點之後，亦即人心歷史經過抽絲剝繭的追溯之後，社會歷史的各個部分經過確定之後——這就是基礎。它不是想像中的事實；它乃是到處所發生的一切。

在我上面提及的三個主題之中，兩個是立即可見的；第一，他的計畫的普遍性，他將其作品視為人生百科全書的概念；人生的任何部分均不予遺漏。第二，未經特別選取之現實的因素——ce qui se passe partout（到處所發生的一切）。第三個主題是在於「歷史」(histoire)一詞。所謂「人心歷史」

(histoire du coeur humain) 或「社會歷史」(histoire sociale) 所指的並不是通常所謂之「歷史」——不是對已經發生之事項的科學探討，而是較為自由的發明；簡言之，不是「歷史」而是「虛構」(fiction)；尤其不是指過去的，而是指眼前的現在，頂多向後追溯幾年或數十年。巴爾札克如是描述其十九世紀風俗研究 (Études de Mœurs au dix-neuvième siècle) 為歷史（正如斯當達爾將其紅與黑加上十九世紀記事 [Chronique du dix-neuvième siècle] 一樣），這就表示：第一，他認為他的創作性和藝術性活動是等於「歷史——解釋」或甚至「歷史——哲學」性的一種活動，這點我們可從他的人類喜劇前言推論而得；第二，他視「現在」為歷史——「現在」可說是正從歷史衍生而出的東西。實際上他的人物和氣氛雖然是當代的，但卻永遠被描述成源自歷史事件和歷史力量的現象；我們只要讀關於格朗代 (Grandet) 的財富的起源的敘述 (厄杰尼·格朗代 [Eugénie Grandet])，或是杜布斯基耶 (Du Bousquier) 之生平的記述 (老處女) 或高老頭的生平描述，便可瞭解此點。在斯當達爾和巴爾札克之前未曾見到似此刻意經營和鉅細靡遺的描述，而在將人與歷史作有機的結合方面，後者的成就遠勝前者。這樣的一個概念和其實現完全是歷史主義的。

我們現在再回到第二個主題——ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout (它不是想像中的事實；它乃是到處所發生的一切)。此處所表達的乃是他的創作的來源不是自由的想像，而是真實的人生，隨處可見的人生。對於這種繁複的人生——沉浸於歷史之中，一切日常瑣屑、實際關注之事務、醜惡和粗野等均被無情揭露——巴爾札克的態度類似前斯當達爾者：在這個態度的實在性、瑣屑性、內在歷史法則等所決定的形式中，他是嚴肅甚至悲劇地對待這個

態度。自從古典品味興起之後，這從未見諸他處——即使在這之前其方式亦不是巴爾札克的實際而歷史的，雖然它是朝向於人的社會性自述。自從法國的古典主義和專制統治以來，不但對於日常現實的處理變得頗為拘束和端莊，而且對它所持的態度在原則上彷彿拒斥悲劇性和問題性的現實。我們在以前幾章中曾經試圖分析此點：取自實際現實的題材可以喜劇、諷刺、或說教和道德主義等方式加以處理；源自當代日常生活之明確和有限領域的某些題材達於中間文體，即引起憐憫之情者；但是卻不能逾越這個範圍。甚至社會中等階層的日常生活都是屬於卑下文體；深奧和意味深長的費爾丁——他談及如此之多的道德、美學和社會等問題——總是將其描述局限於諷刺性的道德意味之內，他曾在其湯姆·瓊斯 (Tom Jones) 一書 (第十四章第一節) 中說道：「……那種小說跟我所正寫的這部都是喜劇性的。」

存在的嚴肅和悲劇的嚴肅之進入寫實主義，就如我們在斯當達爾和巴爾札克的筆下所見到的，無疑地是與浪漫主義的文體混合有密切的關聯——後者的口號是以莎士比亞對抗拉辛 (Racine) ——而且我認爲它在斯當達爾和巴爾札克筆下的形式，亦即嚴肅與日常現實之混合，要比在雨果一派手中的形式遠爲重要和真實——雨果一派作家志在結合雄偉和怪異。

這個態度的新奇性以及受到嚴肅、疑問、悲劇等方式處理的新型題材，引起了一種全新之嚴肅或可說是崇高文體的逐漸發展；不論是古代的或基督教的或莎士比亞式的或拉辛式的構想和表達層次均無法輕易地轉移至這些新題材；起初對於所應採取的嚴肅態度究應屬於何類會有些搖擺未定。

斯當達爾——其寫實主義係源出於對於他所輕視的「現在」的抗拒——的態度中保持了許多十八

世紀的本能。在他書中的主角身上仍然可以看出縈繞不去的羅密歐 (Romeo)、唐璜 (Don Juan)、瓦爾蒙 (Valmont, 見危險之關係 [Liaisons dangereuses] 一書) 和聖普勒 (Saint-Preux) 等的影響；拿破崙尤其是活在他的筆下；他小說中的英雄人物的想法和感覺都與他們的時代相反，他們是以輕蔑的態度屈身而就拿破崙之後的「現在」的陰謀詭計。雖然總是有依照較老的觀點看來具有喜劇性質的主題混合，但是對於斯當達爾而言，一個能夠獲得他悲劇同情的人物——他也要求讀者對此一人物有同樣的感覺——必須是個真正的英雄，在思想和感情上都是偉大而勇敢。在斯當達爾筆下，偉大心靈的自由，激情的自由，仍然頗有貴族高高在上和遊戲人生的特質，而這兩種特性是較屬於舊政權而非十九世紀中產階級。

巴爾札克的筆下英雄更為深受時間的約制；因此他失去了先前被認為是悲劇性的標準和限制，而且他尚未具有稍後發展出來的對於「現代現實」的「客觀嚴肅」。他誇大地將任何糾葛均視為悲劇性的，將每個內驅力都當作是偉大的激情；他隨時準備宣佈遭逢不幸的任何人為英雄或聖徒；如果是女人，他就將她比擬為天使或聖母瑪利亞；每個充滿活力的惡徒，尤其是邪惡陰險的任何人物，他均將他轉變成惡魔；他稱可憐的高老頭為「父道之基督」(ce Christ de la paternité)。處處覺得有隱藏的惡魔力量，並且誇大描述以致變成鬧劇，完全符合他的訴諸情感、火爆、缺乏批判能力的氣質以及浪漫的生活方式。接下去的一個世代，亦即於五〇年代登場的一代，在這方面出現了強烈的反動力。在福祿貝爾筆下，寫實主義變成不偏不倚、普遍和奇觀。在較早的一篇文章——「對日常生活之嚴肅模仿」(Serious Imitation of Everyday Life)、我會就這個觀點分析了包華麗夫人(Madame Bovary)

的一段，此處將稍作變動和節縮，引用有關各頁文字，因為這是與此處的思路相符，而且也因為就發表的時地（伊斯坦堡，一九三七年）而言，該文似不可能有很多的讀者。前述一段是在包華麗夫人一書第一節第九章。

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affaissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude; s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée.

但尤其是在用餐時間她最難忍受，就在一樓那個小房間，火爐吐著煙，吱吱作響的門，冒着濕氣的牆壁，潤濕的地磚；人生的一切苦味似乎都裝在她的餐盤之上，隨著蓋好的牛肉的熱氣上昇的，是起自她靈魂深處彷彿表示憎惡的其他發散物。查理用餐頗慢；她總是細咬著幾顆榛實，或是靠著肘部，以餐刀尖端在油布上畫著記號，自得其樂。

這一段是描述包華麗夫人不滿意在托斯特 (Tostes) 的生活的高潮戲。許久以來她即盼望能有突

然的變故，爲生活帶來新的轉機——改變她那欠缺高雅、刺激和愛情，藏在鄉村深處，陪伴平庸可厭之丈夫的生活；她甚至已做好準備以迎接這樣的事件的來臨，細心照顧自己和居處就好像爲了賺取命運的改變，以便配得上新命運；轉變未來之前，她深覺不安和失望。福祿貝爾以數幕描寫這一切，以包華麗夫人的眼光繪出她的世界；這個世界的了無歡欣、一成不變、灰黯無光、陳腐乏味、沉悶無氣、和無法逃避等，在她沒有希望逃出之際，這時首度爲她看清。我們的這段引文是對於她的絕望之描寫的高潮。之後，我們獲知她不再理會家中的一切，疏忽對自身的照顧，開始患病，以致她的丈夫決定離開托斯特，以爲氣候不適於她。

這段引文本身繪出一幅圖畫——夫妻倆一起用膳。但是這幅畫不是自主獨立的；它附屬於主宰的主題，此即包華麗夫人的絕望。因之這幅畫不是直接置於讀者面前：兩人坐著用餐——讀者彷彿就站著一旁注視他們兩人。相反地，讀者首先看到包華麗夫人——她在前面幾頁已經顯著可見，讀者最先是經由她而看到這幅景象；直接地，他只看到包華麗夫人的內心情況；而間接地看見用餐的情形，亦即經由她的內心，依據她的知覺。這段引文的最先幾個字：“Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus…”（但尤其是在用餐時間她最難……）點出了主題，而隨後出現的只不過是這個主題的發揮而已。不但句字的片語依賴“dans” (in) 和 “avec” (with) 兩個介詞——這些片語界定房內的環境，片語的累積令人不適的個別因素乃是對“elle n'en pouvait plus”（她最難忍受）的評論——而且接下去的子句亦同，這個字句說明了食物在她心中所引起的嫌惡之感，它在意義和韻律上與句子的主要目的相符。我們繼續讀下去，就會看到“Charles était long à manger”

(查理用餐頗慢)，這在文法上雖是新句而且在韻律上是新的動作，但仍然只是主要主題的恢復和變化而已；直到我們讀到他的從容就食與她的厭惡之間的對比以及她感到絕望的不安姿態——對這個姿態的描述緊接上文——這個句子才有它的真正意義。從容沒有心事地用餐的丈夫變得可笑而幾乎可怕；包華麗夫人看著他坐在那邊用飯之際，他變成了“*elle n'en pouvait plus*”的真正原因；因為引起她絕望的其他一切事物——沉鬱的房間、平淡無味的食物、桌巾付諸闕如、這一切的無望——對她而言以及經過她而對讀者來說，均屬與他有關，源自於他，如果他是另外一個人的話，則這一切也就會全然不同。

由此可見，這個情勢不僅僅是以圖畫的形式出現，而是我們先看到包華麗夫人，然後又透過她而看到這個情勢。不過，這並非純屬表達包華麗夫人的意識內容或是她的實際感覺的問題——例如許多第一人稱小說和類似型態的其他後來小說。雖然照亮這幅畫的光是來自她身上，但她本人仍是這幅畫的一部分，她身在圖畫中。就這點而言，她令人想起本書第二章取自彼脫羅尼亞斯 (Petronius) 之一文中的敘述者；但是福祿貝爾所用的方式不同。在此說話的不是包華麗夫人，而是作者。“*Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides*” (火爐吐著煙……潤濕的地磚)——當然這一切包華麗夫人都看到和感到，但是她自是無法如此總括而言。“*Toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette*” (人生的一切苦味……餐盤之上)——她無疑地是有這樣的感覺；但是如她要加以表達的話，其措辭不會是這個樣子；她並未擁有作此種自我表達所需的智能或冷靜的坦誠。當然，這些話之中並沒有福祿貝爾的人生，其中祇有包華麗夫

人的人生；福祿貝爾所做的只是將成熟表達的力量賦予她所提供的材料，這種表達是百分之百的主觀。如果包華麗夫人自己有這個能力，她就不是她自己的那個樣子了，她必然是已超越了自己並因之拯救了自己。所以她不只是自己看到，而且也被人看到她能看，別人並且據此判斷她——僅只透過對於她的主觀生活亦即她自己的感覺的描述。讀者讀到稍後的一段（第一部第十一章）：*jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...*（她從未發現查理如此討厭，手指如此笨拙，精神如此沉鬱，樣子如此粗野……），或許暫時會認為這奇怪的一串，可能是屢次令包華麗夫人對丈夫的厭惡達於沸點的原因的情緒性累積，而且她自己彷彿是在內心說著這些話；同時認為這便是「自由間接引句」（*erlebte Rede*）的一個例子。不過這就錯了。當然我們此處有包華麗夫人之所以感到厭惡的幾個典型原因，但這些是由作者故意置於一處，而非由包華麗夫人在情緒上將它們放在一起。因為包華麗夫人覺得非常混淆不清；她還看到了其他方面——在他的軀體、舉止、服飾之中；記憶混淆，同時她也許聽到他說話，也許感覺到他的手，他的呼吸，看到他走動，心地善良、狹窄、乏味、渾然不知；她有無數混亂的印象。唯一清楚明確的是這一切的結果，即她對他的厭惡，但此她必須加以掩飾。福祿貝爾將清晰明確賦予這些印象；他顯然是任意選取三種印象，但它們分別取自包華麗的軀體、心態和行爲，頗有代表性；他將三者予以排列，就好像它們是包華麗夫人連續感受到的三個震撼。這根本不是對於意識的一種自然主義的表達。自然的震撼的發生方式頗爲不同。作者的安排之手顯然可見，故意總結心理情境在下列方向的混淆——「對查理·包華麗的厭惡」之方向。當然，此種對心理情境之整理的標準並非來自外面，

而是來自心理情境自身的題材。倘若這個情境本身要轉變成沒有混雜的文字，就須使用這種整理方式。

將此種表達方式與斯當達爾和巴爾札克的方式互相比較，即可發現在此亦有現代寫實主義的兩個特徵；在此亦可見到社會低層亦即粗鄙的小資產階級中的現實日常情事受到嚴肅的對待（我們稍後將再討論此種嚴肅態度的特殊性質）；此處的日常情事亦獲正確和深刻地置於當代歷史的一個明確時期（資產階級王政時期）——雖然不若斯當達爾或巴爾札克的作品中明顯可見，但確實無誤。就這兩個特徵而言，這三位作家是一致的，而與所有較早的寫實主義形成對比；不過福祿貝爾對於其題材的態度完全不同。在斯當達爾和巴爾札克的作品中，我們經常而且確實幾乎永遠聽說作者對於其人物和情節的想法；有時巴爾札克是夾敘夾評——此種評論或為情緒的、諷刺的、道德的、歷史的、或經濟的。我們也常聽說人物自身的想法和感覺，而且經常作者與其筆下人物合而為一，有如在我們所討論的一段引文中者。但是這些幾乎完全未曾出現於福祿貝爾的作品之中。他對其人物和情節的看法未見透露；當其人物發表意見時，絕不致令人以為作者是與他們的看法一致或是想要讀者與書中人物的看法一樣。我們聽到作者說話；但是他未表示其看法，亦未發表評論。他的角色僅限於選擇情節並將之轉變成文字；他深信每個情節如能得到純粹和完全的表達，即能對自身和牽涉於其中的人物作甚佳和完全的闡釋，其效果有高於附屬於其間之任何意見和評判所能達到者。這個信念——亦即對於負責、坦誠和仔細使用之文字之真的極深信念——便是福祿貝爾的藝術表現的基礎。

這是個古老、古典的法國傳統。在布瓦洛有關正確使用之字的力量的一句話中已經有了這個傳統

的成份（論馬萊卜 [Malherbe]：D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir——力量來自適得其所的一個字）；拉布里耶亦有類似的話。沃佛納格 (Vauvenargues) 說道：Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement (只要表達清楚，錯誤就會自己消失。) 福祿貝爾對文字的信心比沃佛納格更深一層：他相信現象界的真亦可見諸語言的表達。福祿貝爾從事寫作時懷有極高的自覺，同時他對於藝術的批判性瞭解的程度，即在法國亦屬難見；因此在他的信中，尤其是寫於一八五二——一八五四年間正當他寫作包華麗夫人者（其書信集 [Correspondance] 擴大新版第三集，一九二七年），可以見到有關其藝術目標的許多甚具參考價值的話。這些話導致一個理論——雖然終極而言它是神秘的，但實際上正如一切真正的神秘主義一樣，它是根據理性、經驗和紀律——亦即忘我地沉浸於現實的諸種題材之中，而此種忘我的專注轉變了這些題材 (par une chimie merveilleuse——經由神奇的一種化學作用) 並使它們得以發展到成熟的表達。在這種方式中，題材完全充塞作者；他忘了自己，他的心不再為他效勞，僅只能夠感覺他人之心，而當藉著狂熱的耐心而達到這個情況時，則完全的表達——此既完全含蓋眼前的題材又公正地評判它——即可水到渠成；對於題材之看法正如上帝對它們的看法，亦即看到它們的真正本質。與此同時尚有對於文體混合的一個觀點——來自相同「神秘——寫實洞察力」的一個觀點：題材沒有高下之分；宇宙是公平不倚產生的一件藝術品，寫實主義的藝術家必須模仿上帝創造世界的過程，在上帝的眼中每個題材的本質應同時包括嚴肅和諧趣、莊嚴和粗野的題材；如果每個題材均能正確和確實地重現，則適合於它的文體層次即可正確和確實地找到；我們不需要有關文體層次的一個總理論——題材依據其莊嚴性而排

列，也不需要作者於題材呈現之後，就題材作任何分析，以圖造成更佳的瞭解和較正確的分類；這一切必須來自對題材自身的表達。

我們如能注意到這個觀點與下面一個觀點之間的對比，即能有所收穫。這另外一個觀點便是誇大炫耀地展佈作者自己的感想和得自這種感想的標準——始於盧梭的那一型；只要試加比較福祿貝爾的“Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres”（我們的心必須要能感覺他人之心才算好的）與盧梭在其懺悔錄開頭所寫的“Je sens mon coeur, et je connais les hommes”（我能感覺我自己的心，因此我就認識他人），即可有效地證明態度上的變化。不過我們從福祿貝爾的書信中亦可看出，他是如何努力和如何用力方才獲致其信念。偉大的題材以及獨創性之想像力的自由和肆無忌憚的發揮，對他仍具甚大吸引力；就此觀點而言，他完全是以浪漫主義者的眼光來看莎士比亞、塞凡帝斯、甚至雨果，他有時並咒詛他自己的狹窄小資產階級題材，因為這將他拘束於令人厭煩的文體細節（dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires——簡單而適切地道及粗鄙之事）；這有時頗為極端以致他說了與其基本觀點相左的話…… et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela [Madame Bovary] ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même（令人難受的是，想到包華麗夫人雖然已達完美之境，但仍只不過是尙可而已，而且基於同樣的理由她永遠不會變得美麗。）然而正如許多重要的十九世紀藝術家一樣，他憎恨他的時代；他清晰看出它的問題和未來的危機；他看到內在的混亂，神學基礎之欠缺（manque de base théologique），來自羣衆的日現威脅，懶散的哲衷「歷史主義」，文辭

的主宰，但是他看不見任何解決之道和結果；他的狂熱的藝術神秘主義幾乎就像是一個代用宗教，他拚命地抓住它，而且他的坦誠屢屢變得陰沉、小器、暴躁和神經質。但是這有時擾亂了他的公平無私以及可與造物主之愛比擬的對題材之愛。不過我們上面所分析的那段並未受到本性中的這類缺憾和弱點的影響；它使我們得以觀察他的純淨的藝術目標的運作。

這一幕中的夫妻同桌共餐，乃是想像所及的最為日常的情景。在福祿貝爾之前，這樣的景象如能進入文學，必然只是由於它成了笑話、田園詩或諷刺文的一部分。在此它是令人不安的一個畫面，而不是暫時過渡的一景，而是長時的不快，完全主宰一個人的一生，亦即包華麗夫人的一生。當然，後來又發生了許多情節，包括愛情戲在內；但是沒有人能夠看出餐桌上的一幕乃是對一個愛情情節的解說的一部分，正如沒有人會說：包華麗夫人大致而言是部愛情小說一樣。這部長篇小說是表達一個沒有結果的人生；我們的引文是其中的一部分，但它可說是含蓋了整個人生。在這一幕中並沒有發生特殊的事情，在這之前亦未發生任何特別的事情。它只是一對夫妻通常同桌共食的重複時刻的任意一刻而已。他們不是在爭吵，沒有任何感觸得到的衝突。包華麗夫人陷於完全的絕望之中，但是她的絕望不是由任何明確的災禍所造成；她並未遭受任何具體的損失或是她祈求任何具體的東西。她確有許多願望，但卻都是全然模糊不清的——高雅、愛情、多彩多姿的生活；人世間必然永遠存在著類此非具體的絕望，但是在此之前沒有人會想到以文學作品嚴肅處理它；似此無形的悲劇——如果可以稱為悲劇的話，同時它是由整個情勢所促成——是由浪漫主義最先變成文學；福祿貝爾可能是最早描述文化修養有限和社會地位較低的人的這種悲劇；他確是最先直接捕捉這種心理情況之慣常性格的作家。無

事發生，但這個「無事」卻變成了沉重、壓人、威嚇的「某事」。我們已經看到他是如何達成這點；包華麗夫人看到房間、食物、丈夫時起自內心的種種混亂的不快印象，均被他組織成結實和明白的敘述。在其他地方他也很少敘述迅速推進情節的事件；在一系列純粹的圖畫——將了無生氣和一致之日子虛無轉變成表示嫌棄、厭煩、無望、令人癱瘓之失望和可憐之恐懼等的壓人沉鬱情況——中，陰沉而任意的人生命運走向它的目的地。

對於這個情境的詮釋是包含在對它的描述之中。夫妻兩人同坐桌邊；丈夫並未推測到其妻子的內心情況；他們之間並沒有什麼交通，以故事情甚甚至並未瀕臨爭吵、論辯、公開衝突。兩人都是非常專注於自己的世界之中——她陷入絕望和模糊的白日夢，他則沉於其愚蠢庸俗的自我陶醉——以致他們兩人都是完全的孤獨；他們沒有共同之處，然而也沒有自己的東西可值得處於孤獨之中。因為私下兩人都有個可笑、虛偽的世界，這是個無法與自己的處境之現實互相妥協的世界，因此他們兩人都失去人生所提供的機會。可以適用於這兩人的亦可適用於同部小說中幾乎所有其他角色；書中為數頗眾的平庸人物均各有其自己的庸俗可笑的愚蠢世界，亦即一個由幻想、習慣、本能和口號組成的世界；各人是孤獨的，誰也無法瞭解誰，或是幫助對方洞察事物；人沒有共同的世界，因為唯有當許多人都找到通往自己之現實——亦即給予個人的現實，而同時這個現實也就變成真正的共同的現實——的道路，共同的世界才會存在。雖然人之相聚是為了正事和歡樂，但是他們的相聚並無聯合行動的意味；它變成片面的、荒謬的、痛苦的，它充滿了誤解、虛榮、徒勞、虛偽、和愚蠢的仇恨。但是世界的真實情況為何，亦即「智能」(intelligent)的世界為何，福祿貝爾從未告訴我們；在他的書中，世界

是由百分之百的愚蠢所組成，這就完全失卻真正的現實，所以後者按理根本不可能見諸這個世界；然而它卻是赫然在其中；它存在於作者的文字之中，而此種文字純以陳述揭露這種愚蠢的假面具；因此文字是有衡量愚蠢的準繩，而且它亦是「智能」之現實的一部分，否則此種現實即無法出現於這部小說之中。

包華麗夫人，小說的首要人物，也是全然沉浸於前述虛偽的現實之中，沉浸於“*la bêtise humaine*”（人的愚蠢）之中，就如福祿貝爾另外一部寫實小說情感教育（*Éducation sentimentale*）的「男主角」莫洛（*Frédéric Moreau*）一樣。福祿貝爾描繪這類人物的方式，如何契合傳統的「悲劇」和「喜劇」類別？對於包華麗夫人的一生的瞭解確實已經至為深入，確實較早的中間類別，如「濫情」或「諷刺」或「說教」等均不適用，而且讀者受其命運的感動時常頗近悲劇的憐憫。但是她絕對不是真正的悲劇主角。此處文字揭露她的生活的愚蠢、幼稚和混亂——亦即她仍然沉浸於其中的生活（*toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette*——人生的一切苦味似乎都裝在她的餐盤之上）的那種深深不幸——的那種方式，即已排除了真正之悲劇的觀念，同時作者和讀者都無法像對悲劇主角一樣感受到是與她站在一起；她一直都在接受審訊、判決，而且與她所處的整個世界一起同被判罪。不過她也並非喜劇的；當然不是；因為我們對她的瞭解是源自她命中註定的糾纏情境的內部——雖然福祿貝爾從未作任何「心理瞭解」，他只不過是讓事實自己說話罷了。他找到了完全與較早的態度和文體層次——包括（特別是）巴爾札克和斯當達爾兩人的——不同的一個對於當代生活現實的態度。這個態度可以簡單稱之為「客觀的嚴肅」（*objective seriousness*）。這個名稱似乎不

適於一部文學作品的文體。「客觀的嚴肅」——目的在深入人生的激情和糾葛的深處而自己則不爲所動或至少未顯露自己已爲所動——這是一個求諸傳教士、教師、或心理學家而非求諸藝術家的態度。但是傳教士、教師和心理學家希望達成直接和實際的成果——但這遠非福祿貝爾所曾想及。他希望以他的這種態度——*pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif*（不用喊叫，不要騷動，只需沉思的注視）——迫使文字表達他觀察得到之題材的真實面目：「文體藉著自身的力量便是觀察事物的一個絕對方式」（書信集，一一，三四六）。但是這在最後卻導向一個說教目的：對當代世界的批評；我們對此種說法不應感到遲疑，正如福祿貝爾可能堅持他自己純粹是個藝術家而已。我們愈是研究福祿貝爾，愈可看清他的寫實作品真是洞察了十九世紀資產階級文化的令人懷疑的性質和空洞無物；得自他的書信的許多重要段落均足證明此點。巴爾札克對於日常社會生活的「魔化」（*demonification*）完全未曾出現於福祿貝爾的筆下；人生不再是洶湧澎湃，而是黏稠緩慢地流。對於福祿貝爾而言，當代日常生活情事的要質不在於狂暴的行動和激情，不在於著魔般的人物和力量，而在於長期的狀態，表面的動只是虛空的匆忙，而表面之下則有另一種的動，幾乎無法察覺但卻是普遍而無休止的，以故政治、經濟和社會的下層土顯得較不穩定而同時則是令人難耐地充滿著緊張。對他而言事情似乎難以變化；但是在持續時間的凝固——福祿貝爾不論是在個別事件（有如我們的例子）或整個時代的圖畫中均能暗示這種凝固——之中，似乎存在著仿如潛藏威脅的一個東西：這個時代充斥著愚蠢的虛空無果，有如充斥著炸藥一般。

透過他的文體層次，亦即有系統和客觀的嚴肅——一切事物爲自己說話，並且依據自己的價值而

在讀者面前自行分類為悲劇或喜劇，或是在大多數情況之下謙虛地自認亦悲亦喜——福祿貝爾克服了處理當代題材時的浪漫的激烈和無常；在他的藝術觀念中顯然是有著較早的實證主義的成份，雖然他有時在談及孔德（Comte）頗有詆諆之意。在這個客觀性的基礎之上，進一步的發展乃有可能，惟關於此點容於稍後諸章再予論及。然而，他的繼承人之中沒有幾人能像他一樣清晰和負責地對待對於當代現實的描述；雖然在他們之中確實不乏較他自由、奔放和才具優厚之才。

在一方面，對於日常現實的嚴肅處理，分佈較廣和社會地位較低之團體的上升而成爲「問題性——存在性」之表達的題材；在另一方面，任意而取之人物和事件的嵌入當代歷史潮流亦即流動的歷史背景——我們相信這一切便是現代寫實主義的基石，而且長篇小說的寬廣和彈性形式自然會逐漸被用以描述如此之多的因素。如果我們的觀點正確，則在整個十九世紀中法國在現代寫實主義的興起和發展中擔當了最爲重要的角色。至於德國的情況爲何，我們在上一章末尾已加討論。英國的發展情況基本上雖與法國相同，但其出現較爲平靜和漸進，在一七八〇年與一八三〇年之間並無斷然的決裂；它開始得較早，保持傳統形式和觀點的時間較長，直至深入維多利亞時代。費爾丁的藝術（湯姆·瓊斯一書於一七四九年問世）已經較同一時代的法國長篇小說顯露出更爲有力地表現人生各面的寫實主義；即使當代歷史背景的流動多變亦非完全付諸闕如；但是對於整個的想像則較重道德和迴避任何問題性和存在性的嚴肅態度；在另一方面，即使在狄更斯——其作品於十九世紀三十年代開始問世——筆下，雖則他的環境有強烈的社會感情和暗示濃度，但是幾乎沒有政治和歷史背景的流動性的跡象。同時，薩克萊（Thackeray）——他將浮華世界（Vanity Fair）（一八四七—一八四八年）一書的事

件非常具體地置於當代歷史（滑鐵盧前後年間）之中——大致而言保持了道德說教、半諷刺、半濫情的觀點，正如十八世紀所傳遞下來者。不幸地，我們必須擱置不論現代俄羅斯寫實主義的興起（果戈里〔Gogol〕的死靈魂〔Dead Souls〕於一八四二年問世，他的短篇小說「外衣」〔The Cloak〕則早於一八三五年出版），即使以最概括的方式亦不可得；如果我們不能以原文閱讀作品，這樣做亦無法達到我們的目的。我們只能滿意於討論它在後來所發生的影響。

第十九章 杰米尼·拉塞特

一八六四年龔古耳兄弟 (Edmond and Jules de Goncourt) 出版兩人合著的小說杰米尼·拉塞特 (Germinie Lacerteux)，描述一名女僕的濫用感情和日漸墮落。他們爲這部小說寫了如下前言……

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Il aime les petites oeuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires: ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décollée du Plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa

triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le coeur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité ou nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à lémotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de Soeur Philomène, en 1861; elles

nous font publier aujourd'hui Germinie Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'oeil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: Humanité; -il lui suffit de cette conscience: son droit est là.

我們必須要求讀者大眾原諒我們提供這本書，同時警告他們會在書中看到什麼。

讀者喜歡虛假的小說：但這是部真實的小說。

他們喜愛佯稱在社會中走動的書：但這本書都是來自街上。

他們喜愛小本猥褻的作品，妓女的回憶錄，婚姻自白、性愛無聊之作，在書店櫥窗圖畫上拉

起衣裙的醜聞：讀者所要讀到的是既樸實又純粹。讀者不可期望看到「歡樂」的袒胸露背照片：下面研究的是對於愛情的臨床檢驗。

讀者進一步也喜愛無害和慰藉的讀物，結局美好的傳奇故事，不會妨碍消化或寧靜的想像：這本書有其悲傷和激烈的狂亂，其構成即在違背讀者的習慣並損害他們的衛生。

那麼，我們為什麼會寫這本書？是否僅為了震駭讀者和驚嚇他們的品味？不是的。

生活於十九世紀，一個全民參政、民主和自由的時代，我們自問是否所謂「下層階級」即無權進入長篇小說之中；如果那個世界之下的世界，即一般民衆，必須屈身於文學的禁令和作者的蔑視——作者對於一般民衆可能有的靈魂和心靈一直保持緘默。我們自問是否對作者和讀者而言，在我們所生活的平等時代中，仍有不值尊重的階級、過於卑微的苦惱、出言過度粗俗的戲劇、恐怖性不夠高貴的災難。我們變得急想知道一個被人遺忘之文學和一個消失不見之社會的傳統形式，「悲劇」，是否確已死亡；是否在一個沒有階級和沒有合法貴族的國度中卑微和貧窮的人的苦惱，可以像高位和富有的人的苦惱同樣引起人們的興趣、感情和憐憫；總而言之，是否下層的人所流的眼淚可以像上層的人所流的眼淚一樣引人哭泣。

這些想法驅使我們大膽地於一八六一年推出拙作菲洛梅妹妹 (Soeur Philomène)；今天這些想法又令我們印行杰米尼·拉塞特。

現在，就讓這本書接受誹謗好了：這對它毫無關係。今天當「長篇小說」日益變寬和成長，

當它開始變成文學研究和社會調查的偉大、嚴肅、熱烈、活生的形式，當它經由分析和心理研究而變成當代道德「歷史」；今天當「長篇小說」擔負起科學的研究和責任時，它即可要求科學的自由權和豁免權。如果它尋求「藝術」和「真理」；如果它揭露巴黎的幸福居民不應忘記的苦惱；如果它向時髦人士顯示貧民救濟工作員有勇氣去參觀的地區以及以前的王后讓她們的子女在醫院中所看到的景象；教人慈善的人類苦難，眼前和鮮活的；如果「長篇小說」有先前的世紀總括稱之為「人道」(Humanity)的那種宗教；——則有那種知覺就夠了：它的權利就在這裏。

這篇序言開頭對於讀者大眾的猛烈爭辯，我們將於稍後加以討論。這裏所要論說的是其後幾段文字所表達的藝術目的（始於(Vivant au XIX^e siècle)）。它與我們所謂的「文體混合」一詞意義完全一樣；它是基於政治和社會上的考慮。龔古耳兄弟說：我們是生活於一個全民參政、民主和自由的時代（應予指出的是他們兩人並非毫無保留地同意這些制度和現象）。因此之故，不能將所謂較低階層摒除於文學作品之外，正如目前仍然可以看到的情況一樣，同時也不應將已經不符我們社會情況的貴族化題材保留於文學之中。他們兄弟辯稱：沒有任何形式的不幸是過於卑微而不能接受文學的處理。在“*avoidroit au roman*”（有權進入長篇小說之中）一詞之中，顯然即認為長篇小說乃是作此種處理的適當形式。稍後的一個句子——*Il nous est venu la curiosité…*（我們變得急想……）——暗示寫實的長篇小說已經變成古典悲劇的繼承者。最後一段對於現代世界新藝術形式的功能作了文辭熱切的縱覽，而在此一縱覽中有一特別主題，亦即科學的態度。這個主題已經見諸巴爾札克，但是它在此處

變得更有力和有計畫。他們兄弟堅信長篇小說的含蓋幅度和意義均有增長。它是文學研究和社會調查的一個嚴肅、熱切和鮮活的形式（請注意“étude”〔研究〕和“enquête”〔調查〕兩字，尤其是後者），透過它的分析和心理探討它就會變成“l'Histoire morale contemporaine”（當代道德歷史），它採用了科學的方法和責任，因此之故它也可聲稱是有科學的權利和自由。因之，嚴肅處理任何題材——甚至是最卑下者——的權利，亦即文體混合之最極端者，得到政治社會和科學兩方面論證的支持。長篇小說家的工作被比擬為科學工作，此處龔古耳兄弟似乎無疑地是想到實驗生物學的方法。我們在此受到了實證主義最初數十年的科學狂熱的影響，當時所有活躍的知識份子——就他們追求與當時精神相符之新方法和價值而論——都努力吸收科學的實驗技術。在此龔古耳兄弟是激進的先鋒；也可說他們的使命即在做激進的先鋒。這篇序言的結尾確實提出一個較不現代的立場，轉向於道德、慈善和人道主義。不少來源至為不同的主題都是它的成份。文中之所以提及應該念及同胞苦痛的“heureux de Paris”（巴黎幸福居民）和“gens du monde”（時髦人士），乃是由於世紀中葉的「情感社會主義」（socialism of sentiment）。關心病患並讓子女前往觀看的舊日王后令我們想到了基督教的中世紀。最後文中提及啓蒙時代的人道宗教。在這個富於修辭的結尾中，有大量的折衷和不少的武斷。

不過，無論我們怎樣看待這篇序言中的個別主題和龔古耳兄弟辯護其主張的大概方式，無疑地他們的看法是正確的，而且爭執早已經解決，他們獲勝。在這個世紀最初的寫實大師如斯當達爾、巴爾札克、甚至福祿且爾等的筆下，較低階層的民衆，甚至可說是一般民衆，均難得出現。而當他們出現時，作者並不是依據他們自己的前提來看他們，或是把握他們的生活來看他們，而是從上往下看。即

使在福祿貝爾筆下（他的單純的心 [Coeur simple]）直至杰米尼·拉塞特出現後十年方才問世，因此在我們所述之序言出現時，包華麗夫人一書大概除了農業會議頒授獎品一幕之外均未寫好），出現的民衆代表只有僕人和背景人物而已。但是斯當達爾和巴爾扎克所促成的寫實主義的文體混合，並不止於第四階級——一般民衆而已；它繼續跟隨著當時的社會和政治發展。寫實主義必須含蓋當代文明的整個現實，資產階級自然是在其中扮演主宰的角色，但其中的一般羣衆由於逐漸意識到自己的功能和權力而開始向前逼進。各行各業的一般民衆必須置入嚴肅寫實主義的題材之中：龔古耳兄弟的看法是正確的，他們的看法得到證實。寫實主義藝術的發展已經證明此點。

最早維護第四階級——一般民衆——之權利——政治的和文學的權利——的人，幾乎全屬於資產階級而非第四階級。龔古耳兄弟亦同，他們倆對於政治的社會主義絲毫不表贊同。他們是半貴族的資產階級上層，不但出身如此，而且態度、生活方式、觀點、關切之事和本能上亦同。此外，他們有天赋的過敏神經；他們將一生奉獻於對美感印象的追求。他們比任何人都是更爲完全和純粹的文學美學家 and 折衷主義者。他們竟然會是第四階級的支持者——即使只是將第四階級視爲文學題材的一個來源——實在令人驚訝。是什麼將他們與第四階級連結起來？他們對於第四階級的生活、問題和反應有何認識？促使他們大膽從事這項實驗的真的只是一種社會的和美學的正義感嗎？要回答這些問題並不困難。只要依據龔古耳兄弟的著作目錄即可輕易解決這個問題。他們兩人寫了數目可觀的長篇小說，幾乎全部是根據他們的親身經驗和觀察。在這些小說中，除了較低階級的環境之外，還有其他的環境——資產階級上層、大都市的下層社會、各型藝術圈；但不論環境爲何，所處理的題材都是奇異而

非常的，而且經常是病態的。此外，他們還寫了關於旅遊、當代藝術家、十八世紀婦女和藝術、以及日本藝術等書。其次還有他們一生的鏡子，亦即他們的「日記」。由此可見僅僅他們的著作一覽表就顯示了他們選擇題材的原則。他們收集和描繪感官印象，尤其是因怪異或新奇而值得珍視的感官印象。他們最擅於發現或重新發現可以滿足已經鑿足於尋常事物之苛求品味的那種美學——尤其是病態的——經驗。就是從這個觀點看來，民衆才受到他們的注意而成爲文學題材。愛德蒙·龔古耳（Edmond de Goncourt）在一八七一年十二月二日的日記中對於這點有極精彩的說法：

Mais pourquoi...choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, sde tout... Pourquoi encore? peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'exotique que les voyageurs vont chercher...

但是爲什麼……選擇這些環境呢？因為在社會的下層，於文明消滅之際，事物、人物、語文、一切等的性質才獲保存……。再問一次爲什麼？也許因為我是個出身良好的文人，而且因爲民衆——或說是暴民——對我而言具有陌生和未被發現之民族的吸引力，旅者所尋覓的一絲異國情調！

由於這種衝動對他們的影響，他們能够瞭解一般民衆。但也就是僅此而已。而這也就自動排除一切功能上不可或缺的東西、民衆的工作、民衆在現代社會中的地位、以及活躍於其中和指向未來的政治、社會和道德上的醞釀。杰米尼·拉塞特一書又是關於女僕亦即資產階級附屬品的一部長篇小說這個事實，顯示將第四階級包括於嚴肅藝術題材之中的工作並未得到切中要點的瞭解和研究。在杰米尼·拉塞特的題材中吸引龔古耳兄弟的是頗爲不同的東西。它是醜惡、可厭和病態等性質的感官吸引力。當然就此點而言，龔古耳兄弟並不是完全獨創的，因爲波多雷 (Bardelaine) 的惡之華 (Fleurs du mal) 早於一八五七年問世。但是他們似乎是最先將此種主題帶入長篇小說中的；這就是一個年紀已不小的女僕的奇異性愛冒險對他們所具的吸引力。因爲這是個真實的故事，他們是這個婦人死後才獲知這個故事，並以之爲基礎撰成小說。出人意料之外地，在他們——不僅他們——看來，普通人能被包含於小說之中是與表現醜惡、可厭和病態等之事物的需要有關——此種需要並且遠超越事實要求、典型和代表性。它代表對於理想化和掩飾性之崇高文體形式的一種激進而不滿的抗議，這種文體形式——不論是古典或浪漫的——雖已日漸式微但仍繼續主宰一般讀者的品味；同時也是抗議將文學（和一般藝術）視爲愉悅和撫慰之娛樂形式的概念——這可說是將文學的目標視爲：“prodese”（有益）和“delectare”（娛樂）的觀念的一個根本改變。由此我們就要來看序言的第一部分。亦即對於讀者大衆的不滿。

這真是令人感到驚訝。對今天的我們而言也許並沒有什麼驚異之處，因爲我們已經多次聽到作者做類似的說法，甚至更壞的。但是如果我們想起較早的時代，如此直言無隱的對於讀者的抨擊真是令

人驚訝的一個現象。作者是生產者；讀者是其消費者。我們可以其他方式說明兩者之間的關係，亦即從另外一個觀點來看。我們可以將作家視為教育家、嚮導、代表性和有時是預言性的聲音。他是除此之外或可說是在這一切之前，我們以經濟觀點來描述這種關係完全是有其道理，龔古耳兄弟也認清此點。雖然他們並未見得是依賴文學寫作爲生——因爲他們頗有資產，但他們對於自己的著作的成功和銷路卻是非常注意。生產者如何能够如此直言無忌地攻擊他們顧客——在作者必須依賴君主或少數貴族的支持的世紀中，這樣的一個語氣乃是不可能的。在上一個世紀的六十年代，作家卻可以大膽做出這種事，因爲他所面對的是無名和不明確的讀者大眾。顯然可見的是他這樣做時是有所恃的，亦即他期待着這篇序言所將引起的騷動。他的作品所能遭遇的最大危險，不是批評者的反對或惡意，甚至也不是當局的壓制——這些雖能帶來煩惱、延擱和個人的不快，但是並不是無法克服的，而且還常會提高作品的名氣——一件藝術品所遭遇的最大危險乃是冷漠。

龔古耳兄弟指責讀者大眾的品味低俗和變態；喜愛虛假的價值、附庸風雅、色慾、將閱讀視為舒適和催眠的消遣、結局美好且對讀者沒有嚴格要求的作品。相反地，他們兩兄弟所給予讀者的一部作品卻是真實、題材來自街上、內容嚴肅而純淨、描述愛情的病態，會攪亂讀者的習慣而且有害讀者的衛生。這段文字的語氣，整個而言是苦惱不耐。雖然可見的是，作者早已知道他們的品味與一般讀者的相距頗遠，他們深信自己的看法正確，他們竭盡力量以促使讀者脫離其安適狀態，而且他們已有幾分不悅，無法相信自己的努力會有任何重大的成功。

這篇序言的論辯口氣是個徵兆；這是十九世紀一般讀者與幾乎所有重要詩人、作家、畫家、雕刻

家和音樂家之間的關係的一個特徵——不僅在法國如此，雖然在法國較早而且較為激烈。我們可以說，除了很少的例外，十九世紀後期的重要藝術家都遭到一般讀者的敵視、缺乏認識、或冷漠。他們是在經過猛烈和長期的鬥爭之後方才爭得普遍的認可，許多人而且是在身後才獲得讚譽，或是在世時僅只得到少數人的賞識。相反地，而且除了很少的例外，可以看出在十九世紀——尤其是其後半——和二十世紀初葉，迅速且輕易得到普遍認可的藝術家均乏真正和持久的重要性。根據這個經驗，許多批評家和藝術家相信情形必然會是這樣的：一部重要的新作的獨創性，必然會令尚未習慣於其文體的一般讀者覺得混淆不清和困擾，他們對於形式的新語言只能逐漸地習慣。但是這個現象在以往從未會如此普遍和極端。當然，讀者大眾對於偉大藝術家的讚賞常常受制於不幸的境遇或嫉妒；他們時常被置於與競爭者相等的地位上，而這些競爭者在今天看來則已完全不值得敬重。雖然有最為有利的傳播便利，但平庸者幾乎均較重要者獲得偏愛，而且幾乎所有重要藝術家均依其個別性情而以痛恨或輕蔑的態度對待一般讀者大眾或是根本漠視他們的存在——這是上一個世紀的特徵。這個現象是始於浪漫時代。之後它愈來愈壞。到了上個世紀末，有些大詩人的行爲和態度顯示出他們自始即棄絕任何種類的普遍傳播和認可。

爲了解釋之便，第一點想到的是本世紀以來讀者大眾的普遍和迅速增加，以及隨之而來的品味的粗化。智能、情感之精妙、對於生活和表達形式的關切均每下愈況。有如我們先前所指出的，斯當達爾也曾慨嘆這種失落。一切標準的低落更因書本雜誌出版商的利用讀者對於讀物的巨大需求而加速，同時大多數的出版商（也有例外）都是遵循最少阻力和容易獲利的路線，供應讀者的需要，甚至如由

讀者自己決定則所供應的甚至還更差。但是到底誰是讀者大眾？它主要是城市的中階級，這個階級的人口大為增加而且由於教育的普及而有能力和意願讀書。這其中有中產階級(Bourgeois)，他們的愚蠢、智能遲鈍、自負、虛偽和怯懦自從浪漫時代以來即遭到詩人、作家、藝術家和批評家的攻擊和譏刺。我們可以完全聽信他們的判斷？這些中產階級不就是擔負十九世紀經濟、科學和技術文明之重任或大膽冒險的人嗎？他們不也是產生了最早認清隱藏於此種文明中之危機、危險、腐化焦點的革命運動領袖的一個階級嗎？即使是十九世紀的一般中產階級份子也都參與這個時代的生活和勞動上的巨大活動。日復一日，他們所過的生活遠較社會名流的來得活躍和費力，後者的生活是習慣的慵懶和幾乎完全免於時間和責任的壓力，而且代表「舊政權」的文學讀者。中產階級安定的物質生活和財產較以往獲得更佳的保障；他們在社會竄升的可能性甚大。但是獲得和保有財產，利用機會晉升，適應迅速改變的情況——這些都是痛苦的生存競爭的一部分——均大量而不斷的支用他們的體力和精神，其程度均非以往所能比擬。從巴爾扎克的一篇小說黃金眼睛的小姐(La Fille aux yeux d'or)的開頭有關巴黎人生活的描寫——雖富於想像但卻充滿寫實的觀察——我們可以推論出即使在中產階級王政的早年生活也是非常消耗精力的。因此不足為奇的，這些人會期望和堅持文學以及一般藝術應能給予他們鬆弛、娛樂和最好是能够輕易達到的陶醉，而且他們反對「悲傷和激烈的消遣」(triste et violente distraction)——這是龔古耳兄弟富有深意的話——但這卻是大多數重要作家所提供的。

不過還有其他的東西。在法國，宗教的影響力所受到的打擊較其他地方為重。政治制度一再發生變化，而且無法提供道義支持。啓蒙運動和法國大革命的偉大思想很快就變成陳腐和空話。它們導致

了自我對自我的激烈鬥爭，這個鬥爭被認為是有道理的，因為自由企業乃是普遍繁榮和進步的一個自然和自律的要件。但自律之運作並不在於滿足對正義的要求。個人和整個社會階層的成功和失敗，並不是完全取決於智力和勤勉，而且也決定於起始的條件、個人的關係、運氣，並常常視良心的狠硬。當然，正義從未主宰世界。但是正如以往一樣，這時已經不可能按照上帝的訓諭來解釋和接受不正不義。強烈的道義不安之感很快就出現。但是經濟的衝力甚大，不能以純粹道義的努力加以阻擋。經濟擴張的意志和道義上的不安並肩存在。隨著時間的消逝，威脅經濟發展和中產階級社會結構的真正危險逐漸顯露出來：強權的爭奪市場和來自第四階級前進組織的威脅。這是重大危機的準備時期，此種危機的爆發我們已經見過，今天仍然繼續看到。十九世紀時很少人具有正確評估決定性危險區域的聰慧。也許是政治家最沒有此種天賦之能。他們涉身其間的那種思想、欲望和方法，仍然無法令他們瞭解經濟的和基本上是人性的心境。

關於這些情況——近來已為人清楚認識而且經常受到描述——我們在此將儘可能予以簡潔地表達，以便獲得一個基礎以為評量十九世紀中產階級——尤其是法國——文化型式之中的文學功能。面對著我們現在回顧起來是決定性的問題，此種文化是否顯示任何興趣、任何瞭解、任何責任感？關於浪漫時代最重要的人物，亦即雨果和巴爾扎克，這些問題的答案必然是肯定的。他們克服了浪漫時代逃避現實的傾向（見本書前一章），因為這並不符合他們強烈的性情，而且巴爾扎克診斷所處時代的本能至為令人欽佩。但是到了下一個世代——他們的作品於五十年代開始問世——情境完全改變。這時對於文學藝術另有其概念和理想，絕不介入眼前的實際事件，迴避任何在道德上、政治上或其他

實際方式影響人們生活的趨勢，其唯一職責是在實現文體的要求。這一切要求所處理的題材（不論是外在現象或作者的統覺 [apperception] 或想像的產品）應能顯露感覺的活力，同時應有嶄新、尚未過時之形式以透露作者的獨特性格。在這種態度（這個態度亦不承認題材的層系）之中，藝術亦即完全和創新之表達的價值被認為是絕對的，任何對於對立哲學和主義之衝突的介入均遭懷疑，因為任何此類參與必然會導致口號和陳腔濫調。一當“professe”和“delectare”這種傳統舊概念被提及，反應即是對文學的任何有用功能的完全否認，因為「有用」立即令人想起實際的有用或陰沈的說教。龔古耳兄弟日記中一八六六年二月八日的記載，譏刺“demander à une oeuvre d'art qu'elle serve à quelque chose”（要求藝術作品應有某種用途）的觀念。但這並不是馬萊卜（Malherbe）式的謙虛，馬萊卜據說會謂好詩人的用途不及一項圓頂高帽。它認為文學和一般的藝術具有最絕對的價值，將它們變成一種崇拜或幾乎是種宗教的目的物。因此如此之高的地位被賦予娛樂——此種娛樂主要是對於表達的感官享受——以致「娛樂」（delectatio）一詞似乎顯得不够用。這個詞由於是代表過度瑣屑和輕易可得之物，所以似是遭受鄙視。

這裏描寫的態度，最初可以見諸某些稍後的浪漫主義作家，但於一八二〇年左右誕生的一代中變得普遍：勒貢特（Leconte de Lisle）、波多雷、福祿貝爾、龔古耳兄弟。它在十九世紀後半期繼續流行，雖然自始它是因人而有大異，從收集印象以為美學欣賞之用以迄完全專注於印象及其藝術重整的毀感性自我折磨。這種態度的來源可以溯源於最傑出之作家對於當代文明和當代社會的厭惡。這種厭惡更是有力地使他們背離一切當代問題，因為這種厭惡心理中雜有無助之感。究竟他們自身與中產階

級社會有無可分離的關聯。他們不論就出身或後來訓練而言均是其中的一份子。他們從它所演進出來的表達的安穩和自由中獲益。到底只有在這種社會之中他們才能找到讀者，也許人數有限但是仍然是他們的讀者和仰慕者。在其中他們也找到幾乎無垠無限的奮進和試驗精神，為每個文學趨勢，甚至是最奇怪和最少見者，提供贊助人和發行人。對於「藝術家」與「中產階級人士」之間的對立的時常強調，決不可導致下列結論，亦即認為十九世紀的文學和藝術除了中產階級的土壤之外，尙有其他土壤可供其生長。實際上已沒有什麼其他土地。在十九世紀中，第四階級是以非常漸進的方式達到政治和經濟的自我瞭解；它的美學需要就是小資產階級的需要。在這種「本能的厭惡」和「必要的含蓄」的矛盾之中，而同時在意見的領域、可能題材的選擇、以及在生活和表達形式方面個人特徵之發展等的幾乎混亂的自由之中，那些太過自傲和才華太具個性而未能創作需求廣大且利潤又高之大眾化商品的作品，即被迫進入純粹美學領域中一種幾乎頑固的孤獨之中，同時被迫摒棄經由作品而對當代問題作任何實際的介入。

混合文體的寫實主義遇到同樣的潮流而跟著前進，此點可以非常清楚地見諸——有如在杰米尼·拉塞特之情況下——此種寫實主義聲稱關切當代社會問題之際。只要我們仔細審閱內容，我們即可看出其驅力是一種美學衝力而非社會衝力。所處理的題材並不是有關社會結構之中心者；它是個奇異和個別的邊際現象。對龔古耳兄弟而言，它是醜惡和病態事物的美學吸引力。我的意思並不是否認龔古耳兄弟寫作和印行杰米尼·拉塞特一書時所做的勇敢試驗的價值。他們的例子可以協助鼓舞並不止於純粹美學的其他人。奇異而不可否認的是：第四階級之被包含於嚴肅寫實主義之中是得到一類作家的

決定性協助——他們在追求新的美學印象之過程中，發現了「醜惡」和「病態」兩者的吸引力。對於左拉和十九世紀末的德國自然主義作家而言，其間的關聯仍然是明確而無可誤會的。

與艾德蒙·龔古耳幾乎同年的福祿貝爾，也是屬於自陷於美學領域中之完全孤獨的一類作家。確實，他很可能以說是下列一型作家，亦即他們的個人生活如未能直接或間接為其文體效勞，即可完全棄絕之。在前面一章中，我們曾試圖描寫他的藝術態度約可與神秘主義者的全神貫注理論相比，我們也曾試着指出，他如何透過其努力的不渝和深度，而最能深入及於事物之核心，以致當時代的問題均能變得清晰可見，雖然作者並未就此有所採取立場。他在其表現最佳的年代能够做到此點，但是其後則否。他的美學上的孤立和將現實全然視為文學表達的目的物，終究而言對他的益處不及對他的大多數相似心理的同時代作家。我們如將斯當達爾的或甚至巴爾扎克的世界拿來與福祿貝爾或龔古耳兄弟的世界相比，後者似乎就顯得狹窄和卑小，雖然其印象豐富。福祿貝爾的書信和龔古耳的日記所代表的一類文獻，在藝術道德之純粹和無瑕、苦心經營的印象之豐富、以及感覺修養之精緻等，確實令人讚佩。同時，我們卻感到——因為在今天我們的閱讀觀點已與二十年或三十年前者大異其趣——這些書中有某種狹隘、迫人的東西。它們充滿現實和智能，但是窮於幽默和內在的寧靜自若。純粹文學的成份——即使在最高層次的藝術銳敏和最豐富的印象之中——拘限了判斷的能力，削弱生命的豐富，有時則扭曲對於現象世界的看法。作家固然心存蔑視地避開政治和經濟的紛擾，一致地僅將生活視為文學題材，高傲和懷恨地遠離生活的實際大問題，以達到作品的美學孤立，經常花費很大的力氣，但現實世界卻仍以千種瑣屑的方式圍困他們。有來自出版商和批評者的困擾；對於讀者大眾——雖然彼

此之間沒有共同的情感和思想基礎，但仍須征服他們——的厭惡。有時有金錢上的煩惱，而且幾乎永遠都存在著神經的過度緊張和對於健康的病態關切。但是因爲大致而言他們都是過著富裕的中產階級生活，因爲他們都有舒適的居處、精美的飲食、沈溺於精緻的感官慾望，因爲他們的生存從未遭遇大動亂和危難的威脅，雖然他們有知性的修養和藝術的純粹，但最後出現的是個奇怪瑣屑的整體印象：亦即僅只關切自己的美學舒適、遭受千種瑣屑困擾、緊張、狂熱的「上層中產階級」——唯有在此一情況下此種狂熱才被稱爲「文學」。

左拉比福祿貝爾和龔古耳兄弟年輕二十歲。他與他們之間有著關聯；他受到他們的影響；他立於他們的肩膀之上；他與他們之間頗多相同之處。他也似乎未能免於神經衰弱（neurasthenia），但由於其家庭背景，他在金錢、傳統、情操之嚴正方面較差。他大膽突出於美學寫實主義作家之外。我們將再引述一段，以爲儘可能清楚地說明此點。我們選取杰米納（*Germinal*）（一八八八年）的一段，這一部小說描寫法國北部一產煤區的生活情況。我們所選的一段是第三章第二章結尾。時間爲大市集時節的七月間某星期日晚上。當地的工人整個下午從一家酒吧趕往另一家酒吧，喝酒、打保齡球、觀賞各種表演。當天的高潮是場舞會，「樂天派」的舞會，地點是肥胖、年約五十許、但仍精力充沛的寡婦戴希（*Désir*）的酒館。舞會已經進行數個小時；即使年紀較大的婦人這時也趕到，同時帶著小孩。

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; et les mères ne se gênaient plus,

sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poudrons joufflus; tandis que les petits qui marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, on cuisait, on se mettait à l'aise, la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups de reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soule, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ça très

farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Mahou et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. A ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminats d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans la campagne noire. Un souffle ardent sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Mahou ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Etienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseleur.

- "J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut expliqué l'affaire de la caisse de prévoyance. Tape là-dedans, tu es un bon!

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Etienne. Il cria: -Oui, soyons d'accord...Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le coeur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois.

直到十點鐘方有人離去。婦人不斷來到，找到自己的男人帶回去；成羣的小孩跟在他們背後；母親們不再擔心外貌，拿出像燕麥袋的長形白哲奶子，奶水沾滿兩頰豐腴的嬰孩；同時已能走路的小孩則灌飽啤酒，在桌下爬來爬去，毫不羞怯地放鬆自己。酒館變成波濤起伏的啤酒之海，寡婦戴希的酒桶均被鑽開，啤酒漲滿肚皮，四面八方流出，流出鼻子、眼睛和其他地方。人喝滿啤酒，因此在人羣中每人的肩膀或膝部擠入鄰人的身上，人人開懷大樂，舒暢不已，但是覺得摩肩接踵。連續不斷的笑聲使得人人笑口常開，直接耳朵。屋裏煥熱如鍋，人人滾熱，個個自得其樂，他們的肌肉露出，在煙斗的濃煙中有如鍍金；唯一的困難是移動身子，有個女孩時常立起，走到背後，靠近抽水機捲起裙子，然後回來。在花紙的花圈之下，跳舞的人無法再看到彼此，他們渾身是汗——這鼓舞煤坑工人亂搖臀部，撞倒搬運女工。但是當一個健壯的小姐被一個男人壓倒在地時，小銅喇叭發出狂暴的聲音，腳部的飛舞滾動他們兩人，彷彿舞蹈在他們身上瓦解。路過的一個人告訴皮耶隆 (Pierron) 說，他的女兒麗蒂 (Lydie) 在人行道對面的門口睡着了。她飲下偷得的一瓶酒的一部分，已然醉倒，他只得將她抱回，同時尚蘭 (Jeanlin) 和貝貝 (Bébert)，酒量較佳，跟在他後面，覺得非常好笑。這是離去的信號，各家人離開「樂天派」，馬等 (The Mahens) 和勒瓦格 (The Levagues) 家人決定回到礦村。這時龐莫老爹 (Père Bonnemort) 和老穆格 (Mouque) 也離開蒙蒙 (Montsou)，兩人都帶著同樣的夢遊脚步，頑強地保持記憶的沈默。他們都是一起回家，這是他們最後一次經過狂歡會、正在凝固的油炸食物鍋、最後酒杯注滿酒的酒館——酒甚至直溢至路中央。仍然有暴風雨欲來的氣氛，一當他們走離燈光

明亮的房子而陷身於黑暗的鄉野時，笑聲立刻迸發出來。成熟的小麥流出一股熱氣，許多嬰孩一定在當晚被懷孕。當他們到達村子時，他們即感到失望。不論是馬寧或勒瓦格家晚餐時均乏胃口，後者吃完早上煮好的牛肉後即沈沈入睡。

艾蒂安 (Etienne) 帶了夏瓦 (Chaval) 到拉斯奈的店 (Rasseneur's) 再喝幾杯。

「我的興致來了！」夏瓦說，因為他的同志向他解釋了準備金的問題。「好！你的話沒錯！」一絲醉意點燃了艾蒂安的雙眼。他叫道：「是的，讓我們在一起……至於我，我告訴你，為了正義我可以放棄一初，醇酒和女人。世上只有一樣東西能令我的心溫暖，這便是我們就要除去我們的老闆。」

當左拉的作品開始於十九世紀最後三十年出現時，上面這段便是激起厭惡和驚恐的文章之一，同時對於為數不少的少數人而言它則得到讚佩備至。他的許多小說都在印行之後立即銷售數字直昇，同時激起強烈的反應，或反對或贊同這種藝術。對此毫無所知的讀者，除了前引文字的第一段之外未閱讀左拉任何作品的話，可能暫時相信他面前有著粗俗寫實主義的一個文學形式，而此種寫實主義乃是十七世紀法蘭德斯 (Flemish) 特別是荷蘭繪畫中所聞名者。他可能認為它只不過是低層社會的舞蹈和飲酒狂歡，只能在魯賓斯 (Rubens) 或約但斯 (Jordaens)、布魯華 (Brouwer) 或歐士塔 (Ostade) 的作品見到或想像的那一類。當然，他們並不是喝酒跳舞的農夫，而是工人；所產生的效果亦有不同，亦即特別無情的細節就吐露或閱讀它們所需的時間而言，予人的印象是要比它們在繪畫中時更為

令人不悅和難受。但是這些並不是基本上的差異。我們或可再說，左拉顯然非常重視他對於羣衆狂歡之「文學描繪」的純粹感官面，在這段文字中他的才華顯露了繪畫的氣質，例如對於描繪肉體的細節（「……母親們……拿出像燕麥袋的長形白哲奶子……」；以及稍後「……肌肉露出，在煙斗的濃煙中有如鍍金」）。流動的啤酒，汗水的薄霧，裂開微笑的嘴巴同樣變成視覺印象；聲音和其他感官性效果也產生出來。簡言之，我們或許會暫時被誘而以爲眼前所見者不過是最低文體層次上的非常強有力的情節，純粹的粗野行動。尤其引文的最後一段，小喇叭的狂吹和掩蓋住兩人跌倒的狂舞，提供了此種鬧劇情節所需的狂歡調子。

但是僅只這一切並不能在左拉的同時代人中激起這樣大的騷動。他的敵人對於他們所謂的左拉藝術的可惡、骯髒和下流感到暴怒不已，但是他們之中卻也有許多人以平和或甚至高興的心情接受較早時代的怪異或諧趣的寫實主義，有時此種寫實主義非常粗野或猥褻。令他們如此激動的乃是下列事實，亦即左拉並未視其藝術爲「卑微的文體」，更未視之爲諧趣可笑的。幾乎他所寫的每一句話均顯示，這一切都是非常嚴肅和道德的；而這一切的總和並不是消遣或藝術性的客廳遊戲，而是他所看出的以及讀者大衆所被敦促看到的當代社會的真正圖像。

這點我們僅從引文第一段本身是無法猜測得到的。它能够令我們駐足留觀的一面是其描寫的講求實際。它幾乎是像筆錄；它雖有直截的感官性，但是仍有點枯燥，過度清晰，其中幾無人性。這並不是其志僅在經營諧趣或怪異效果的作家的文體。第一個句子——「直到十點鐘方才有人離去」——在一場怪異的羣衆狂歡會中乃是不可思議的。作者爲什麼在開頭便告訴我們狂歡會的結束呢？對於一個純

然有趣或怪異的目的而言，這未免是太過嚴肅了。爲什麼這樣早就結束？這樣早就結束的是什麼樣的狂歡會呢？煤礦工星期一清晨就得起床，有的甚至四點就須起身……。我們稍一停頓，便會注意到許多其他的事情。一場狂歡會，即使是在最低階層，也要「充足」。固然充足，但卻是寒酸而節省——只有啤酒而已。這整件事顯示這些人的歡樂是多麼可憐因乏。

這篇引文的真正目的在第二段變得較爲清楚，它描述參加狂歡會的人的離去和回家。礦工皮耶隆的女兒麗蒂被人發現踰於酒館外面的街上，爛醉如泥。麗蒂年方十二，當晚與年紀相當的兩個鄰近男孩——尚蘭和貝貝，到處亂跑。他們三人已經在礦場做搬運工。他們是過早墮落的孩子，尤其是狡詐邪惡的尚蘭，這次他勸誘其他兩人到一個攤位偷了一瓶杜松子酒。三人一同將它喝光，但是女孩不勝酒量。這時她被父親抱着回家。兩個男孩跟在後面，「覺得非常好笑……」。同時鄰近的馬萼和勒瓦格兩家人則準備離去。跟他們結伴的是兩個年老疲憊的礦工龐莫和穆格，他們兩人跟往常一樣，今天一整天都在一起。他們雖然未滿六十歲，但已是他們一代的碩果僅存者——疲倦不堪而冷淡無情，在礦場僅能與馬兒一道工作。閒暇時他們經常在一起，幾乎不說話。這時他們再度拖著腳步走過逐漸平息的騷動，朝向所住的村子。一當他們越過成排的光亮的房子，來到鄉野開始之處，笑聲隨之而起，熱氣起自成熟的田野的黑暗：當晚許多小孩被懷了孕。最後他們到達他們的茅舍，雖已進入半睡眠狀態，但兩人還是吃了中餐剩下的飯菜。

同時，有兩個青年走到另一家酒館。平日因爲一個女孩的關係，他們並不十分和好；但是今天他們有重要的事要商談。艾蒂安希望夏瓦支持他提議的工人基金計畫，以便發生罷工時工人不致沒有收

入。夏瓦表示支持。革命希望和幾杯酒溫熱了他們的心，以致忘記了彼此之間的敵意（當然爲時不會太久），團結在對資產階級的共同憎恨之下。

粗野而可憐的歡樂；過早的墮落和人材的快速消耗；放蕩的性生活和對於此種生活情況而言過高的生育率——因爲交媾乃是毫無所費的唯一娛樂；在这一切的背後，至少在最爲活力充沛和聰慧的人之中，有瀕臨爆發的革命怒火——這些便是引文的種種主題。它們毫無保留地被轉變成感官性的文辭，面對最明晰的文字和最醜惡的景象毫無猶豫之感。文體藝術完全放棄製造傳統意義上的所謂悅人效果。相反地，它供應令人不快、使人鬱悶、不幸的真實。但是這種真實同時也是召喚採行社會改革行動的傳票。它不再像是對於龔古耳兄弟而言的那種感官上對於「醜惡」的迷戀；我們在此看到的，毫無疑問地是當時社會問題的核心，亦即工業資本家與勞工之間的鬥爭。「爲藝術而藝術」(l'art pour l'art)的原則已然失去其效用。在此或可指出，左拉也感覺到而且利用「醜惡和可厭之事物」的感官性力量；我們甚至可以批評他那有點粗野和有利的想像力使他趨向於誇張、極端的簡化和過度物質主義的心理。不過這一切並未具有決定性的意義。左拉對於文體混合是嚴肅對待；他甚至超越前一代純屬美學的寫實主義；他是十九世紀中少數根據當代重大問題而創作的作家之一。就這點而論，只有巴爾札克可以與他比擬；但是巴爾札克寫作之際左拉所看到的事物均尚未發展出來或是尙無法辨識出來。如果左拉誇大其詞，則其方向是重要的；如果他傾向於醜惡，他對它的利用也是頗有成果。即使今天，在半個世紀之後——其最後幾十年爲我們帶來了左拉所未會夢想得到的經驗——杰米納仍是令人驚嚇的一本書。即在今天它並未絲毫失去其意義，而且確也未會喪失其任何「適時性」。其中有些

片段應能變成經典之作，應該被編入文選，因為它們非常清晰和簡單地描繪我們目前所處之變動時代的一個較早時段中第四階級的處境和醒覺。我心中所想的是諸如第三部第三章中礦工馬尊家的夜談。這個主題先是村中小屋的擁擠生活情況及其對健康和道德的有害影響；其次該文繼續如下：

“Danel” répondait Mahau, “si l'on avait plus d'argent, on aurait plus d'aise... Tout de même, c'est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. ça finit toujours par des hommes souls et par des filles pleines.”

Et la famille parlait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l'air de la salle, déjà empuantie d'oignon frit. Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de se souler ou de faire un enfant à sa femme; encore la bière vous engraisait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle.

Alors, la Mahau s'en mêlait.

“L’embêtant, voyez-vous, c’est lorsqu’on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s’imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans... Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte.”

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s’il était là, ouvrirait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l’ambition aux charbonniers.

“Faut cracher sur rien, murmurerait-il. Une bonne chope est une bonne chope... Les chefs, c’est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus.”

Du coup, Etienne s’animait. Comment! la réflexion serait défendue à l’ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l’ouvrier réfléchissait à cette heure...

「當然！」馬琴答道，「如果我們有較多的金錢，我們就能過得舒適一點……同樣地，設法比別人活得好一點，對誰都沒有好處，這是千真萬確的。結果總是男人喝得醉醺醺的，而女人懷

孕大肚子。」

全家人就由此開始，人人發表意見，而燈油污濁了已經充滿油炸洋蔥怪味的空氣。人生確實並不好玩。你像牛馬一樣辛苦工作——好像以前受罰的罪犯，你經常辛苦得體無完膚，雖然如此，但是晚上餐桌上甚至沒肉可吃。當然，你有你的口糧，但是數量至為有限，僅夠支持你繼續受苦而不致於死，深受債臺壓迫，彷彿三餐是偷來的而受到迫害。到了星期日，你因體力耗竭而睡覺。唯一的歡樂就是喝醉酒或是讓你的妻子懷孕；即使如此，啤酒使你的肚子變得太大，而後來孩子長大後對你說滾蛋。真的，人生實在毫無樂趣可言。

然後他的太太會發表她的看法。

「我認為最糟糕的是你向自己說事情無法改變……年輕時你想像幸福終將來臨，你對事情懷抱希望；然後困擾總是又從頭開始，你陷身其中……至於我，我不想傷害任何人，但是有時不公不義卻令我厭惡。」

接著是一陣沈寂，每個人暫時深吸一口氣，在關閉的水平線的模糊不安之中。只有老龐莫——如果他在場的話——會打開驚異的眼睛，因為在他那個時代的人不致像這樣子小題大做；你出生於煤之中，努力敲打礦脈，再也沒有什麼別的要求；可是今天一股邪風吹來，使得礦工變得野心勃勃。

「不可藐視任何東西，」他會喃喃而語。「一杯好啤酒就是一杯好啤酒……老板常常是可鄙的傢伙；但是他們永遠都是老板，對不對？不用傷腦筋想這個問題。」

艾蒂安立刻變得精神充沛。什麼？工人不能思考！正因為今天的工人會動腦筋想問題，事情才會很快改變……。

以上不是一個特定的對話，而只是一個例子，受到房客艾蒂安 (Etienné Lanier) 之影響每天晚在馬專家的談話之一。也因此才用未完成式。從呆滯的順從而緩慢轉移至對自己處境的醒覺，希望和計劃的萌芽，不同世代的互異態度；其次是沈鬱的窮困和室內散發異味的空氣，包裹得緊緊的軀體，說話的簡單適切：這一切描繪出早期社會主義時代的勞工圖像，當然今天不會有人會認真地想要否認這種題材具有世界歷史重要性。這樣一篇文章應屬於何種文體層次？毫無疑問地，這段引文含有偉大的歷史悲劇，亦即「卑微」(humile) 和「雄偉」(sublime) 之混合，但是由於內容的關係後者居於優勢。馬專所說的話（「如果我們有較多的金錢，我們就能過得舒適一點」——或「結果總是男人喝得醉醺醺的，而女人懷孕大肚子」）等——更不用說他妻子的話——已成爲偉大文體的一部分。這與布瓦洛不啻有天壤之別，因為布瓦洛僅能將一般人想像爲最卑下的鬧劇中做出怪異鬼臉的人物，左拉瞭解這些人如何思想和談話。他也知道探礦的技術上細節；他清楚各階層工人和行政當局的心理、中央管理系統的運作、各資本主義團體之間的競爭、資本案與政府、軍隊之間的合作。但是他並未自限於寫作關於工人的小說。他的目的是在包含——有如巴爾札克所做者，但是更爲講究方法和刻意經營——當時的整個生活（第二帝國）：巴黎市民、鄉村居民、戲劇、百貨公司、證券交易所以及其他許多方面。他在各個方面都是專家；到處他深入社會結構和技术。魯恭——馬克卡 (Rougou-

Macquart) 吸收了無法想像的大量智能和勞苦。今天我們已對此種印象生厭；左拉已有許多繼承者，類似馬專家的景象可以見諸任何現代的報導文章。但是左拉是此中第一人，他的作品充滿類似種類和類似價值的圖畫。在他之前是否有任何作家能像他在酒店 (L'Assommoir) 第二章中一樣看待出租公寓？恐難有這樣的作家！他爲出租公寓所繪的圖畫甚至不是從他自己的觀點；相反地它是最近剛到巴黎居住而在大門口守候的一個年輕洗衣婦所得的印象。這些段落我稱之爲經典之作。左拉的人類學概念中的錯誤和他的才華的缺陷是顯然可見的；但是它們並未損及他的藝術、道德、尤其歷史上的重要性，我認爲他的地位將因我們與他的時代及其問題保持距離而升高——尤其因爲他是法國最後一位大寫實主義作家。即使在他一生的最後十年間，「反自然主義」的反動變得非常強烈；此外，沒有一個人留下來與他在工作能力、對當時生活之掌握、決心和勇氣等方面競爭。

就對當代現實的掌握上，法國文學遠超越十九世紀其他歐洲國家的文學。至於德國或是德語地區，我們前面已經簡略敘及（第十七章末）。我們如考慮到葛特海夫 (Jeremias Gotthelf, 生於一七九七年) 僅較巴爾扎克大兩歲而史蒂夫特 (Adalbert Stifter, 生於一八〇五年) 較巴爾扎克年輕六歲；與福祿貝爾 (生於一八二一年) 和愛德蒙·龔古耳 (生於一八二二年) 同時代的德國作家有傅雷塔格 (Freytag, 生於一八一六年)、史托姆 (Storn, 生於一八一七年)、封坦 (Fontane, 生於一八一九年) 和凱勒 (Keller, 生於一八一九年) 等人；大約與左拉同時出世——亦即一八四〇年左右——而較值得重視的小說作家有安仁格魯柏 (Anzengruber) 和羅塞格 (Rosegger)：僅只這些位作家即足以顯示德國的生活本身較爲偏狹、較爲老式、較不「當代」。德語地區的各個地區有其特有的生活方式，

其間未見有任何對現代生活和即將來臨之發展的意識成熟而成具體的形式；即使在一八七一年之後此種意識也是醒覺得很慢，或至少經過相當時間之後它才強烈地顯現於描繪當代現實的文學作品之中。生活本身有很長時間都是比在法國更爲穩固地植根於個人、特性、和傳統之中。它未能提供題材，以供像法國那樣普遍於全國、材料現代、專注於分析歐洲社會正在呈現出來之命運的寫實主義之用。在對自己國家的情況作激烈批評的德國作家之中——他們幾乎全部都受到法國公共生活的影響——並無重要的寫實才華。在作品中處理當代現實的德國重要作家有一個共同之點。他們都沈浸於他們植根之地的傳統態度。這表示他們的浪漫主義、詩化、約翰——保羅主義 (Jean-Paulism) 或在另一方面而言他們的舊式而穩固的資產階級常識——或是兩者之混合——早已摒除甚早見諸法國的那種極端文體混合的可能性。這種性質的任何東西直至十九世紀末方始爲人接受，而且還是在經歷一場堅苦的奮鬥之後。可以作爲補償的是：在他們之中最優秀的作家的作品中，卻有對生活的強烈崇敬，對於人之使命的純粹概念，這是未曾見諸法國的。史蒂夫特和凱勒等作者比巴爾札克或福祿貝爾更能給予讀者一種純粹和強烈的快樂，左拉自然更是比不上了。沒有什麼比愛德蒙·龔古耳一八七一年日記中的一句話更爲不當了（雖然或可解釋爲他深受法普戰爭打擊而感到的自然的憂苦）：他否認德人具有任何種類的人道主義，同時堅持德人亦無任何小說或戲劇！不過這個時代最佳的德國作品確實未有世界性的重要地位，因之不可能爲愛德蒙·龔古耳之輩所讀到。

舉出幾個日期可能使人對於整個情勢有全盤的認識。我們且從四十年代開始。一八四三年時這個時代最重要的寫實主義悲劇賀倍爾 (Heibel) 的瑪利亞·抹大拉 (Maria Magdalena) 問世。幾乎同

時史蒂夫特也已成名〔研究〔Studien〕〕的第一冊於一八四四年出版，小陽春〔Nachsommer〕於一八五七年印行。年紀略大的葛特海夫的最聞名的敘述作品也是屬於這個十年。接下去的十年則見史托姆（茵夢湖〔Immensee〕〕出版於一八五二年，但是作者以後方臻成熟之境）、凱勒（綠色亨利〔Der Grüne Heinrich〕〕的第一版印行於一八五五年，塞得維拉人〔Die Leute von Seldwyla〕〕——第一冊——出版於一八五六年）、博雷塔格（負債與財產〔Soll und Haben〕〕出版於一八五五年）、拉柏（Rabe）（麻雀巷紀事〔Chronik der Sperlingsgasse〕〕出版於一八五六年，饑餓牧師〔Der Hungerpastor〕〕出版於一八六四年）等人相繼出現。在帝國建立前後數十年間，當代寫實主義中並未見有任何特別新奇的東西。當然有類似現代風俗小說的發展，這類小說在這時和直至九十年代最爭衆望的代表乃是目前已完全爲人遺忘的史皮哈根（Friedrich Spielhagen）。在這數十年間，語文、內容和品味均趨式微。只有較老世代的少數人，尤其是凱勒，繼續寫作具有韻律和份量的散文。直至一八八〇年後，年已過六十的封坦方才達於描繪當代題材的成熟境地。不過我認爲他的地位應遠低於葛特海夫、史蒂夫特、或凱勒等人，但是他的敏捷和溫柔悅人的藝術，卻能爲我們提供他當時的社會的最佳圖畫。然後我們亦可視他的藝術——雖然僅限於柏林和易北河以東的普魯士省份——爲朝向一較爲自由、較不隔離、較爲世界性之寫實主義的過渡階段。大約一八九〇年時外來的影響從四面八方衝入。就對於當代現實的描繪而言，這遂導致德國自然主義派的形成，此派最主要的人物乃是劇作家赫普特曼（Hauptmann）。織工（Die Weber）、海狸皮（Der Biberpelz）、車夫漢雪爾（Fuhrmann Henschel）等均屬於十九世紀。屬於新的世紀的，是第一部偉大的寫實主義小說，它雖有完全的獨創

性，就其文體層次而言是相當於法國十九世紀寫實主義作家的作品：湯瑪斯·曼（Thomas Mann）的布登布魯克家族（Buddenbrooks），印行於一九〇一年。必須強調的是：郝普特曼，甚至早期的湯瑪斯·曼，也要比任何偉大的法國作家更為深植於他們故鄉——低塞里西亞（Lower Silesia）山區和盧比克（Lübeck）——的泥土之中。

一八四〇與一八九〇年之間的作家——從葛特海夫至封坦——沒有一位充份顯示出法國寫實主義的一切主要特徵，此種寫實主義亦即初期的歐洲寫實主義形式；也就是從我們在以前各章所做的分析中所知的，嚴肅地描繪在恒久歷史運動背景之下的當代日常社會現實。雖然葛特海夫注重實際、堅強並且——遵循傳教士的最佳傳統——從不迴避現實，而賀倍爾年輕、受到壓迫、沈鬱、寫下木匠安敦（Anton）及其女兒的淒慘悲劇，兩人有基本上的差異，但卻有下面共同點：他們所描述的事實的歷史背景顯得完全靜止不動。伯恩（Bern）的農民的家園除了受到季節和世代變遷的騷動之外，似乎注定往後好多世紀也將像以往的世紀一樣寧靜不變，在瑪利亞·抹大拉一書中空息人的小資產階級道德的可怕舊式禮法也是絲毫未見歷史的運動。不過賀倍爾並未讓他書中人物的說話像席勒讓其音樂師米勒所說的那樣通俗。他並未讓他們地方化，因為他的背景是「一個中型的鎮」。關於他的對話，維斯克（F. T. Vischer）曾經指出沒有一位家庭主婦或木匠師傅是說那種話的；他的對話包含許多與日常口語並行的勉強詩歌措辭，這種措辭偶爾予人不自然之感，而且具有非常可怖的暗示力量，幾可將塞尼加變調而成小資產階級之調。就我們的問題而言，史蒂夫特的情形頗為相似，他也是才華完全不同的一個作家。他也是賦予他的人物以特定風格，使之簡單、純粹和高貴，令人無法見到一句

粗野的話，甚至縱情的口語。他的語言是以纖美、清白和有點膽怯的精緻接觸日常生活的普通事物。這跟一個事實有直接的關聯，這個事實便是他的人物也是活在一個未見任何歷史運動的世界。一切來自當代歷史之喧擾、世界現代生活、政治、商業、金融和專門職業（除非是農業或工藝）的事物，均經他以簡單而高貴、極端普通、暗指和謹慎的用詞加以表達，以免來自前述醜惡和污穢之混亂的東西觸及他和讀者。較有政治傾向的是凱勒，但是較為現代，不過只限於瑞士的特定和狹窄範圍之內。對他而言可說是生命之氣並且容許個人毫無羈絆地自由尋求其道的民主——自由樂觀，在今天對我們而言卻是來自較早時代的神仙故事。其次他也是屬於一個嚴肅的中間層次。他的才華最吸引人的魔力是他特有的寧靜歡愉，對於最不協調和可厭的事物均能以和藹的諷刺對付之。

最後促成帝國之建立的成功戰役，就道德和美學觀點而言卻有最為不幸的後果。與現代世界的匆忙保持距離的地方性的「高貴純粹」，再也無法在公共和文學生活上表露自己。文學上的現代趨向不配德國的傳統，因為前者虛偽和無視於自身的虛偽和當代的問題。當然有些作家的眼光較為敏銳——例如年事已高的維斯克和布克哈特（Jacob Burckhardt）（實際上他是瑞士人而非德人），尤其是尼采（Nietzsche），後者也是最先經歷較早時即可見諸法國的作者與讀者之衝突（見本章前面）。但是尼采並不關心對於當代現實的寫實主義描繪。在關切此種描繪的作者——亦即長篇小說和戲劇的作者——之中，在一八七〇至一八九〇年之間並沒有任何具有份量和地位的新人，沒有一個人能夠為當代生活之結構的任何部分作嚴肅和創造性的表達。唯有在封坦的筆下——封坦這時年事已高而且僅能見諸他最後和最佳亦即寫於一八九〇年之後的長篇小說——方才能够見到初期的純正當代寫實主義。但是此

「雛形寫實主義並未充份發展，因為他的風格從未超越悅人、半樂觀、半聽天由命之談話的半嚴肅性。就此指責他未免有失公平，因為他從未聲稱對於所處的時代自己根本上是個持批評態度的寫實主義作家，有如巴爾札克或左拉者。相反地，當我們從嚴肅寫實主義的觀點來討論他那個世代時，他的姓名是唯一出現者，這個事實對他是個榮譽。

在西歐和南歐的其他國家中，寫實主義也未曾在十九世紀的下半達到法國的那種獨立的力量和一致。即使英國亦未有此種成就，雖在英國小說家中是有值得重視的寫實主義者。維多利亞時代公共生活更爲沈靜的發展，可以見諸大多數小說之當代背景的靜止不動。傳統、宗教和道德等主題發揮了平衡的力量，所以寫實主義並未採用有如在法國的那種極端的形式。當然有時，尤其是將近十九世紀末時，法國的影響力頗強。

大約就在這個時期，也就是十九世紀八十年代起，斯堪地那維亞諸國及——特別是——俄羅斯的寫實主義文學作品受到了歐洲的注意。在斯堪地那維亞的作家中，最有影響力的是挪威劇作家易卜生（Henrik Ibsen）。他的社會劇具有特定的目的；它們反對上層中產階級道德生活的僵硬、限制和虛偽。儘管這些劇本均以挪威爲背景，所處理的顯然亦爲挪威的情況，但是它們的問題亦與整個中歐中產階級有關。易卜生練達的戲劇技巧，對於情節的準確掌握，以及對於劇中人物的明確勾勒——尤其是某些女性人物——深深感動了讀者。他予人的印象至爲深刻，尤以在德國爲然，一八九〇年的德國自然主義運動尊他爲與左拉同等地位的大師，他的劇作獲得德國最佳劇院的優異演出，德國當時的突出劇運復興大致而言是與他的名字連在一起。由於一九一四年以來中產階級社會地位的徹底轉變以

及當時世界危機所造成的重大動亂，他所提出的問題已經失去其時效，我們現在可以更清楚看出他的藝術有時是多麼故意和造作。不過他有他的成就，這便是賦予嚴肅的中產階級戲劇以某種風格的歷史任務：這是自從十八世紀的「流淚喜劇」(comédie larmoyante) 以來即已存在的一個問題，他最先加以解決。是後中產階級即變得面目全非，這是他的不幸——雖然此種不幸有少部分也是他自己造成的。

更爲持久和重要的是俄人的影響。果戈里(Gogol)確實未對歐洲產生任何影響，而爲福祿貝爾和愛德蒙·龔古耳之好友的屠格涅夫(Turgenev)大致而言是受的多於給的。從十九世紀的八十年代開始，托爾斯泰(Tolstoj)和杜斯妥也夫斯基(Dostoevski)開始引人注意。一八八七年的龔古耳日記提到並討論他們兩人。但是對於他們的作品——尤其是杜斯妥也夫斯基——的眞正欣賞來得很慢。杜斯妥也夫斯基作品的德文譯本直到二十世紀方才出現。此處不宜討論一般蘇聯作家，他們的根源和前提，他們在俄羅斯文學中的個別意義；我們僅能論述他們對於歐洲人觀察和呈現現實之方式的影響。

俄羅斯人似是天生即能以嚴肅的態度表達日常事物；而且將「卑微」之文學類摒除於嚴肅處理之外的古典美學似乎永難在俄羅斯得到鞏固的立足點。其次當我們想到俄羅斯寫實主義，應記住它是形成於十九世紀——實際上是十九世紀的下半，我們就知道它是根據一個基督教和傳統族長制的概念，這就是人人不論其社會地位和職位爲何均有其爲人的尊嚴，因此之故它在基本上是與舊基督教的寫實主義有關，而非與現代西方的寫實主義有關。領導經濟和知性活動並且因而作爲現代文化和現代寫實主義之支柱的開明和活躍的中產階級，似乎並未存在於俄羅斯。至少它未見諸長篇小說，甚至在托爾

斯泰或杜斯妥也夫斯基的作品中也找不到。在寫實主義小說中，有上層貴族、各種階級和不同財富的貴族地主、官僚組織和教會層級；也有小資產階級和農民，也就是繁富衆多的民衆。但是介於兩者之間的富有上層中產階級和商人階級，卻是仍然分裂成各種公會，而且在態度和生活形式上完全是採行族長制的。例如我們可能想到杜斯妥也夫斯基之卡拉瑪佐夫兄弟 (Brothers Karamazov) 一書中的商人沙姆沙諾夫 (Samsanov) 或是其白癡 (The Idiot) 中的羅哥辛家族 (Rogoshin) 及其住宅。這類事情與中歐和西歐的開明中產階級並無絲毫共同之處。改革家、叛徒和謀叛者——爲數頗衆——來自種種不同的階級，他們的反叛不論在個別情況下多麼不同，但是仍然處處顯示與基督敎和傳統族長制的世界之間有密切的關聯，同時他們是經由痛苦的暴亂方才掙脫這個世界。

西方讀者發現俄羅斯文學的另一個特徵是在這個廣大國家中的人民及其生活的一致性，這是俄羅斯事物一個顯然自發或至少早已存在的單一性，所以如說明情節發生於某一特定地區常常似有多餘之感。即使是風景的性格亦較其他任何歐洲國家一致。除了莫斯科和聖彼得堡兩個主要城市之外——它們的特有性格可以從文學來源中清楚認出——任何城市、村莊或省份很少有被指明的。在果戈里的死魂 (Dead Souls) 或是在他著名的喜劇督察長 (The Inspector General) 中，故事發生的地點僅僅簡單稱之爲「一個政府所在地」或「一個鎮」，杜斯妥也夫斯基的著魔的人 (The Possessed) 或卡瑪佐夫兄弟中的情形頗爲相似。到處的地主、公務員、商人、教士、小資產階級和農民似乎都是大同小異的「俄羅斯人」。語言癖性很少有被指出的，如果指出的話，並不是因爲方言的地方特性，而是個人的癖性、或是社會的特徵（例如在較低社會階層中對於母音「〇」的特殊發音方式）、或俄國境內

少數民族（猶太人、波蘭人、德人、小俄羅斯人）的迥異徵象。至於天生的正教俄羅斯人，在俄國全境而且不論階級區別，似乎均形成一個單一的古老族長制家族。當然，在十九世紀這種情況亦可見諸其他地方，例如各個德人區，但是均不如俄國這樣顯著和顯現於這樣廣大的土地上。在這個疆域遼闊的國度，隨處均是同樣的俄羅斯區域性氣氛。

在這個廣大而一致的全國性大家族（它與同時代歐洲社會的主要不同點是，尙未見出現一個覺察到自身價值並朝著確定目標邁進的開明中產階級）之內，整個十九世紀均有一個力量強勁的內在運動進行著。這個事實可以明確地見諸當時的文學作品之中。在同一時代的其他歐洲國家文學尤其是法國文學中亦有廣大的運動存在，但是它的種類有別。俄羅斯寫實主義所記述的這個內在運動的最基本特徵是：在所描繪的人物身上透露著完全、無限和激烈的經驗強度。這是西方讀者所得到的最強烈的印象，尤其是杜斯妥也夫斯基的作品最能予人此種印象，但是托爾斯泰和其他作家也能產生類似印象。俄羅斯作家似乎保持了經驗的直接性，這變成了十九世紀西方文明一個稀有的現象。一種強烈的實際、道德或知性上的震撼搖動了他們的本能的深處，突然之間不論是在實際或精神問題上，他們脫離了安詳和幾乎植物性的生存，而轉入極端的缺乏節制。他們的活力、行動、思想和情緒的擺動幅度，似較歐洲其他地區者爲大。這也不禁令我們想起本書最初各章所努力詳述的基督敎寫實主義。從愛轉恨，從謙卑的忠誠轉獸性的殘暴，從熱愛真理轉粗俗的慾愛享樂，從虔誠的單純轉殘酷的譏諷，實在是有點過份——尤其是在杜斯妥也夫斯基的作品，其他的作品亦有此種情況。此種轉變時常是出現於一個人身上——幾乎沒有任何過渡階段——其擺動幅度至大而又無法預測。每次當他精力耗竭之後，

他的言行就透露混亂的本能深處，這種本能深處並非未曾見諸西方國家，而是因為科學的超然客觀、形式感、對社會禮節的尊重等阻止這些國家的作家作毫無節制的表達。當俄羅斯大作家——尤其是杜斯妥也夫斯基——的聲名遠播中歐和西歐之後，驚異的讀者在他們的作品中所遇到的鉅大精神潛能和表達之直截了當似是揭示：寫實主義和悲劇最後如何達成真正的融合。

此外，最後有一點必須加以考慮。如果問道是什麼釋放了十九世紀俄羅斯作品中人物的強力內在運動，答案必然如下：第一，現代歐洲——尤其是德法兩國——的生活和思想形式的滲透。這些形式在俄羅斯碰了一個雖然時常腐爛然尚全然獨立、有自我意志但尚無法應付此種遭遇的社會。由於道德和實際的理由，它無法避免忍受現代歐洲文明，雖然歐洲在此之前經歷的那種準備時期這時在俄羅斯尚未結束。這種妥協的過程頗富戲劇性和混亂。就我們所見到的反映於托爾斯泰或杜斯妥也夫斯基作品中的情況而論，我們可以清楚地掌握俄羅斯對於歐洲文化之接納或拒斥的狂野、暴亂和不欲妥協的性質。經過掙扎後而做的對於觀念和制度的選擇本身是有點偶然和任意。其次好像僅僅這些觀念和制度的終極結果被抽離出來，但這與其他觀念和制度的關係並未獲得評價，例如未考量它在一個豐富和多面的知性作品之內頗具份量的貢獻，而是視之為一絕對的東西（或真或假）、一個靈感或是一個極大的謬見。包羅廣大的理論性「反制度」臨時編造出來。充滿歷史前提和非常難以清晰地綜合表達出來的最複雜現象——例如「西方文化」、自由主義、社會主義、天主教等現象——均被根據一個特別而時常錯誤的觀點以很少幾個字加以評判。受到爭論的各點都是「終極的」道德、宗教和社會問題。一個非常特別的例證便是伊凡·卡拉瑪佐夫（Ivan Karamazov）所立下的一則假定，代表這部

偉大小說的基本主題：沒有上帝和朽就不會有道德，而且罪惡必須被視為逃離每個無神論者之地位的不可避免和合理的途徑——在這個假定之下，對於「全部或什麼都不要」的極端熱情，將某種既屬淺薄又是令人惴惴不安地壯麗之物帶入了這種想法之中。但是十九世時俄羅斯與歐洲文明的妥協不僅是對俄羅斯具有意義而已。不論這個過程是如何常常混亂而不够熟練，不論它是如何受到不當資料、虛偽透視、偏見和激情等的損害，但是其中卻有對於歐洲不够健全和危急之事物的一個極為確切的直覺。就這方面而言，托爾斯泰在歐洲的影響很大，杜斯妥也夫斯基的影響更大；如果在包括寫實主義文學等許多方面，道德危機從第一次世界大戰之前十年起變得日益尖銳，同時類如逼近眉睫之災難得以事先觀察得之，則俄羅斯寫實主義作家之影響力乃是一個重要的助成因素。

第二十章 褐色長襪

"And even if it isn't fine to-morrow," said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, "it will be another day. And now," she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, "and now stand up, and let me measure your leg," for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second—William and Lily should marry—she took the heather mixture stockings, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

"My dear, stand still," she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up—what demon possessed him, her youngest, her cherished?—and saw the

room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done—they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." "The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said)—neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them—that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup

from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects--shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut--simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maids' bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful." She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them

fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection-how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful," and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short." she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it—her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married—some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then—she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained—falsely perhaps.

“Nature has but little clay,” said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, “like that of which she moulded you.” He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10: 30 at Euston.

"But she's no more aware of her beauty than a child," said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in goloshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stockings, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let's find another picture to cut," she said.

「即使明天天氣不好，」賴姆希夫人說道，舉起眼睛望了一眼走過面前的威廉·班克斯和麗莉·布里斯柯，「又是一天。現在，」她說著，想到麗莉的魅力便是她的中國眼睛，斜在她雪白起皺的小臉上，不過這要聰明人才能看出來，「現在請站起來，讓我量量你的小腿」，因為他們可能還是要去燈塔，她必須弄清楚長襪是否須長一兩吋。

就在這時一個令人驚奇的想頭掠過腦際——威廉和麗莉應該結成一對——她遂微笑著拿起雜色毛呢襪子——開口處鉤針互相交叉著——在詹姆斯的腿上量著。

「親愛的，站好不要動，」她說，因為詹姆斯心存妒忌，不願做燈塔管理員的小孩的量尺以致故意地坐立不安；她問道，如果他這樣的話，她怎能看清楚是太長或是太短？

她抬起頭來——什麼魔鬼迷住他，她最小的兒子，她所鍾愛的？——看到了房間，看到了椅子，覺得它們破舊得可怕。有如前幾天安德魯所說的，它們的內臟撒滿地上；她問自己：但又何必購置好的椅子讓它們在冬季裏壞掉？因為整個冬天房子只有一個老婦人看守，屋子真的因為潮濕而滴水。不要理會這些：租金僅得兩辨士半；孩子喜歡這棟房子；此地距離他丈夫的圖書館和演講和生徒三千哩或是正確地說應為三百哩，這樣對他有益；同時還有空間招待客人。地板墊，行軍床，在倫敦使用壽命已盡的破舊不堪的桌椅——它們在此尚頗可用；以及一兩張相片，還有書本。她想，書自己會日益增長。她從未有時間看書。哎呀！即使送給她並由詩人親筆題獻的書：「獻給其願望必得尊崇的她……」「我們當代較幸福的海倫！」說起來慚愧，她從未看這些書。有克魯姆 (Croom) 的論心智和貝特斯 (Bates) 的論波里尼西亞 (Polynesia) 的野蠻風俗（「親

愛的，站好不要動」，她說）——這些都不便帶往燈塔。她想，到了某個時候，房子總會變得破爛不堪而不得有所行動。如果他們能被教會擦淨雙腳，不把海濱的泥沙隨身帶回來——這會有幫助。她不得不承認，如果安德魯真想解剖螃蟹或是如果查斯柏 (Tascher) 相信海草可以做成湯，那就無法加以阻擋；或是羅絲 (Rose) 的東西——貝殼、蘆葦、石塊；因為她的孩子都有天份，然而方向則頗有異。但是結果卻是，她歎道，眼睛從地面到天花板把整個房間掃視一番，一方面拿著襪子比量詹姆斯的小腿。一夏又一夏，一切東西日益破舊；地板墊褪色，壁紙鬆動。你已無法看出在上面的的是玫瑰花。然而，如果一棟房子的每扇門永遠打開不關，整個蘇格蘭找不到一個製鎖者可以修好門栓，情況必壞無疑。將一條喀什米爾圍巾置於一個畫框邊緣有何用處？兩星期後它就會變成豌豆湯的顏色。但是令她煩心的是房子的門；每扇門都任它開著。她諦聽著。起居室的門開著；走廊的門開著；聽聲音臥室的門也是開著；樓梯口的窗戶自然也是開著，因為這是她自己打開的。窗戶應該打開，而門則須關著——就是這麼簡單——他們沒有一個人記得？她如在夜晚走入女傭的臥室，必然看到窗戶密閉，但瑪利這個瑞士女孩是例外，她寧可不洗澡也不願缺少新鮮空氣，在家裏她曾說：「山脈美麗極了。」昨晚她眼望窗外，眼眶含淚，便曾這樣說。「山脈美麗極了。」她的父親已經瀕臨死亡，賴姆希夫人知道。他即將撒手西歸，使他們失去父親。當這女孩說話時，指責和示範（如何整理床鋪，如何打開窗子，雙手閉合宛如法國女人）已在她身上靜靜地收斂起來，正如一隻鳥兒穿越陽光之後雙翼靜靜收起，羽毛的藍色從銅青轉變成柔紫。她靜默無言地站立在那裏，因為沒有什麼話要說。他患有喉癌。一念及——她如何站在

那邊，這個女孩如何說「家鄉的山脈美麗極了，」一切無望，沒有什麼希望，她就感到一陣苦惱，語氣透露著嚴厲，向詹姆斯說：

「站好不要動。不要令人討厭，」所以他立即知道她的嚴厲是真的，伸直了腿，讓她去量。薇子至少短了半吋，而索里 (Sorley) 的男孩可能成長情況不如詹姆斯。

「太短了，」她說，「短得太多。」

從來沒有人面容如此憂鬱。憂愁而暗淡，下半部在黑暗之中，在從陽光以至深處的豎坑之中，或許有顆淚珠形成；一顆淚珠掉落；水兒來往擺動著，接納了它，平靜不動了。從來沒有人面容如此憂鬱。

但只是面容如此嗎？人們說道。在它的背後是什麼——她的美貌，她的光彩？他們問道：如果他舉鎗自殺，如果他在他們結婚之前一星期去世——謠言傳說的另外一個較早的情人？或是沒有這回事，只不過是她以往的無可比擬的美麗，不能加以擾亂者？雖然當她遇到情摯深切、受抑愛情、遭挫雄心的故事時，可能在私底下說出她自己如何知道或感覺或經歷這種事，但是她從未道出。她一直都是沈默不語。她卻知道——她不學而知。她的純樸看穿了狡詐之徒的虛構。她心智的純一使她得以像一塊石頭垂直落下，完全像隻小鳥的降落，自然而然地使她的精神得以如此飛落於予人歡愉、舒適、支柱——或許是虛假地——的真理之上。

「自然界的粘土至為有限，」班克斯在電話上聽到她的聲音有度這樣說，雖然她只是告訴他有關火車的一項事實，但是卻頗為感動，「正像她用以塑造你的那種」。他看到在線的另一端的

她，希臘的、藍眼的、直鼻的。同這樣的一個女人打電話似乎是非常不合適。掌管美麗的三女神似乎會集於日光蘭的草地來塑造這張臉。是的，他要到尤斯頓 (Euston) 趕搭十點的火車。

「但是她不比小孩更為知覺到自己的美麗，」班克斯說，放回聽筒，越過房間去看屋後正在興建中的一座旅館的進度。當他望著未完成的牆壁中的忙碌情景，他想起了賴姆希夫人。他想，一直都有個不調和的東西被置入她臉上的和諧之中。她將一頂獵鹿人的帽子戴在頭上；她腳上穿著膠質套鞋跑過草地將一個搗蛋的孩子抓回。所以如果我們所想到的只是她的美貌，就必須記住振動的東西，活生生的東西（他們在他注目之下將磚頭搬上一小塊木板），並將它置入圖中；或者我們只將她視為一個女人，我們就必須賦予她某種怪異的念頭；或者假想要除去她的高貴形象——好像她的美貌令她煩心——和人們關於美麗的一切話的某種潛藏欲望，而且她只想與其他一樣，都是微不足道。他不知道。他不知道。他必須去工作了。

賴姆希夫人 織著紅褐色的毛襪，而其頭部為鍍金的畫框，置於畫框邊緣的綠色披肩，和米開蘭基羅的真跡傑作等襯托出可笑的輪廓，她理順了片刻之前態度上的嚴厲，抬起他的頭，吻她小孩的額部。「讓我們再找一幅圖來剪，」她說。

這段敘述散文是吳爾夫 (Virginia Woolf) 的小說燈塔行 (To the Lighthouse) 的第一部第五節。這部小說是於一九二七年問世。人物所處的情境幾乎完全可從文章中推論而得。書中任何地方均未利用介紹或說明或除此之外的任何形式予以有系統的表明書中人物的處境。不過我要簡略地概述引

文開頭時的情境。這可便利讀者瞭解下面的分析；這亦可用以更爲清楚地引出僅於此處略爲提及的早先各節的一些重要主題。

賴姆希夫人是倫敦一位知名哲學教授的夫人；她美貌絕倫，但顯然年紀已經不輕。在海布里地羣島 (Hebrides) 一個島上的一棟頗大的夏季別墅裏，她與最小的兒子詹姆斯——六歲——坐在窗前。賴姆希教授已經承租這棟房子多年。除了賴姆希夫婦、他們的八個子女和佣人之外，還有幾位客人同住，停留的時間或長或短。客人中有位著名植物學家班克斯 (William Bankes)，是年紀不小的鰥夫，和一位畫家布里斯科小姐 (Lily Briscoe)。這兩人這時正好走過窗前。詹姆斯坐在地板上忙著從一份附有插圖的目錄上剪下圖片。不久之前，他的母親告訴他，如果天氣晴朗的話，他們次日就要乘船到燈塔去。這是詹姆斯期待很久的一次遠征。住在燈塔的人會收到各種禮物；其中之一就是要給燈塔守望人的兒子的長襪。當初詹姆斯聽到要做這趟旅行的宣佈時的猛烈快樂，因爲父親的一句尖刻的話，說第二天不會是好天氣，而猛然中止。一位客人也以惡意的強調語氣，補充一些氣象學上的細節作爲佐證。在其他客人離開客廳之後，賴姆希夫人爲了安慰詹姆斯，遂說了引文開頭的那些話。

由於一件牽涉賴姆希夫人和詹姆斯的外在事情，亦即量襪子的長短，引文整節的連貫性因而得以建立。在她說完安慰的話（如果明天天氣不好，我們改天再去）之後，賴姆希夫人即著詹姆斯站起來，以便拿爲燈塔守望人的兒子而織的襪子來與他的小腿比比長度是否適當。稍後，她心不在焉地告訴他站好不要動——孩子煩躁不安，因爲他的嫉妒心使他變得有點倔強，這可能也是因爲他仍然受到片刻之前的失望的影響。隔許多行之後，要他靜止不動的警告以更爲嚴厲的語氣再度發出。詹姆斯聽

話不動，繼續量襪子，發現襪子仍然短得太多。經過另一長段時間之後，在此景的結尾賴姆希夫人親吻孩子的前額（她以此補救第二次警告他站好不動的嚴峻語氣），同時她表示要幫他再找一張圖來剪。本節至此結束。

這件完全不足輕重的事的過程中，一再夾雜著其他因素，這些因素雖然並未阻止本景的進展，但它們所佔用的敘述時間要較此景原來所需時間為長。大多數這些因素是內心的過程，亦即個別人物的意識中的動作，不一定是外在事件中的人物的動作，而且也是甚至當時不在場的人的動作：「人們」，或「班克斯先生」。此外，可以稱之為次要而且是有關頗為不同之時地的其他外在事件（例如電話談話，建物之營造）亦均插入此景，以作為在第三者的意識中的動作的架構。我們且來詳細地加以考察。

賴姆希夫人的最初一段話兩度受到中斷：首先是她看到班克斯和布里斯柯一併走過，然後是在推進外在事件進展的幾個字之後，又受到剛剛走過的兩個人留給她的印象的阻斷：麗莉的中國眼睛的魅力，但這不是人人均可以看得出的——接著她就說完話，同時讓她的意識在量襪子一事稍作停頓：我們仍可到燈塔去，因此我必須確定襪子的長度足夠。就在這時她的腦中閃現一個想法，為它鋪路的是她對於麗莉的中國眼睛的沈思（威廉與麗莉兩人應結婚）——一個極佳的想法，她喜歡做月下老人。微笑著，她開始量襪子的長度。但是她的孩子由於對她的倔強和懷著嫉妒的愛，拒絕靜止不動。如果這個孩子一直安靜不下來她怎能知道襪子的長度是否適中？她最小最愛的孩子詹姆斯到底怎麼了？她抬起頭來看。她的眼睛掃視室內——於是開始了岔入的一長段。從幾天前長子安德魯所謂內臟已經撒滿地上的破舊椅子開始，她的思潮繼續漫遊，探測周遭的物件和人物。破舊的家具……但是仍然可以

在此使用；夏季別墅的盆處；如此便宜，如此對小孩、對丈夫有益；只用一些老舊家具、一些圖書和書籍就可輕易將它裝置起來。書籍——她已經許久許久未曾有時間看書了，甚至是作者題獻給她的書（這時燈塔閃現了一下，有如散置室內的博學的書籍是不能帶到燈塔去的）。然後又是房子：只要家人能夠稍為謹慎些。但是安德魯帶回來他要解剖的螃蟹；其他小孩則搜集海草、貝殼、石頭；她只好由他們去了。每個孩子都有天份，但方向不同。但是房子自然是因此而變得舊一些（這時岔入的一段暫時中斷；她拿著襪子量詹姆斯的小腿）；一切都頹壞。只要門戶不經常任它開著。看吧！一切東西都被損壞，甚至披在畫框上的那條喀什米爾羊毛披肩。門總是未關；現在又是開著。她注意一聽：果然都是開著。樓梯口的窗戶也是開著；是她自己打開的。窗口應該開著，門則應關起來。為什麼沒有人記得這點？如果你晚上到佣人的房間，就會發現窗戶都是關著。只有那個瑞士女傭總是讓她的窗開著。她需要新鮮的空氣。昨天她眼睛含著淚水向窗外望著，說道：家鄉的山真是美麗。賴姆希夫人知道女孩在家鄉的父親正在垂死之中。賴姆希夫人剛剛還在教她如何整理床鋪，如何打開窗戶。她一直說著不停而且也指責這個女孩子。但是這時她已經停止不說（比喻為一隻鳥在穿越陽光後的收翼停飛）。她已不再說話，因為沒有什麼話可說；他得了喉癌。這時，想起她如何站在那邊，這個女孩如何說家鄉的山脈多麼美麗——已經沒有什麼希望——她心裏突然感到一陣急迫的憤怒（憤怒人生的殘暴無意義，但她仍然竭盡全力以圖加以協助、支持和保護）。她的憤怒流至外在的行動之中。岔入的一段驟然終止（它所費時間尚未超過數秒；這時她仍然對於班克斯與布里斯柯聯姻的想法面露微笑），並嚴厲向詹姆斯說：站好不要動。不要令人討厭。

以上是第一段主要的岔入部分。第二段稍後開始，亦即在量好襪子並且發現仍然太短之後。這段以「從來沒有人面容如此憂鬱」之主題作為開頭和結尾。

在這段中是誰在說話？是誰在此注視著賴姆希夫人，是誰結論從來沒有人面容如此憂鬱？是誰表達這些存疑、晦澀的臆測？——關於在黑暗中形成和掉落（也許）的淚珠，關於搖擺不定、接納淚珠而後回歸沈靜的水？除了賴姆希夫人和詹姆斯之外，室內並沒有他在窗戶附近。不可能是他們之一，也不會是在接下去一段中說話的「人們」。也許是作者本人。但倘使如此的話，作者的話確實不像她對於筆下人物有相當的了解——在此即是對賴姆希夫人的認識——而且也不能客觀和確切地描寫他們的個性和當時的心態。奧爾夫自己寫這一段。她並未使用文法和排字技術表示這是第三者的話或思想。我們不得不假設它是包含她自己的直接引句。但是她似乎並未記住她自己是作者，因之應該知道其人物的情況。在這裏說話的人，不論是誰，其行為表示他對於賴姆希夫人僅有一個印象而已，看著她的臉而留下此種印象，但是對於此一印象的適當解釋未能確定。「從來沒有人面容如此憂鬱」並不是客觀的陳述。對於一個人看到賴姆希夫人的面容而感到的震驚之情的描繪，已經近乎超越現實的一個領域。在接下去的一段中，說話者似乎已不是人，而是介於天地之間的精靈，能夠貫穿人的靈魂深處、對於靈魂有所認識但是無法清楚靈魂之運作的無名精靈，所以他們的報告令人存疑，略可比擬那些「遠離風之本體的空氣」，這些空氣在稍後的一段（第二部第二節）中，於夜晚在屋內游動，「探詢著」。不論如何，我們在此所要討論的並不是作者對其筆下某個人物所作的客觀言辭。任誰都無法確定此處的一切：它完全是猜測，一人對於他所無法解開其謎的另一人的監視。

這繼續在下面一段出現。對於賴姆希夫人的話的意義做了種種猜測並加以討論。但是語氣的層次略為下降，從詩意和不真實的而降至實際和現實的；這時並引進說話人：「人們說」。人們想知道是否對於她早年生活中某件不快事件的回憶隱藏在她容光煥發的艷麗之後。有些謠言便是這樣說。但是謠言或許是錯誤不確的：類此事情無法從她直接獲知；話題轉到這類事情時她就保持緘默。假設她未曾經歷這類事情，但她即使沒有經驗卻能事事知曉。她的單純和真誠必能遇見事物的真相，並且——或許虛假地——予人歡愉、舒適和支柱。

此處說話的是否還是「人們」？我們幾乎禁不住對此存疑，因為最後的一些話聽起來幾乎是太過於個人化和細心，不像是「人們」的閒談。緊接著下去，突然而出乎意料之外地，另外一位說話者、一個新的場面、和一個新的時間出現了。我們看到班克斯在與賴姆希夫人講電話，是她打電話給他告訴他一件有關火車的事情，顯然是關於他們計劃一起去的一趟旅行。有關眼淚的一段已經把我們帶到賴姆希夫人和詹姆斯所在的房間的外面；它將我們帶到超乎現實界之外的一個無法界定的地方。討論謠言的一段有一個具體而現實但未清楚指明的地方。這時我們是處於一個明確的地方，但是遠離了夏季別墅——在倫敦班克斯的家裏。時間不明（「有度」），但是電話上的談話顯然是在這次島上居留之前甚久（也許久達數年）。但是班克斯在電話上所說的話是與前行一段有完全之連貫性。這些話也不是客觀的，而是出諸某一特定之人在某一特定時刻所得到之印象的形式，它彷彿總結前行的一切——瑞士女傭，賴姆希夫人美麗的面龐中隱藏的憂鬱，人們對她的想法，以及她予人的印象：「自然」用以塑造她的那類粘土為量至為有限。班克斯是否真的在電話上向她說這些話？或者只是他在聽到她

的聲音的時候所想要說的——她的聲音深深感動他，他心裏想到在電話上跟這位很像希臘女神的美妙女人談話真是多麼奇異？這句話是放在括弧之內，因此我們會以為是他真的說了這句話。但這並無法確定，因為他的這個獨白的最先幾個字也是置於括弧之內。總之，他迅速地掌握住自己，因為他清醒地答稱他將到尤斯頓趕搭十點半的火車。

可是他的情緒並未這樣快速地平靜下來。當他放下聽筒並踱過客廳走到窗戶旁觀看屋後一棟建物的興建情形——這顯然是他要鬆弛一下並任思潮自由漫遊時習有和特殊的行動——但他仍繼續著賴姆希夫人。在她身上永遠都有一些奇怪的東西，與她的美貌不太配合的東西（例如打電話）；她並未覺到自己的美麗，或至多只是一種幼稚的知覺；她的服裝和行動偶爾透露此點。她一直牽涉於難與她面龐的和諧互相調和的日常現實情況。他有條不紊地努力向自己解釋她的自我矛盾之處。他做了一些猜測，但是無法確定。同時他對房屋興建工程的印象繼續湧入他的腦海。最後他終於放棄了努力。他終以講究方法和科學精神的工作者（他本人就是）的略為難耐和堅決的實際態度，放棄了「賴姆希夫人」這個無法解決的問題。他找不出解決方法（「他不知道」的重複象徵他不耐煩的將它放棄）。他必須回去工作。

至此第二段長的打岔結束了，作者又將我們帶回賴姆希夫人和詹姆斯所在的室內。外在的事件隨著對詹姆斯額上的一吻以及剪圖的重新開始而結束。但是在此我們也只有一個外在的變動。先前放棄的一景重新出現，非常突然並且毫無過渡階段就像當初未加中止一樣，也好像這段長長的打岔只是某人（誰呢？）對於時間的深處所投擲的一瞥，但是主題（賴姆希夫人，她的美貌，她謎樣的性格，她

的純粹性——但這一直在生活的相對性和曖昧以及在不適合她的美貌的事物中發生作用）直接從這段打岔的最後一個階段（亦即班克斯徒勞無功的沈思）直接延伸下來以至我們所見到的賴姆希夫人的處境：「頭部鍍金的畫框……等襯托出可笑的輪廓」等——因為再度我們見到她周遭的一切與她並不相稱，亦即是「不調和的東西」。她對於孩子的一吻，她對他說的話，雖然是真正的人生禮物，而詹姆士也視之為最自然和單純的真理，但是卻仍充滿無可解決的神秘。

我們從對這段的分析中，可以發現不少突出的文體特徵，以下將對此加以說明。

做為客觀事實之敘述者的作者，幾乎完全消失不見；幾乎任何述及的事情均是經由在人物的意識中的反映而出現。例如在敘及房子或瑞士籍女傭時，讀者得到的並不是吳爾夫對於其創造想像力之產品的客觀知識，而是賴姆希夫人在特定的時刻對於它們的想法或感覺。同樣地，我們亦未獲進入吳爾夫的內心並得以分享她對賴姆希夫人之性格的認識；我們所知的她的性格乃是反映於小說之中以及對於其他角色之影響者；對於一顆淚珠作種種猜測的無名精靈，對她感到驚異的人們，和班克斯先生在這段中這個手法非常過份，在小說之外似乎根本沒有觀點可用以觀察書中的人物和情節，同時除了存在於人物的意識中的以外，也就似乎沒有什麼客觀的現實。這樣一種現實的殘餘，頂多可以見諸對於情節外在架構的簡略提及，例如「賴姆希夫人說道，舉起眼睛……」或「班克斯先生聽到她的聲音有度說。」最後一段（「織著紅褐色的毛襪……」）或許在此亦可一提。不過這已經有點難以確定。對這件事的描述是客觀的，但是至於它的解釋，從語氣可知作者不是以心照不宣的眼光而是以存疑和探詢的眼睛觀看賴姆希夫人——甚至是像小說中某個角色對於她的可能看法，和聽到她說話一樣。

這個例子（同時也見諸不少同時時代作家）所用以表達書中人物之意識內容的技法已經爲人就造句法加以分析和描述。有些並已有了名稱（例如 *erlebte Rede*、「意識流」[*stream of consciousness*]、「內心獨白」[*monologue intérieur*]）。但是這些文體形式，尤其是“*erlebte Rede*”，也爲較早的文學作品所採用，但是美學目的不同。除了這些之外，還有其他能够模糊甚至消除對於完全爲作者所知之客觀現實的印象的可能性——幾乎無法利用造句法加以界說；也就是說，這些可能性不是依恃於形式而是依賴語調和本文。一個恰切的例子是我們所討論的一段，在這段中作者有時將她自己描述爲一個懷疑、驚奇、猶豫的人以達到預定的效果，彷彿他的筆下人物的真相最好不要讓她知道，而最好讓這些人物或讀者知道。這完全是作者對於他所描寫之世界的現實的態度。而這個態度是與其他作家的完全不同，因爲後者以客觀的肯定解釋他們筆下人物的情節、處境和性格，就與較早的一般習慣一樣。哥德或凱勒、狄更斯或麥芮狄士（*Meredith*）、巴爾扎克或左拉很肯定地告訴我們他們的筆下人物在做什麼、在做事情時感到什麼和想到什麼、以及如何解釋他們的行動和思想。他們對於筆下人物無所不知。當然，在以往的時代中我們也經常獲知一部小說或故事中人物的主觀反應；有時甚至是利用“*erlebte Rede*”的形式，雖然較常使用的是獨白，當然在大多數情況下有類如下面的開場語：“他似乎認爲……”或“這時他覺得……”等等。但是在這種情況下，作者難得試圖讓意識活動漂流於變幻不定之印象的潮流中（有如本章引文中賴姆希夫人和班克斯先生的意識流動）；相反地，個人的意識的內容理智地侷限於與所述之特定事件或所述之特定情境有關的事物——例如已於前面解釋的一段包華麗夫人引文（本書第十八章）。更爲重要的是：作者以其對客觀真理的知識從未辭棄其作爲最後

和主宰權力的地位。較早的作家，尤其是十九世紀末以來者，所寫下的敘述作品，大致而言給予我們一種極端主觀、個人主義和經常怪異離奇的對於現實的印象，這些作品既未試圖亦未能够確定與現實有關的任何客觀或大致確切的事物。有時這類作品是出諸第一人稱小說的形式；有時則否。我們可以于伊斯曼（Hirsman）的小說倒退（*A rebours*）作為後者之例子。但是這一切在基本上也是有別於此處根據吳爾夫原文而描述的現代手法，雖然後者確是源自前者。吳爾夫代表的技巧的主要特徵是：我們所得到的不是僅對於單獨一個人的意識（亦即它所收到的印象）的敘述，而且是對許多人的意識的描述，而且經常從一個人轉至另一個人——在我們的引文中則是賴姆希夫人、「人們」、班克斯先生、間隔短暫出現的詹姆斯、倒敘中的瑞士籍女傭、對於一顆淚珠競作猜測的無名人氏。人物的衆多顯示我們此處所見到的乃是探究客觀現實的努力，此一客觀現實即是「真正的」賴姆希夫人。當然，她是個謎，在基本上她也一直保持這個身份，但是她似乎是受到針對著她的種種意識（包括她自己的）的內容的包圍；但是有一項努力，想竭盡人類的知覺和表達能力，從許多方面來接近她。利用不同之個人，（而且在不同時間）所得到的衆多主觀印象以圖密切探究客觀現實的這種技巧，在我們此處所考察的現代技巧中佔有重要地位。這在基本上是與單獨一個人的主觀方法有所不同，因為後者僅容許一個而且通常很為不凡的人去發表意見，而且只承認這個人對於現實的看法。當然，就文學史而言，在這兩種描述意識的方法之間是有密切的關聯——單獨一個人的主觀方法與以綜合為目的之多人方法。後者衍生於前者，在有些作品中這兩種方法互相重疊，所以我們即可看出其發展情形。普魯斯特（*Marcel Proust*）的偉大小說特別有這種情形。稍後我們將再論及此點。

我們的引文的另一個文體特徵——雖然這是與剛剛討論過的「多人意識表達」有密切和必然的關聯——是與時間的處理有關。現代敘述文學中對於時間之處理有其特別之處，但這並無新奇之處；關於這個問題已有數項研究問世。這些研究的主要目的是在建立有關現象與當代哲學主張或趨向之間的關聯——無疑地，這是正當的工作，有助於鑑識表現於許多當代活動中的共同利益和內在目的。我們將先描述我們眼前的例子所用的手法。前面已經指出，比量襪子長度和說出與此有關的話這兩個動作所需的時間，一定遠少於專心一致不願有所遺漏的讀者讀它所需的時間——即使我們假設比量襪子與對詹姆斯額頭的妥協之吻兩者之間有短暫的停頓。然而，敘述所用的時間並不是用於事件本身（對此之敘述至為簡潔），而是用於打岔的部分。岔入的有兩段長長的離題話，它們在時間上與作為其架構之事件的關係似乎完全不同。第一段打岔，亦即對於賴姆希夫人比量襪子時心中所想之事情的描述（更準確地說，就是她第一次心不在焉與第二次嚴厲喝令詹姆斯腿部不要動兩個動作之間），在時間上是屬於作為架構的事件，對於它的敘述比比量襪子本身多用了幾秒或甚至幾分鐘——原因是意識流動的時間有時較文字描述它的時間為短，如果我們想要第三者瞭解我們的話，而這正是此處的意旨。賴姆希夫人心中的思想本身並未包含任何如謎不可解的東西；這些都是起自她日常生活的觀念，可說都是正常的——她的秘密是藏在更深的地方，只有在話題從開啓的窗戶轉至瑞士籍女傭的話時，才見面罩略為揭起。然而大致而言，賴姆希夫人的意識的映照要比在其他作家（如喬埃斯〔James Joyce〕）筆下的更易瞭解。在賴姆希夫人的意識中接連出現的觀念雖然單純和瑣細，但它們同時也是根本而重要的。它們可說是對於人生之錯綜混亂的綜合，而她無可媲美的美貌便是陷身於此種錯綜混亂之中，既

在其中顯露又隱藏於其中。當然，較早時代的作家也偶爾會花費一些時間和幾個句子告訴讀者在某一特定時刻時筆下人物心中的思想——但是爲了這個目的，他們很少會選擇類如賴姆希夫人抬頭而於無意之間看到家具的這種偶然時機。他們也不會想到描述意識的自然和漫無目的之持續不斷的沈思。最後，他們也不會將這整個過程置於在時間上有如要求詹姆斯靜止不動的兩次警告這樣緊密相接的兩個外在事件之間（兩次警告是發出於她正要以未織好的襪子比量他的小腿之際）；因此之故，在一種未見諸較早時代的令人驚奇的方式下，在外在事件所佔有的短暫時間與穿越整個主觀世界之意識過程的夢樣豐富之間，形成了尖銳的對比。這個技巧的獨有和嶄新特徵有：促動意識過程的偶然時機；對於這些自由過程的自然和甚至自然主義式的描述——意識過程的自由既未爲特定目的所侷限亦未爲特定思想所導引；對於「外在」與「內在」時間之間對比的苦心經營。這三個特徵共同揭露作者的下列態度：她比較早的寫實主義作品更爲屈服於真實現象的偶然性；而且雖然她注意選擇現實世界的題材並賦予特定文體——當然她身不由己地——但是她並未唯理是問地進行其工作，也未志在令外在事件的連貫性有其計劃結果。在吳爾夫的書中，外在事件實際上已失卻其霸權，它們的用途在釋放和解釋內在的事件，而在她之前（同時直至今天仍有許多作家）內在的動作主要係在爲重要的外在情節做鋪路工作和提供動機。這點亦可見諸外在時機的隨便和偶然性（由於詹姆斯的腿部未能靜止不動而抬起頭來），此一時機即解放了遠爲重要的內在過程。

第二段打岔與作爲架構的事件之間的時間關係是屬於另外一種：它的內容（關於淚珠的一段，人們對於賴姆希夫人的想法，與班克斯的電話談話以及他注視著新旅館興建工程時的沈思）不論就時間

或地方而言，均不是作為架構之事件的一部分。其他時與地則不清楚；這段打岔是與本書第一章討論的奧德修斯的疤記的故事同屬一型。即使如此，兩者在結構上並不相同。在荷馬的文章中，離題話是與攸里克麗亞用手去摸的疤記有關，雖然觸摸疤記的時刻充滿高度和戲劇性的緊張，然而此景立即轉移至另一個清晰明確的現在，而這個現在似乎就是為了切斷戲劇性的緊張並使整個洗腳的一景暫時被忘。在吳爾夫的一文中，並沒有任何緊張情勢。就戲劇意義而言並未見有任何重要事件的發生；問題只是襪子的長度而已。這段打岔的出發點是賴姆希夫人的臉部表情：「從來沒有人面容如此憂鬱。」實際上，數段打岔均是由此開始；正確地說共有三段。這三者在於時與地上均有不同，在時與地的明確上亦互異，第一段的頗為模糊合混，第二段的略為明確一些，而第三段的尚屬準確。但是沒有一段的時間有如奧得修斯青年時代的連續經歷那樣明確，因為即使就電話交談一景而論，對於時間的交代亦不明確。因此之故，場景得以不引人注意和順利地從窗戶旁移開，但是疤記一節的時地變換就及如此平順。在有關眼淚的一段中，讀者可能仍然懷疑是否發生了任何變換。無名的說話人可能走入屋內，注視著賴姆希夫人。在第二段中，這種說法已經無法適用，但是閒談的「人們」仍然注視著賴姆希夫人的臉——不是此時此地在此夏季別墅的窗戶旁，但仍是同一張臉和同樣的表情。即使在第三部分，亦即當臉已看不到時（因為班克斯是在電話上與賴姆希夫人交談），但他的內在視覺仍可看到它；所以主題（賴姆希夫人之謎的解答）從未片刻——甚至當描述問題（即她比量襪子的長度時的臉部表情）時——脫離讀者的記憶。就外在事件而論，這段打岔的三個部分彼此之間並無關係。它們沒有共同和外表上一致的發展，但是奧得修斯青年時代的各個經歷則有，它們均與疤記的源起有關；前述三

個部分僅由共有的一點連接起來——這便是注視賴姆希夫人，尤其是那在美艷的容貌背後隱藏著高深莫測之憂鬱並最後認為襪子仍然長度不夠的賴姆希夫人。就是靠著這個唯一的共同焦點，三個全然不同的部分方能有所連接；但是這個關聯的力量頗大，奪去了它們的獨立「現在」，而此種「現在」卻是疤記故事所有的。它們只不過解說「從來沒有人面容如此憂鬱」的努力而已；它們延續這個主題，而在它們結束後主題本身又繼續下去：主題根本沒有變動。相反地，攸里克麗亞認出奧德修斯的一景則為關於疤記源起的打岔所阻斷而分成兩個部分。在我們的引文中，不論是兩則外在事件或兩個「現在」之間均無此種明晰的區別。不論作為架構的事件（比量襪子）是多麼不足輕重的一個外在事件，但是浮出於其中的賴姆希夫人的面貌則是顯現於整段打岔文字；這段離題話本身只不過是賴姆希夫人的圖像的背景，彷彿通向時間的深處——正如由賴姆希夫人對家具的偶然一瞥所引起的第一段「離題話」是通向意識的深處一樣。

所以，這兩段「離題話」並不如乍看之下那樣不同。就時間（以及地點）而言，第一段離題話完全在作為架構的事件之內完成，而第二段離題話則喚起其他的時間和地點。這個區別並不很重要。第二段中的時與地並不是獨立的；它們只是用以對引發它的圖像作「多音的」（polyphonic）的處理而已；實際上，它們給予我們的印象（就如第一段之內在時間給予我們的印象一樣）是：它們就像是在某個旁觀者（當然未指是誰）的意識中的一個事件，他可能在所描述的時刻看到了賴姆希夫人，同時他對於她的個性的未解之謎的沈思可能包含有關其他人（人們、班克斯）對她的說法和想法的記憶。在兩段「離題話」中，我們所處理的乃是探測一個更為純正、更為深沈和更為真實的現實的種種努

力；在兩個情況下，引發「離題話」的事件似乎是偶發的而且內容貧乏；在兩個情況下，不論「離題話」只用「意識內容」亦即只用內在時間，或是也使用外在的時間變換，並不造成任何差異。總之，第一段「離題話」中的意識過程也包括時與景的變換，尤其是瑞士女傭的一節。重要的是一個不足輕重的外在事件竟引發了種種思想和成系列的思想，同時這些思想脫離外在事件的現在並自由游蕩於時間的深處。彷彿一段顯然簡單的文字只在對它的評論中揭露它的本有內容，只在展開階段中顯示一個單純的音樂主題。這使得我們亦得以瞭解時間處理與前述「多人式之意識表達」之間的密切關聯。起自意識的思想並不是繫附於引發這些思想的外在事件的「現在」。有如本章引文所顯示的，吳爾夫的特有技巧是存在於下列事實，這便是作者所直接報導並以既成事實——在此為襪子之比重——姿態出現的瞬間現在的外在客觀現實只不過是一個時機（雖然或許不是全然意外的時機）。重點完全置於這個時機引發出來的，亦即不是直接看到而是反映出來的東西，它們並非繫附於引發它們出來的主架事件的現在。

這時我們自然會想到普魯斯特 (Proust) 的作品。他是最先一貫運用這個技巧的作家；他的整個技巧是與在記憶中尋回逝去之現實有著密切的關聯，這種收復工作是由某種在外表上不重要而且顯然是偶然的事件所引發出來的。普魯斯特不只一次描述這種過程。直至尋回之時光 (Le Temps retrouvé) 的第二卷，我們方才看到對於有關藝術理論的詳盡描述；但是早在史旺的路 (Du Côté de chez Swann) 的第一部即出現的第一次描述卻已是予人深刻的印象。在一個使人不快的冬日傍晚，一種餅 (petite Madeleine) 沾茶的味道在敘述者心中激起最先雖不明確而極度的喜悅。他一再竭盡努力以

圖探究其性質和原因，結果發現此種喜悅係基於某物的重現：當他小時候於星期日到姑姑房中道聲早安時她所給他的餅沾了茶的味道的「重現」，當時她住在古老的小鎮康布萊(Combray)的房子，難得離開臥床，他常跟父母親到此渡過夏季。從這個尋回的記憶，他童年的世界重現光明，變得可以描繪，比任何經驗間的現在更爲純正和真實——於是他就此開始敘述。在普魯斯特筆下，一個敘述的「我」卽此從頭到尾維持下去。當然，這不是從外向內觀看的作者，而是參與情節並以其人特有的味道充塞其間的一個人，因此之故我們或會禁不住要將普魯斯特的小說歸類於我們前面已經論及的一人主觀作品。這樣的歸類雖然沒錯，但卻是不够允當。它無法充份說明普魯斯特的小說的結構。究竟，它並未像于伊斯曼的倒退或哈姆森(Knut Hamsun)的牧羊神(Pan)（這是兩個基本上不同的例子，但是在這個方面尙可比較）。普魯斯特的目標是客觀性，他要表達事件的要素；他接受自己的意識的引導而力圖達到這個目標——但這個意識並非在任何特定時刻的意識而是能記憶事物的意識。在這種意識之中，記憶能使過去的現實重現，同時此種意識早已脫離與這些現實並存的狀態，對於此種內容的看法和安排方式甚異於純粹個人和主觀的方式。意識於擺脫其各種較早的糾纏之後，得以透視方式觀察其自己的過去階層及其內容；它不斷地使這些階層互相對峙，令它們脫離它們的外在時間連續性以及當它們繫附於特定的現在時似乎具有的狹窄意義。由此可以看出現代的內在時間概念與一個新柏拉圖觀念——亦即某一特定題材的真正原型可以見諸藝術家的靈魂之中——的融合；就此而言，這個藝術家是存在於題材本身，但又抽身離開，做個旁觀者，因此而與自己的過去相互面對者。

我將在此引用普魯斯特的一段短文，以爲說明這點。這是關於敘述者童年的一段時間，見於第一

卷第一節的結尾。我必須承認，這是太好太清楚的例證，最宜說明專注於追憶的一個意識的分層結構。這種結構並不是永遠都像在這個例子中這樣明顯；如在其他地方僅能就以下各方面加以分析後這種結構才能變得清晰，這些方面是題材的安排方式，人物的引介、消逝和再現，以及各種「現在」和「意識——內容」之重疊。不過，普魯斯特的每位讀者當會承認，他的整部作品是依據引文自身清楚表露——無須評論或分析——的技巧而寫成。這段文字的背景是：童年某晚，敘述者因為未如往常一樣被母親親吻一下表示晚安而無法入睡。當他就寢時，因為有客人來吃晚飯，他的母親無法到他的臥室來。在過度緊張之下，他決定暫不入睡，等客人走後母親也要就寢時，在臥室門口等她。這是嚴重的過失，因為他的父母嚴格壓制類此的渴望，以求改正他的過度敏感。他必須考慮到嚴厲的懲罰；也許他會被逐出家門，送入寄宿學校。然而他對暫時滿足的需求卻是強於他對後果的恐懼。非常出乎意料之外地，通常較為嚴格和較為獨裁而同時較不一致的父親，緊跟著他母親的背後上樓來。他一看到孩子，就為他臉上的迫切表情所感動，而要他的妻子留下陪孩子過夜，安撫他的情緒。普魯斯特接著寫道：

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure

d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donné M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se partir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours et de nouvelles se sont édifiées donnant nais sance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

我無法感謝我的父親；他所謂的多愁善感定會使他憤怒不已。我站在那邊，不敢稍動；他仍然面對著我們，高大的身材，穿著白色睡衣，頭上纏著淡紅和紫色的喀什米爾羊毛圍巾，因

為他患有神經痛，因此以圍巾包裹頭部，有如史旺先生送給我的仿葛若里 (Benozzo Gozzoli) 刻畫中站著的亞伯拉罕，他告訴夏甲 (Hagar) 說她必須離開以撒。這已是許多年前的事了。我看到他的燭光逐漸爬上來的樓梯的牆壁早已拆除。在我心中許多事物也已消失不見，而我當初卻以為它們會永遠存在，同時新的建物已然升起，帶來了我當初所無法預見及之的新煩惱和新喜悅，正如現在老舊的事物已變得難以瞭解。自從我的父親能跟母親說「陪孩子去吧」以來，也有很久的時間了。我永遠再也無法享有這樣的時光了。但是近來如果我仔細傾聽的話，已經逐漸能夠聽到飲泣的聲音，以前我在父親的面前均有力量克制哭泣，只有與母親單獨相處時才敢哭泣。實際上，哭泣的迴音從未中斷：只是因為在我的周圍人生現在已經變得愈來愈平靜，我才能重新聽到，就好像修院的鐘聲，白天完全為街道上的噪音所掩沒，我們還以為鐘聲已經永遠靜止，直到夜晚鐘聲又響徹靜寂的空中。(回憶往事 [Remembrance of Things Past]，普魯斯特著。孟克里夫 [C. K. Scott Moncrieff] 英譯。藍燈書屋 [Random House]。一九三四年。)

經過時間透視，我們在此可以感覺到固定於有記憶能力之意識中的一個事件的象徵「全時間性」(omnitemporality) 因素。更為清楚和更有系統 (當然也是更為似謎難解) 的是喬埃斯的攸里奚斯 (Ulysses) 一書中的象徵性提及，書中對於「意識之多重反映」和「多重時間層次」的技巧的使用，比較其他地方徹底。這部書的目的無疑是在於對「每個人」這個主題做象徵性的綜合。歐洲文化史上的一切偉大主題均包含其中，雖然它的出發點是非常特定的個人和一個甚為明確的現在 (都柏林，一

九〇四年六月十六日)。對於敏感的讀者，它能產生非常強烈的立即印象。不過，如想真的瞭解它，卻非易事，因為讀者必須有非常的耐心，竭盡心力方能學知它令人目眩地轉動的各種主題、豐富的字辭與概念、對於它們的無盡組合的不斷玩弄、以及在如此多顯然的專斷反覆背後究竟隱藏著怎樣的秩序。

很少作家像我們上面所討論過的那些如此一致地使用反映的意識和時間層次。但是這個程序的影響及其跡象可以見諸幾乎任何地方——最近甚至見諸有眼光的讀者習慣上不會視為十分勝任的那類作家的作品。許多作家發明了其特有的方法——或至少朝著這個方向進行試驗——使作為他們題材的現實出現於變換的光亮和變換的層次之中，或是放棄似乎客觀或純屬主題的描述的特定觀點以採行更富變化的透視。在這些作家中，有美學個性早已確立但於第一次世界大戰前後的成熟年代加入這個運動的老一輩大作家，個個均以其獨有方式注視外在現實的瓦解和崩離，以求加以更為豐富和更為根本的詮釋。湯瑪斯·曼便是一個例子。他自從其魔山 (Magic Mountain) 之後，雖未放棄其語氣層次 (面向讀者說話的作者身兼敘述、評論和客觀化等責任，一直都存在著)，但都是愈來愈關切時間透視和事件的象徵「全時間性」。另外一個非常重要的例子是紀德 (André Gide)，在他所著的偽鈔製造者 (Faux-Monnayeurs) 中，用以觀察事件 (事件本身是多層的) 的觀點經常變換，他的這個手法非常極端，以致小說和關於小說之源起的敘述，在浪漫主義作家的諷刺語氣中交織着。非常不同而同時至為簡單的一個例子是哈姆孫。他在其泥土的生長 (Growth of the Soil) 一書中所使用的語氣層次，模糊了小說人物之直接或間接引句與作者自己的話之間的分界線；結果讀者難以確定所聽到的話

乃是出諸立於小說之外的作者之口；這些話聽來就像是來自參加書中情節的某位角色，或至少是源自觀看這個情節的過路人。最後，我們尚須指出我們所正討論的這類作品的另外一些特徵——亦即關於所處理之題材的型類。在現代小說中，我們常可看到經驗得到作者連貫處理的不只是一個人或有限的幾個人；確實，事件經常缺乏嚴格的連貫性。有時許多個人或者許多事件的片斷是鬆散地連結，以致讀者並沒有明確的情節線路可以遵循。有些小說試圖從事件的片斷重建「環境」，而且它的人物不停變換，雖然偶爾也會重新出現。在後一情況下，我們可能易於認為作者的目的是在將電影的結構上潛能運用於小說的寫作。果然如此的話，這個方向就錯了：電影所能獲致的時間與空間的濃縮（例如利用幾秒鐘和少數幾個畫面以描述廣泛散佈的一羣人的情境、一個大城市、一支軍隊、一場戰爭、整個國家）永遠無法以語言或文字達成。當然，小說在時間與空間的掌握上享有很大自由——遠多於電影出現之前的戲劇所能擁有的自由，即使我們忽視嚴格的古典單一律。最近幾十年來，小說對於這種自由的使用方式，未曾見諸較早的文學時期，不過浪漫主義作家的某些嚐試或許是例外，尤其是在德國，但是他們並未自限於現實提供的材料。不過，同時由於電影的存在，小說已能比以前更為清楚它所使用的工具——文字——所加諸其上的時空上的限制。因此之故，情況已經相反：電影的戲劇技巧現在已比小說具有更大的濃縮時間與空間的能力。

可以見諸本章的兩次世界大戰之間的寫實主義小說的特徵——意識之多人表達、時間層次、外在事件連貫性之瓦解、敘述觀點之變換（這一切都是互相關聯而難以分辨）——在我們看來似乎均屬作者和讀者大眾對於某些目標、某些傾向和需要的追求。這些目標、傾向和需要為數至多；它們似乎有

幾分相互矛盾；但是它們又是頗爲密切地形成一個整體，因爲當我們以分析的方式描述它們時，我們隨時都有可能不知不覺之中從一個轉向另一個。

我們且先來看看在吳爾夫一文中顯得特別突出的一個傾向。她執著於次要、平凡、任意之事件；比量襪子之長度、與女傭談話的片段、電話交談。重大的變動、外在的轉捩點，更不用說災禍，均未出現；雖然在燈塔行的其他地方會提及這類事情，但只是匆促地，沒有事先準備或上下文，偶然地，好像只是爲了提供參考之用。同一個傾向亦可見諸其他且至爲不同的作家，例如普魯斯特或哈姆孫。在湯瑪斯·曼的布登布魯克斯家族 (*Buddenbrooks*) 一書中，我們仍可看到以有關布登布魯克斯家族之重大外在事件的年代次序作爲小說的結構；福祿貝爾——在許多方面而言是個先驅——在原則上雖對那些於情節發展沒甚助力的次要事件和日常情況有所留戀，但在整部華麗夫人（雖然我們不知道這在他的布瓦與畢巨雪 [*Bouvard et Pécuchet*] 一書中會有怎樣的結果）中我們卻可以感覺出先是對於部分危機而最後對於結尾悲慘結局所採取的不變而緩慢的按照年代次序的手法，控制整部作品之圖案的便是這個手法。但接著的是重點的轉移；現在許多作家描述次要的事件——在一個人的命運中這些事件只是次要的外在因素——或爲了這些事件本身或是以它們作爲出發點以闡揚主題，或是用以深入探究一個環境或意識或特定歷史背景。他們在敘述書中人物的故事時，已不再著重外在的完整，按照年代順序和強調重大的外在命運轉捩點。喬埃斯的巨作——百科全書式的作品，都柏林和愛爾蘭的鏡子，也是歐洲及其千福年的鏡子——是以一個小學教師和一個廣告掮客日常生活中在外在上不具重要性的一天作爲其框架。它記述的是他們一生中不到二十四個小時的時間——正如燈塔行描述相隔頗久

之兩天的部分時間一樣。(我們不可忽視的是在此亦可見到與但丁的神曲之間的相似性。) 普魯斯特描述來自不同時代的個別日子和時刻，但是於相隔時間中在小說人物的命運中作為決定因素的外在事件只是附帶地、回顧地或前瞻地提及。敘述者心中的目的不在其間；常常讀者必須自己加以補充。在前引一文中提及父親之死的方式——順便地、暗指地和預期地——便是一個很好的例子。此種重點之轉換所表達的可說是「信心之轉移」：重大的外在轉換點和命運的打擊被賦予較少的重要性；它們被認為較無法就題材提供決定性的資料；在另一方面，則相信取自一生任何時刻的任何片斷均包含其命運的整體，並且亦可加以描述。對於得自日常事件之充份利用的綜合較有信心，但是從頭到尾跟隨題材、不思捨棄任何外在重要之事件並且強調重大命運轉換點的按照年代次序井然之處理方式則較少獲得信任。現代作家的這個技巧可以拿來與某些現代語言學家的技巧互相比較，後者認為對哈姆雷特 (Hamlet)、費德 (Phèdre) 或浮士德 (Faust) 的某些段落加以解釋，必能產生有關莎士比亞、拉辛、或哥德及他們的時代的更多和更決定性的知識，而對於他們的生平和作品的系統化和按照年代的處理則難有同樣的結果。確實本書即可作為一個例證。我不可能撰寫類如歐洲寫實主義史的作品；這種題材必將令我感到無以應付；我必然須就各個時代的分界和作家的時代歸屬，尤其是寫實主義這個概念的界定等，徒作無望的討論。再者，為了達到完整無缺的境界，我必然還須處理我所知有限的某些題材，並因此作臨時之閱讀以便加以熟悉（就我看來，這是獲得和利用知識的下策）；同時引導我從事研究的主题——以及為了這些主题而做的寫作——必將被完全埋葬於已為人所知並且可於參考書中輕易獲得的大堆事實性知識之下。與此相反地，我卻認為另外一種方法有成功和獲益的可能。在

這個方法之下，我以自己的逐步並且未懷特定目的所建立起來的幾個主題做爲導引，並且將這些主題試用於在我的語言學研究過程中已經變得熟悉和極其重要的一系列文章；因爲我深信在現實之呈現的歷史中這些基本主題——假設我的看法正確——必可以隨意選擇任何的寫實主義文章加以證明。至於偏愛利用包含於幾個小時和幾天之內的任何日常事件而不喜對於整個外在連貫事物作完全和按照年代之表達的現代作家，他們也（或多或少是自覺地）受到下列考慮的引導——欲就整個外在連貫事物做真正完整之表達並同時促使根本要素顯現出來，乃是徒勞無功之事。再者他們也不會冒然將人生本身所無的一種秩序強加於作爲他們題材的人生之上。凡是描述整個人生過程或是延伸於一段相當長之時間的一系列事件並且從頭到尾加以描述者，必須要做專斷的剪裁和分解。人生都是早已開始，永遠都是繼續著。作者所聽的故事的主人翁所經歷的均多於作者所能敘述的。但是在幾分鐘、幾小時，或甚至幾天之中少數幾個人的經歷——這些作者才有可能予以適當完整的報導。再者，在此我們遇到了起自人生本身的人生秩序與詮釋；亦即源出人物本身者，並且可以見諸他們的思想、意識和——更爲隱藏地——言行。因爲在我們人內心永遠都有著一個以自己爲描述和詮釋對象的過程。我們一直努力將意義和秩序賦予我們生命的過去、現在和未來，我們的環境和我們的世界；因此之故我們的生命在我們自己的概念中是完全的實體——當然這些實體是不停地變動，變化頗大頗速，其程度端視我們被迫、願意和能夠吸收新經驗之衝擊而定。這些便是我們此處所討論之現代作家努力以圖於任意之時刻中掌握的秩序和詮釋之形式——不是一種秩序和一種詮釋，而是許多種，可能是不同個人的秩序和詮釋或是同一個人在不同時間的秩序和詮釋；所以重疊、互補和矛盾得以產生可以稱之爲綜合性宇宙觀或至

少是對於讀者進行詮釋性綜合之意志的一個挑戰的東西。

在此我們再度回到多重意識之反映的問題。這種技巧的發展是漸進的，而且是於第一次世界大戰期間及其後出現的。這點很易瞭解。始於十六世紀的人類視界的擴展以及人類經驗、知識、觀念和可能的生存形式等之增加，到了十九世紀更是加快步調——二十世紀以來更是快速無比，因之對於詮釋所做的綜合與客觀性成果隨時間世隨時推翻。變動步調之速更因無法就變動做整體之觀察而令人眼花撩亂。許多的科學、技術和經濟部門同時發生變動，結果是沒有人——甚至包括各部門之領導人物在內——能夠預見或評價隨後出現的整個情勢。再者，這些變動在不同地方產生的結果並不一樣，所以同一民族不同社會階層之間和不同民族之間的差異至少變得更為顯著——如果此種差異不是變得更大的話。宣傳之發展和日益狹小之地球上的人類益形擁擠，均促使我們注意生活方式和態度上之歧異，同時並動員受到新變化之促進或威脅的生存利益和形式。世界各地都發生調整的危機；這類危機數目日增並且互相合併。它們導致了我們迄今尚未渡過的激變。在歐洲，迥然互異之生活方式和努力方向的激烈衝突，不但瓦解了屬於傳統遺產之一部分以及雖曾經歷許多早期震撼而仍能經由緩慢之適應和轉變而維持其權威地位的種種宗教、哲學、道德和經濟等方面之原則；不但瓦解了於十八世紀和十九世紀上半葉具有革命性的啓蒙時代思想亦即民主和自由之思想；而且甚至瓦解了源自資本主義制度全盛時期的社會主義新革命勢力。這些勢力面臨分崩離析之境。它們之所以喪失團結與明確的目標乃是由於：許多互相敵視之團體的形成，某些這類團體以非社會主義思想所結成的奇異聯盟，它們之中大多數於第一次世界大戰期間的屈服，以及它們的許多激進支持者均有轉入他們死敵之

陣營的傾向。在其他方面亦有日見強烈的派系傾軋——有時是具體表現於重要詩人、哲學家和學者的周圍，但是在大多數情況下卻是假科學的、融合各家之說的、原始的。人易於受誘將自己託付給能以單一方案解決一切問題、具有強大暗示力足以逼成團結、以及排斥一切不合和不肯就範者的一個派系——這種引誘力量至為強大，因此對於許多人而言，法西斯主義於時機成熟後，根本無須動用武力，即能散播於擁有古老歐洲文化的國家，吸收了較大的派系。

近如十九世紀，甚至二十世紀初始，在這些國家中仍存有清楚可述且易辨的共同思想與感覺，因此從事描述現實的作家手邊尚有可靠的準繩可用以組織現實。至少在當代諸種運動的範圍之內，他尚能辨識某些明確的趨向；他可以相當明晰地描繪相反的態度與生活方式。當然，這早已開始變得日漸艱難。福祿貝爾（我們且以寫實主義作家為限）的作品已經缺乏實據的基礎；隨後對於徹底主觀之透視的日增偏好是另一個徵象。第一次世界大戰時期及其後——這時的歐洲對於自己沒有信心，充斥著紊亂未定的意識型態和生活方式，危機四伏——以本能與洞察力著稱的某些作家找到一個方法，可將現實分解成多重和多價的意識反映。這個方法會於這個時期出現並不難瞭解。

但是這個方法不僅是混亂和無助的一個徵兆，也不僅是我們的世界之衰微的一面鏡子。當然，對於這個觀點我們可以舉出許多理由加以支持。在這些作品中有某種全面毀滅的氣氛；尤其是在依里奚斯中，有關於歐洲傳統的諷刺性「恨與愛」(Codi et amo)的大雜會，喧嘩和煩人的譏諷，以及無可解釋的象徵——因為即使是最為小心翼翼的分析，頂多只能瞭解主題的多重糾葛纏雜，而對作品本身的目的與意義則毫無所得。運用多重意識反映的大多數其他小說留給讀者的也是一種無助的印象。這

些作品常有混淆不清的成份，也有對於所描述之現實懷抱敵視的意味。我們常可發現對於生之意志的迴避，或是對於此種意志之最殘酷形式的偏愛。有對於文化與文明的憎惡——利用文化與文明所發展出來的微妙文體技巧加以表達，同時常常並有極端和瘋狂的毀滅衝動。幾乎所有這些小說的共同點是朦朧不清、意義的模糊難以界定：這正是亦可見諸同一時期其他形式之藝術的那種無法解釋的象徵主義。

但是在此亦可見到全然不同的一種東西。我們且再來看看最先的引文。這段文字散發著一種模糊和無望的傷感氣氛。我們無法得知賴姆希夫人的真正處境為何。只有這種傷感、她的美貌與活力的空幻浮現自秘密的深處。即使當我們讀畢全書，預定的燈塔行與多年之後實際的燈塔行之間關係的意義仍然未見表露，像謎一樣，只能模糊地加以猜測，正如促使布里斯柯畫筆一揮完成繪畫的最後靈視的內容一樣地不可解。這部書是屬於少數充滿善良與純真愛情的一類書，但同時也是充滿女性式的諷刺、無形的哀傷和對人生之疑慮。然而每個個別事件卻獲致了怎樣的寫實深度——例如比量襪子的一節便是！這個事件的各個方面因之引人注意，同時它與其他事件的連繫在此之前幾乎未被覺察到，從未被清楚看到和注意，然而它們卻是我們實際生活中的決定因素。在奧爾夫這本小說中的一切正是這類作品所努力以達者（雖然並非到處均有同樣的洞察力與精通）——這就是強調隨手擇取的事件，不是開發它以爲預定的情節連貫而效勞而是爲了它本身。而在這個過程之中某種新的元素出現了：這便是我們未存任何偏見地耽溺於其間的每個時刻中的豐富現實與生活深度。當然，此種時刻中所發生的一切——不論是外在或內在的過程——與生活於其中的個人有非常密切的關係，但是它也（爲了同樣

的理由)關係到一般人所共有的基本元素。正是這種隨手而取的時刻才較為獨立於人們爲之爭鬥和絕望而且引起爭議而易變的秩序；它如日常生活一樣未受到這些秩序的影響。對它愈加開發，則我們人所共有的根本元素愈能展露出來。做爲此種任意拈取之時刻的主體的人愈是衆多、不同和單純，則他們所共有的更能有效地發射出來。在這種大公無私和探測性的呈現形式中，我們必能看出人的生活方式與思想形式之間的差異——在表面的衝突之下——已經減輕到怎樣的程度。社會各個階層及其不同的生活方式已經變得相混而無從分別，甚至連外國人都不見了。一個世紀之前(例如梅里美 [Mérimée])，科西嘉人 (Corsicans) 和西班牙人仍屬外人；今天此詞已經頗爲不適用於賽珍珠 (Pearl Buck) 筆下的中國農民了。在衝突的表面之下，同時透過衝突，一個經濟的與文化的平等化過程正在進行之中。但是距離地球上的人類共同生活之境地仍然遙遠，但是目標已經在望。而在對於不同人等生活中任意時刻的公正、準確、內在和外在的描繪中，最能具體地看到這個目標。因之，導致外在情節之離析、意識之反映和時間階層之形成的複雜瓦解過程似乎是傾向於一個至爲簡單的解決途徑。或許對於不願我們時代之危險和災禍而讚賞和喜愛其豐富生活和無可比擬之歷史優勢地位的人而言，這個解決方法未免過於簡單。但是這種人爲數至爲有限，也許他們一生至多僅能看到未來之統一和簡化的最初徵兆而已。

結語

本書的主題——透過文學的呈現或「模擬」以詮釋現實——已經縈繞我心頭很長一段時間。我原定的出發點是理想國 (Republic) 的第十卷——模擬 (mimesis) 在真理之後，位居第三。柏拉圖在此討論了但丁所謂其神曲 (Commedia) 呈現真正之現實的說法。當我研究歐洲文學中詮釋人類事件的各種方法之際，我發現自己的興趣日漸準確而集中。某些中心觀念開始具體展露，以下我便將對此加以說明。

第一個觀念是有關古人對於文學呈現之數個層次的看法——以後每一古典主義運動均奉行此說。就我所知，於十九世紀初葉出現於法國的現代寫實主義形式，就美學觀點而言已然完全脫離此種主張的束縛。對於後來模仿人生的文學形式而言，此種解放要比同時代的浪漫主義者所宣佈的「崇高」(le sublime) 與「怪異」(le grotesque) 的混合更為完全和富有深義。斯當達爾和巴爾札克均依恃當前歷史情況而從日常生活中任取一些人物作為嚴肅、探究問題和甚至悲劇性之呈現的題材，因此他們棄絕文體層次明確分開的古典規則，因為根據這項規則，日常的現實唯有在一個卑下或中間文體的範圍之內才能進入文學殿堂，亦即是被當作怪異可笑或是悅人、輕鬆、多彩和文雅的娛樂。因此之故，他們完成了醞釀已久的一個發展（始自風俗小說時代和十八世紀的「流淚喜劇」[comédie larmoyante]，

尤其是「狂飈運動」和早期浪漫主義之後更為顯著。他們並為現代寫實主義開啓了道路，現代寫實主義嗣後即依循現代生活的不斷變動和擴展之現實而日益發展，形式日趨豐富。

以這個方式來看問題，我發現十九世紀初期反抗古典文體層次主張的革命不可能是同類中的第一次。浪漫主義者和同時代寫實主義者所拆除的障礙，是到了十六世紀末和十七世紀期間方為主張嚴格模仿古代文學者所樹立的。在此之前，於中古時代及其後的文藝復興時期均有嚴肅的寫實主義存在。文學和視覺藝術均能嚴肅而有意義地呈現最為常見的現實現象。文體層次之說並無絕對的效力。不論中古時代與現代的寫實主義之間有多大的不同，但在這個基本態度上是一致的。同時我早已看出，這種中古的藝術概念是如何演變的，以及它與古典理論首度絕裂是何時與如何發生的。征服古典文體規則的就是耶穌的故事，這個故事不顧一切地採合了日常的現實與最高級最崇高的悲劇。

但是如果我們比較這兩次對於文體層次理論的棄絕，必能立即看出它們是發生在完全不同的情況下，而且產生的結果非常有別。古代末期與中古時代的基督教作品所表達的現實觀點，完全與現代寫實主義的觀點不同。較老的基督教觀點的性質很難加以描述，故其要點很難展露出來，而所有有關的現象亦難包括在內。我覺得大體而言令人滿意的一個解決辦法，是源自對於“figura”（譬喻）一字之語意學歷史的探討。因此之故，我使用“figural”一字以指稱古代末期和基督教中古時期的現實概念。我用這個字所表示的意義已於本書中一再說明過（例如第三章末尾）；詳細的說明可以見諸論“figura”的拙文（重印於拙著新但丁研究 [Neue Dante-Studien]，伊斯坦堡評論 [Istanbul-er Schriften] 第五期，伊斯坦堡，一九四四年，現為伯恩 [Berne]）。在這個概念之中，世上的任何事

件不但表示自己，而且同時也表示另一個事件——前者預言或證實後者——而不損及此時此地它的具體現實的力量。事件與事件之間的關聯並未被視爲主要是按年或因果的發展，而是神的計畫——所有事件均爲此一計畫的一部分和反映——以內的統一體。事件與事件之間的直接塵世關聯僅居次要地位，而且對於它們的詮釋常常無需對於此種關聯的任何知識。

上述三個密切關聯的觀點爲原來的問題提供了形式，但同時也縮小了它的範疇。這三個觀點便是整個研究的基礎。當然，這項研究也包含種種其他主題和問題，而這些主題與問題乃是應加以論述的豐富歷史現象所固有的。但是其中大多數多少是與提及的觀點有關，無論如何這些觀點變成經常參考之點。

至於使用的方法，本書稍早已經論及（第二十章倒數第五段）。爲寫實主義撰作系統化和完整的歷史不但無此可能，而且亦對我的目的了無助益。本書中心觀念已然非常明確地界定題材的範圍。我對於所有寫實主義並不再感到興趣，問題所在是對於寫實主義題材的嚴肅探討問題或悲劇的處理，到底達於何種程度而且方式爲何。結果是純屬喜劇性的作品，亦即無疑是留在卑微文體的領域之內的作品，均被排除，它們至多是偶然被提及作爲對比的範例，正如屬於崇高文體的完全非寫實作品也被時時提及一樣。「具有嚴肅文體與性格的寫實作品」從未受到如此的處理或甚至看待。我從未認爲可以對這類作品作理論的分析和系統的描述。如要這樣做，在我的研究之初，就必須辛勤地和——就讀者的觀點而言——令人厭煩地尋求定義。（甚至連「寫實」[realistic]一詞都不是清晰明確的。）如果沒有一套異常和笨拙的專門術語，我很可能就無法展開工作。我所使用的方法——亦即從每一個時代

引用一些原文作為測驗我的觀念之例證——將讀者直接引入主題，使他早在應付任何理論性的東西之前能够感覺出所要討論的是什麼。

詮釋原文的方法使得詮釋者有相當的活動餘地。他可隨著自己的意思選擇和強調。他所說的必然能在原文中找到。我的詮釋無疑地是受到一個明確目的的引導。然而這個目的只有在我前行、玩弄原文之際方才現出形狀，在大部分的行程我只獲得原文的引導。再者，絕大多數的引文都是任意擇取，根據偶然的認識和個人的偏愛，而不是由於某一明確的目的。這類研究不在處理法則而在討論趨勢和傾向，後者並以至為繁雜多變的方式相互交錯和補充。我絕對不是僅祇有意描述在最狹窄的意義上對我的目的有用的東西；相反地，我是盡力容納種種資料並使我的描述同樣具有彈性。

每章分別處理一個時期，有的時期頗短，僅及半個世紀，有的較長。常常有略過的時期——亦即根本未予討論的時代：例如古代——我僅用它來作引介——或是中古初期——這個時代留下的作品至為有限。稍後亦應可加上幾章，以討論英文、德文和西班牙文作品。我也很想能够更為廣泛地討論“siglo de Oro”（黃金世紀）；我尤其希望加上一章，專門討論十七世紀的德國寫實主義。但是困難重重。實際上，我所處理的原文跨越了三千年以上，我常常被迫超越我所鑽研的領域，亦即拉丁語系的文學。我或許亦應一提本書是寫於戰時的伊斯坦堡，此城的圖書館的廢藏不便於歐洲文學之研究。國際交流受到阻碍；我幾乎什麼期刊和較近的研究成果均付諸闕如，有時則缺乏原文的可靠的評註本。因此之故，我頗有可能忽略了應予考慮的東西，而且我時會寫下現代的研究工作已經證明為錯誤或修正的看法。我希望這些可能存在的錯誤不致包括會影響我的論據之核心的誤謬。專門文獻和期刊的缺

乏也可以說明爲何本書沒有註解。除了原文之外，我的引文頗少，這些少量的引文可以輕易地置於本書的本文之中。在另一方面，本書的問世很可能正是由於缺乏一家藏書豐富和專門的圖書館。倘使我能够熟悉關於許多題目的一切既有研究成果，我可能就永遠不會提筆撰寫本書了。

以上諒是讀者所希望我加以說明的一切。現在所剩下的工作便是尋找他——亦即讀者。我希望本書能够到達讀者手中——我早年的朋友——如果他們尙在世間的話——以及本書的其他預定對象。但願本書能够有助於再將那些對於西方歷史懷有沈著不渝之愛的人聚在一起。

模稜——西洋文學中現實的呈現

七一八

英漢對照索引

英
漢
對
照
索
引

- Abraham 亞伯拉罕 p. 6~10, 13, 14, 17, 22, 86, 228, 702.
- Adam (Mystère d'Adam) 亞當 p. 16, 18, 21, 53, 86, 173, 176~185,
193, 194, 196, 199, 245, 325, 410.
- Alexius 亞列克席斯 p. 136~142, 226, 227.
- allegory 寓言 p. 329; 另見 figural interpretation
- Ammianus Marcellinus 馬色萊納斯 p. 55, 58~70, 72, 75, 80, 81, 83,
98, 100, 108, 109.
- Amyot 艾密歐 p. 394.
- Antoine de La Sale 見 La Sale
- Anzengruber, Ludwig 安仁格魯柏 p. 663.
- Apuleius 艾普利亞 p. 68, 228.
- Ariosto 阿里奧斯多 p. 169, 170, 268, 453, 454.
- Aristotle 亞里斯多德 p. 79, 247, 358, 389, 392.
- Arthur, King, and the Round Table 亞瑟王與圓桌武士 p. 158, 147.
- Aucassin et Nicolette 歐卡辛與尼可麗 p. 170.
- Augustine 奧古斯丁 p. 76, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 108, 143, 189~191,
196, 246, 250, 382, 391.
- avanture 歷險 p. 163, 164.
- background, 見 perspective
- Balzac, Honoré 巴爾札克 p. 33, 35, 474, 599, 602, 605~620, 625, 630,
631, 639~641, 646, 647, 650, 658, 662~664, 668, 692, 713.
- Baudelaire, Charles 波多雷 p. 643.
- Bédier 白蒂耶 P. 121

七
一
九

- bel parlare 簡語 p. 50, 272.
 Benvenuto da Imola 本佛努多 p. 192, 236~238.
 Bernard of Clairvaux 柏爾納 p. 184, 186, 188, 192, 202, 205, 209.
 Boccaccio 包伽邱 p. 236, 255, 259, 261, 262, 268~270, 273~279, 283~
 292, 305, 327, 328, 410.
 Boethius 包依夏斯 p. 398.
 Boiardo 布雅多 p. 454.
 Boileau 布瓦洛 p. 131, 463~470, 502, 507, 625, 662.
 Bonnet, Ch. 龐奈 p. 609.
 Bonnet, M. 波奈特 p. 96.
 Bossuet 波士耶 p. 497, 511, 512.
 Bretagne, 見 matière de Bretagne (布列塔尼主題) p. 157~159.
 Brouwer, Adriaen 布魯華 p. 655.
 Brunetto Latini 布魯內托 p. 251, 278~280.
 Brunot, F. 布呂諾 p. 200.
 Buck, Pearl 賽珍珠 p. 711.
 Büchner, Georg 布克納 p. 584.
 Buffon 蒲豐 p. 609.
 Burckhardt, Jacob 布克哈特 p. 667.
 Burgundy, the duchess of 勃艮地公爵夫人 p. 293, 540, 546.

 Caesar 凱撒 p. 98, 99, 245, 378, 401, 404, 409, 422.
 Calderón 喀爾德隆 p. 425, 426.
 Castiglione, Count Baldassare 卡斯提里歐內 p. 169.
 Castro, A. 卡斯特羅 p. 455, 456.
 Cavalcanti, Guido 卡瓦岡蒂 p. 219, 224, 225, 229, 230, 232, 240~243,
 250~252, 277, 279.

- Celestina, La 塞勒斯蒂納 p. 458.
- Cent Nouvelles Nouvelles 百則新故事 p. 293, 327.
- Cento Novelle Antiche, 見 Novellino
- Cervantes 塞凡蒂斯 p. 166, 170, 427, 435, 436, 438~442, 445~449,
452~458, 627.
- Chambers 錢伯斯 p. 193.
- Chanson d'Alexis 亞列克席斯之歌, 見 Alexius
- Chanson de Roland 羅蘭之歌 p. 116, 119~124, 132~134, 137~139,
145, 146, 162, 226~228, 412.
- Chansons de geste 武助詩 p. 122-146, 156, 159, 160.
- Chansons de toile 織布之歌 p. 160.
- Chaplin, Charlie 卓別林 p, 446.
- Chartier, Alain 夏提耶 p. 328.
- Chastellain, Georges 夏斯特蘭 p. 314.
- Chateaubriand 夏多布里昂 p. 597.
- Chrétien de Troyes 克雷提昂 p. 147, 154, 160, 162, 167, 170, 292.
- Christ, history and passion of 基督之歷史和受難 p. 47.
- Cicero 西塞羅 p. 80, 104, 228, 397.
- Cimaraosa 齊瑪羅撒 p. 594.
- Cistercians 西妥教派 p. 165, 205.
- comédie larmoyante 流淚喜劇 p. 520, 533, 567, 669, 713.
- comedy, ancient 古代喜劇 p. 31-33.
- Comte, Auguste 孔德 p. 632.
- consecutive clause 連續子句 p. 155.
- Corneille 柯奈 p. 465, 475, 498, 501, 507.
- cortaisie 禮貌 p. 162.
- courtly romance 宮廷傳奇 p. 490.

- creatural, the 受苦受難 p. 315, 388.
- Curtius, E.R. 古球斯 p. 123, 139.
- Dance of Death 死亡之舞 p. 313.
- Dancourt, F. 唐古 p. 475.
- Dante 但丁 p. 156, 171, 192, 212, 223~236, 238~254, 273, 276~288,
291, 292, 314, 327, 328, 349, 419, 426, 706, 713.
- David 大衛 p. 11, 12, 17~21.
- Deschamps, Eustache 戴香 p. 323, 324.
- Dickens, Charles 狄更斯 p. 632, 692.
- Diderot, Denis 狄德羅 p. 425, 520, 567, 599.
- direct discourse 直接引句 p. 10.
- disciplina clericalis 教士紀律 p. 323.
- dolce stil nuovo 甘美新文體 p. 442.
- Dostoevski 杜斯妥也夫斯基 p. 33, 442, 444, 669~673.
- Easter play 復活節劇 p. 199.
- Eberwein 艾伯瓦 p. 164.
- Elizabeth Charlotte of Orléans 伊麗莎白·夏洛特 p. 541.
- Elohist 愛羅希姆派 p. 11, 13.
- entremés de los romances 傳奇趣聞 p. 454.
- Entwistle 恩特惠索 p. 457.
- epic poetry 史詩 p. 439.
- epithets 描述詞 (加於人名之後) p. 4, 8.
- Erasmus 伊拉斯莫斯 p. 353.
- erlebte Rede 自由間接引句 p. 269, 607, 624.
- Ervine, St. John 爾文 p. 408.

- Ethelwold 艾瑟華 p. 193.
- Etienne 艾提昂 p. 182~184.
- Euripides 尤里披蒂 p. 401, 402, 407, 408, 414, 499, 503, 505.
- exempla 教諭性軼事趣聞 p. 271.
- fabliaux 故事詩 p. 273.
- fabula milesiaca 傳奇故事 p. 33.
- Faral 法拉 p. 123.
- Fielding 費爾丁 p. 596, 619, 632.
- figural interpretation 譬喻之詮釋 p. 84~87, 139, 194, 196, 197, 200, 245, 246, 714.
- film 電影 p. 596.
- Flaubert 福祿貝爾 p. 33, 457, 599, 620, 622, 625~632, 640, 641, 648, 650, 651, 663, 664, 669, 705, 709.
- Folie Tristan, la 特里斯丹之痴 p. 129.
- Fontane 封坦 p. 584, 663, 666.
- foreground and background 前景與背景，見 perspective
- Francis of Assisi 聖芳濟 p. 201, 206, 208~212, 217, 255, 271, 278.
- Franciscans 聖芳濟修士 p. 343.
- free indirect discourse, 自由間接引句，見 erlebte Rede
- French Revolution 法國大革命 p. 588, 591, 592, 601, 646.
- Freytag 傅雷塔 p. 663, 665.
- Froissart 佛羅沙 p. 314, 325.
- Fustel de Coulanges 費士太 P. 97.
- Geoffroy Saint-Hilaire 喬佛瓦 p. 609.
- Gide 紀德 p. 703.

- Gilson 吉爾松 p. 201, 212, 247~343.
- Goethe 哥德 p. 3, 123, 233, 422~425, 567, 568, 573, 575~584, 590, 692, 706.
- Gogol 果戈里 p. 633, 669.
- Goldsmith 哥德斯密 p. 596.
- Goncourt 龔古耳 p. 559, 635, 639~651, 658, 663, 664, 669.
- Gormund et Isembard 哥爾蒙與伊桑巴 p. 129.
- Gotthelf 葛特海夫 p. 584, 663, 665, 666.
- Gregory of Tours 格列哥里 p. 89, 95~109.
- Grillparzer 格瑞巴特色 p. 101.
- Guilhem de Peitieu 基朗 p. 216.
-
- Hamsun 哈姆孫 p. 699, 703, 705.
- Hanska, Countess 昂斯卡伯爵夫人 p. 616.
- Hatcher 赫查 p. 156.
- Hauptmann 郝普特曼 p. 665, 666.
- Hebbel 賀倍爾 p. 584, 664, 666.
- Hegel 黑格爾 p. 241, 244.
- Henry II 亨利二世 p. 166.
- Herder 赫德 p. 576.
- Herondas 海倫達斯 p. 33.
- Herrad of Landsberg 赫拉德 p. 198.
- Hildebrandslied 希德布朗之德 p. 132.
- historism 歷史主義 p. 562, 574, 575, 577, 596, 597, 613, 614, 627.
- Hoffmann 霍夫曼 p. 584.
- Homer 荷馬 p. 2~7, 10~18, 20~23, 28~30, 32, 125, 129, 696.
- honnête homme 有教養的人 p. 471.

Honorius Augustodunensis 奧古斯托杜南席斯 p. 398.

Horace 賀瑞斯 p. 72, 235, 368.

Huet 雨耶 p. 131.

Hugo 雨果 p. 498, 601, 609, 619, 627, 647.

Huizinga 費辛加 p. 313.

humilitas-sublimitas 卑微—雄偉 p. 662, 186, 189.

Huysmans 于伊斯曼 p. 693, 699.

hypotaxis 附屬結構，見 parataxis

Ibsen 易卜生 p. 668.

intérieur 家庭生活 p. 313.

irony 反語法 p. 279, 354.

Isaac 以撒 p. 6, 9, 10, 13, 14, 22, 85, 228.

Jacobi 雅可畢 p. 579.

Jacopo della Lana 雅可波 p. 248.

Jacopone da Todi 查科波內 p. 212, 216.

Jansenists 詹生教派 p. 552, 589.

Jean de Meun 尚恩 p. 286, 343, 344.

Jean Paul 約翰·保羅 p. 584, 664.

Jerome 傑洛姆 p. 205, 246.

Jespersen 耶斯波生 p. 65.

Jordaens 約但斯 p. 655.

Joyce 喬埃斯 p. 694, 702, 705.

Juvenal 朱文諾爾 p. 72.

Kafka 卡夫卡 p. 68.

- Keller 凱勒 p. 524, 525, 584.
 Kleist 克萊斯特 p. 584.
 Klinger 克林格 p. 568.
 Korff 寇爾夫 p. 570, 573.
- La Bruyère 拉布里耶 p. 459~463, 467~470, 549, 594, 616, 626.
 La Fontaine 拉豐田 p. 268, 528.
 Lanson 朗松 p. 370.
 La Rochefoucauld 拉勞士福古 p. 537.
 La Sale 拉沙爾 p. 293, 294, 307, 309, 325, 327.
 Leconte de Lisle 勒貢特 p. 648.
 Lefranc 勒福朗 p. 337, 340.
 legend and history 傳說與歷史
 Leibnitz 萊布尼茲 p. 529, 530, 609.
 Leisewitz 萊塞維茨 p. 568.
 Lenz 連茲 p. 568.
 Lesage 勒沙茲 p. 475, 596.
 Lessing 萊興 p. 567, 568.
 libertins spirituels 精神自由思想者 p. 351.
 liturgical drama 禮拜劇 p. 178.
 Livy 李維 p. 98.
 Löfsted 羅夫斯特 p. 96.
 Longinus 朗介納斯 p. 131, 198, 200.
 Lope de Vega 威加 p. 426.
 Louis VII 路易七世 p. 166.
 Louis XIII 路易十三 p. 538.
 Louis XIV 路易十四 p. 467, 497, 508, 518, 537~539, 556, 559, 561.

- Louis de Luxembourg, count of Saint-Pol 路易 (聖波爾伯爵) p. 293.
- Louvois 盧瓦 p. 559.
- love as theme 愛情主題 p. 169-171, 238, 442, 503~504, 572.
- Lucan 劉堪 p. 226.
- Lucian 盧西安 p. 338.
- Mâle 馬爾 p. 193.
- Malherbe 馬萊卜 p. 648.
- Manichaeans 摩尼教徒 p. 79.
- Mann, Thomas 湯瑪斯·曼 p. 666, 703, 705.
- Marie de France 瑪麗 p. 164, 196.
- Marlowe 馬羅 p. 403.
- Marx 馬克斯 p. 576.
- matière de Bretagne 布列塔尼主題 p. 157~159.
- Meinecke 麥內克 p. 575, 577, 578, 600.
- Meredith 麥芮狄士 p. 692.
- Mérimée 梅里美 p. 711.
- Metternich 梅特涅 p. 592.
- Michelangelo 米開蘭基羅 p. 398.
- Michelet 米西萊 p. 608.
- middle-class tragedy 中等階級悲劇 p. 567~572 ; 另見 comédie
larmoyante
- milieu 環境 p. 408, 611, 704.
- mime (mimus) 笑劇 p. 33.
- Möser 莫塞 p. 576.
- Molière 莫里哀 p. 394, 459~475, 507, 518, 549.
- Monod 孟諾 p. 97.

- monologue intérieur 內心獨白 p. 692.
- Montaigne 蒙田 p. 353, 354, 364~367, 369~372, 375~388, 392, 394~
398, 402, 411, 426, 454, 561, 594.
- Montesquieu 孟德斯鳩 p. 515, 539, 611.
- More, Thomas 摩爾 p. 341.
- Mozart 莫札特 p. 594.
- Mystère d'Adam 亞當之神秘，見 Adam
- Mystère du Vieil Testament 舊約之神秘 p. 200.
- mysticism 神秘主義，見 Bernard of Clairvaux, Cistercians, Victorines
- Napoleon 拿破崙 p. 35, 576, 589, 592, 593, 600, 601, 611, 620.
- natural, the 自然 p. 506, 508, 612.
- Necker, Madame 內克夫人 p. 534.
- Needham 尼頓 p. 609.
- Nève 內孚 p. 294.
- new style in Italy, 看 dolce stil nuovo
- Nibelungenlied 尼白龍之歌 p. 132.
- Nicole 尼可 p. 511, 512.
- Nietzsche 尼采 p. 667.
- Norden 諾頓 p. 42, 51, 65, 68.
- Novellino 生手 p. 228, 270.
- Orléans 奧列昂，見 Elizabeth Charlotte 和 Philip
- Ostade 歐士塔 p. 655.
- Ovid 奧維德 p. 160.
- parataxis 並列法 p. 81, 82.

- Pascal 巴斯加 p. 376, 392.
- Pastourelle 抒情論辯詩 p. 449.
- Paul, the apostle 保羅 p. 16, 53, 80.
- perspective, Perspectivism 透視 p. 5, 6, 11, 29, 196, 410, 411, 594, 595, 699, 702, 703.
- Peter's denial 彼得拒不認主 p. 45~47, 49, 50, 52, 80.
- Peter Lombard 彼得郎巴德 p. 191.
- Petrarchism 佩脫拉克風格 p. 421, 504.
- Petronius 彼脫羅尼亞斯 p. 26, 29, 31~33, 35, 36, 44, 45, 51, 52, 104, 612, 623.
- Philip Augustus 菲力普·奧古斯都 p. 166.
- Philip of Orléans 奧列昂公爵 p. 539, 541, 556, 558~560.
- Pietro Alighieri 彼得 p. 45~47, 49~51, 57, 80, 248, 252, 275, 285.
- Pigalle 皮卡爾 p. 534, 535.
- Plato, Platonism 柏拉圖(主義) p. 79, 169, 170, 351, 352, 376, 388, 393, 442, 611, 699, 713.
- Plautus 浦勞塔斯 p. 228.
- Pliny the Younger 小蒲林尼 p. 19.
- Plutarch 普魯塔克 p. 345, 397.
- Précieux, the 矯揉造作派 p. 507.
- Premierfait, Laurent de 普列米耶菲 p. 327.
- Prévost 普雷佛 p. 515, 520, 536, 596.
- Proust, Marcel 普魯斯特 p. 29, 51, 547, 693, 698~700, 702, 705.
- Provençal poetry 普羅凡斯詩 p. 170, 171, 234.
- public, the 一般大眾 p. 467, 498.
- Quintilian 昆提連 p. 416.

Quinze Joyes de Mariage, Les 閨房十五樂 p. 293, 316.

Raabe 拉柏 p. 665.

Rabelais 拉伯雷 p. 286, 331, 337~343.

Racine 拉辛 p. 130, 475, 480, 482, 485, 486, 497, 498, 499~512, 517,
619, 706.

Regis 芮吉斯 p. 337.

Restoration period 復辟時期 p. 474.

retrogression (chansons de geste) 回歸 p. 123.

Retz, Cardinal of 雷茲 p. 537, 561.

revolution 革命，見 French Revolution

Richelieu 黎希留 p. 538.

Ritter 李特 p. 165.

Rohlf's 羅夫斯特 p. 262, 267.

Roland 羅蘭，見 Chanson de Roland

roman courtois，見 courtly romance

Roman de la Rose 玫瑰故事 p. 286.

Rosegger 羅塞格 p. 663.

Rostovtzeff 羅斯脫夫柴夫 p. 42, 43.

Rousseau 盧梭 p. 521, 567, 588, 590, 593, 594, 596, 599, 600, 601, 627.

Rubens 魯賓斯 p. 655.

Saint-Martin 聖馬丁 p. 108, 609.

Saint-Pol, count of 聖波爾，見 Louis de Luxembourg p. 293.

Saint-Simons 聖西蒙 p. 537~562, 596.

Sainte-Beuve 聖佩甫 p. 537.

Salimbene de Adam 沙林平 p. 271~273, 279.

- Sallust 塞勒斯特 p. 63, 99.
- Schiller 席勒 p. 3, 10, 123, 567, 570~573, 575, 596.
- Scott, Walter 司各脫 p. 612, 613.
- Sénancour 塞南固 p. 601.
- Seneca 塞尼加 p. 59, 63. 68, 108, 294, 400, 406, 421, 666.
- sermons, medieval 中古講道詞 p. 201.
- Seven Wise Masters 七賢 p. 323.
- Shakespeare 莎士比亞 p. 400~407, 411~414, 421~426, 446, 447, 454,
468, 561, 567, 574, 594, 619, 627, 706.
- Simmel 希姆爾 p. 163.
- Socrates 蘇格拉底 p. 351~354, 359, 376, 383, 424.
- Söderjhelm 索德海姆 p. 293.
- Sophocles 沙孚克里斯 p. 407, 501.
- Spielhagen 史皮哈根 p. 665.
- Spitzer 史匹哲 p. 534, 535.
- Sponsus (medieval play) 追求者 p. 200.
- Statius 斯太夏斯 p. 226.
- Stendhal 斯當達爾 p. 585, 589~598, 602, 608, 618~620, 625, 630, 640,
641, 645, 650, 713.
- Stichomythy 對話 (古代悲劇) p. 50, 414.
- Stifter 史蒂夫特 p. 584, 663~666.
- Storm 史托姆 p. 584, 663, 665.
- Strasbourg Oaths 史特拉斯堡誓言 p. 308.
- Sturm und Drang 狂飈運動 p. 422, 568, 714.
- style, levels of 文體層次 p. 631.
- Sublime, On the 論雄偉文體 p. 131.
- sublimity, the sublime 雄偉, 見 Style, humilitas

- Suger of Saint-Denis 蘇傑 p. 193.
- suspense 懸宕 p. 3.
- Swedenborg 史維東堡 p. 609.
- symbolism 象徵主義，見 figural interpretation
- Tacitus 泰西塔斯 p. 36, 40, 41, 43, 44, 45, 51, 52, 58~61, 63, 66~68, 98, 108.
- Taine 泰恩 p. 539, 540, 611.
- Tallemant des Réaux 塔勒蒙 p. 537.
- tension 緊張，見 suspense
- Terah 他拉 p. 86.
- Tertullian 特塔里安 p. 246.
- Thackeray 撒克萊 p. 35.
- Theocritus 狄奧克里塔斯 p. 33.
- Thomas Aquinas 阿奎奈 p. 229, 239, 247.
- Thomas of Celano 塞拉諾的湯瑪斯 p. 201, 210.
- Thucydides 修西的底斯 p. 43, 48.
- Tolstoi 托爾斯泰 p. 33, 669, 670, 672, 673.
- Trajan 圖雷真 p. 19.
- Tristan and Iseut 崔斯坦與易梭德 p. 170.
- Turgenev 屠格涅夫 p. 669.
- typology 預表之研究，見 figural interpretation
- vassalage 諸侯與君主之隸屬關係 p. 162.
- vauvenargues 沃佛納格 p. 626.
- Vico 維科 p. 561.
- Victimae paschali (sequence) 踰越節之受害者 p. 200.

- Victorines 維克多教派 p. 165, 186.
Vigny 維尼 p. 126.
Villehardouin 維拉杜安 p. 228.
Villey 維耶 p. 365, 370, 382.
Villon 維雍 p. 326.
Virgil 威吉爾 p. 192, 205, 223~236, 241, 243, 245, 246, 249.
Vischer 維斯克 p. 666, 667.
Voltaire 服爾泰 p. 449, 515, 521, 523~536, 596, 598, 612.
Voss 福斯 p. 568.
- Wagner, H.L. 瓦格納 p. 568.
Weigand 懷剛 p. 337.
Woolf, Virginia 吳爾夫 p. 684, 688, 693, 695, 696, 698, 710.
Wycliffe 威克利夫 p. 198.
- Xenophon 贊諾芬 p. 353.
- Zola, Emile 左拉 p. 559, 650, 651, 655, 668, 692.

漢英對照索引

一 畫

一般大眾 public, the p. 467, 498.

二 畫

七賢 Seven Wise Masters p. 323.

三 畫

于伊斯曼 Huysmans p. 693, 699.

小蒲林尼 Pliny the Younger. p. 19.

大衛 David p. 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21.

四 畫

巴爾札克 Balzac, Honoré p. 33, 35, 474, 599, 602, 605~
620, 625, 630, 631, 639~641, 646, 647, 650, 658,
662, 663, 664, 668, 692, 713.

巴斯加 Pascal p. 376, 392.

孔德 Comte, Auguste p. 632.

尤里披蒂 Euripides p. 401, 402, 407, 408, 414, 499, 503, 505.

反語法 irony p. 279, 354.

中古講道詞 sermons, medieval p. 201.

中等階級悲劇 middle-class tragedy, 另見 comédie larmoyante
p. 566.

內字 Nève p. 294.

內心獨白 monologue intérieur p. 692.
·內克夫人 Necker, Madame p. 534.
·文體層次 style, levels of p. 631.

五 畫

·白帝耶 Bédier p. 121.
·本佛努多 Benvenuto da Imola p. 192, 236~238.
·包伽邱 Boccaccio p. 236, 255, 259, 261, 262, 268, 269,
270, 273~279, 283~292, 305, 327, 328, 410.
·包依夏斯 Boethius p. 398.
·布雅多 Boiardo p. 454.
·布瓦洛 Boileau p. 131, 463~470, 502, 507, 625, 662.
·布魯華 Brouwer, Adriaen p. 655.
·布魯內托 Brunetto p. 251, 278, 279, 280.
·布呂諾 Brunot, F. p. 200.
·布克納 Büchner, Georg p. 584.
·布克哈特 Burckhardt, Jacob p. 667.
·布列塔尼主題 matière de Bretagne p. 159.
·布列塔尼 Bretagne p. 157, 158.
·卡斯提里歐內 Castiglione, Count Baldassare p. 169.
·卡斯特羅 Castro, A. p. 455, 456.
·卡瓦岡蒂 Cavalcanti, Guido p. 219, 224, 225, 229, 230, 232,
240, 241~243, 250~252, 277, 279.
·卡夫卡 Kafka p. 68.
·古球斯 Curtius, E.R. p. 123, 139.
·古代喜劇 Comedy, ancient p. 31~33.
·甘美新文體 dolce stil nuovo p. 442.

- 甘美新文體 new style in Italy p. 442.
 史詩 epic poetry p. 439.
 史皮哈根 Spielhagen p. 665.
 史匹哲 Spitzer p. 534, 535.
 史蒂夫特 Stifter p. 584, 663, 664, 665, 666.
 史托姆 Storm p. 584, 663, 665.
 史特拉斯堡誓言 Strasbourg Oaths p. 308.
 史維東堡 Swedenborg p. 609.
 生手 Cento Novelle Antiche p. 228, 270.
 生手 Novellino p. 228, 270.
 他拉 Terah p. 86.
 以撒 Issac p. 6, 9, 10, 13, 14, 22, 85, 228.
 尼頓 Needham p. 609.
 尼白龍之歌 Nibelungenlied p. 132.
 尼可 Nicole p. 511, 512.
 尼采 Nietzsche p. 667.
 皮卡爾 Pigalle p. 534, 535.
 司各脫 Scott, Walter p. 612, 613.
 瓦格納 Wagner, H.L. p. 568.
 左拉 Zola, Emile p. 559, 650, 651, 655, 668, 692.

六 畫

- 艾密歐 Amyot p. 394.
 艾普利亞 Apuleius p. 68, 228.
 艾伯瓦 Eberwein p. 164.
 艾瑟華 Ethelwold p. 193.
 艾提昂 Etienne p. 182, 183, 184.

- 安仁格魯柏 Anzengruber, Ludwig p. 663.
- 百則新故事 Cent Nouvelles Nouvelles p. 293, 327
- 西塞羅 Cicero p. 80, 104, 228, 397.
- 西妥教派 Cistercians p. 165.
- 死亡之舞 Dance of Death p. 313.
- 伊麗莎白·夏洛特 Elizabeth Charlotte of Orléans p. 541.
- 伊拉斯莫斯 Erasmus p. 353.
- 自由間接引句 erlebte Rede p. 269, 607, 624
- 自由間接引句 free indirect discourse, 見 erlebte Rede (自由間接引句) p. 269, 607, 624.
- 自然 Natural, the p. 506, 508, 612.
- 吉爾松 Gilson p. 201, 212, 247, 343.
- 有教養的人 honnête homme p. 471.
- 朱文諾爾 Juvenal p. 72.
- 米開蘭基羅 Michelangelo p. 398.
- 米西萊 Michelet p. 608.
- 回歸 retrogression (chansons de geste) p. 123
- 托爾斯泰 Tolstoi p. 33, 669, 670, 672, 673.

七 畫

- 克雷提昂 Chrétien de Troyes p. 147, 154, 160, 162, 167, 170, 292.
- 克萊斯特 Kleist p. 584.
- 克林格 Klinger p. 568.
- 但丁 Dante p. 156, 171, 192, 212, 223~236, 238~254, 273, 276~288, 291, 292, 314, 327, 328, 349, 419, 426, 706, 713.

- 狄更斯 Dickens p. 632, 692.
- 狄德羅 Diderot p. 425, 520, 567, 599.
- 狄奧克里塔斯 Theocritus p. 33.
- 杜斯妥也夫斯基 Dostoevski p. 33, 442, 444, 669, 670~673.
- 佛羅沙 Froissart p. 314, 325.
- 亨利二世 Henry II p. 166.
- 希德布朗之德 Hildebrandslied p. 132.
- 希姆爾 Simmel p. 163.
- 李維 Livy p. 98.
- 李特 Ritter p. 165.
- 抒情論辯詩 pastourelle p. 449.
- 沙林平 Salimbene de Adam p. 271~273, 279.
- 沙孚克里斯 Sophocles p. 407, 501.
- 狂飈運動 Sturm und Drang p. 422, 568, 714.
- 沃佛納格 Vauvenargues p. 626.
- 吳爾夫 Woolf, Virginia p. 684, 688, 693, 695, 696, 698, 710.

八 畫

- 亞伯拉罕 Abraham p. 6~10, 13, 14, 17, 22, 86, 228, 702.
- 亞當 Adam p. 16, 18, 21, 53, 86, 173, 176~185, 193, 194, 196, 199, 245, 325, 410.
- 亞列克席斯 Alexius p. 136, 137~142, 226, 227.
- 亞里斯多德 Aristotle p. 79, 247, 358, 389, 392.
- 亞瑟王與圓桌武士 Arthur, King, and the Round Table p. 158, 147.
- 亞列克席斯之歌 Chanson d'Alexis 見 Alexius 亞列克席斯 p. 133, 134, 137~139.

- 亞當之神秘 Mystère d'Adam 見 Adam 亞當 p. 178, 193, 194,
199, 200, 325.
- 拉沙爾 Antoine de La Sale 見 La Sale p. 293, 294, 307,
309, 325, 327.
- 拉布里耶 La Bruyère p. 459~463, 467~470, 549, 594, 616,
626.
- 拉豐田 La Fontaine p. 268, 528.
- 拉勞士福古 La Rochefoucauld p. 537.
- 拉沙爾 La Sale p. 293, 294, 307, 309, 325, 327.
- 拉柏 Raabe p. 665.
- 拉伯雷 Rabelais p. 286, 331, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
343, 345~355, 358, 376, 393, 410, 426.
- 拉辛 Racine p. 130, 475, 480, 482, 485, 486, 497, 498,
499~512, 517, 619, 706
- 阿里奧斯多 Ariosto p. 169, 170, 268, 453, 454.
- 阿奎奈 Thomas Aquinas p. 229, 239, 247.
- 波多雷 Baudelaire, Charles p. 643.
- 波奈特 Bonnet, M. p. 96.
- 波士耶 Bossuet p. 497, 511, 512.
- 武助詩 chansons de geste p. 122~146, 156, 159, 160.
- 卓別林 Chaplin, Charlie p. 446.
- 受苦受難 creatural, the p. 315, 388.
- 直接引句 direct discourse p. 10.
- 法拉 Faral p. 123.
- 法國大革命 French Revolution p. 588, 591, 592, 601, 646.
- 果戈里 Gogol p. 669, 633.
- 昂斯卡伯爵夫人 Hanska, Countess p. 616.

- 雨耶 Huet p. 131.
- 雨果 Hugo p. 498, 601, 609, 619, 627, 647.
- 附屬結構 hypotaxis 見 parataxis (並列法)
- 易卜生 Ibsen p. 668.
- 尙恩 Jean de Meun p. 286, 343, 344.
- 孟諾 Monod p. 97.
- 孟德斯鳩 Montesquieu p. 515, 539, 611.
- 並列法 parataxis p. 81, 82.
- 彼得拒不認主 Peter's denial p. 45, 46, 47, 49, 50, 52, 80.
- 彼得郎巴德 Peter Lombard p. 191.
- 彼脫羅尼亞斯 Petronius p. 26, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 44, 45, 51, 52, 104, 612, 623.
- 彼得 Pietro Alighieri p. 45, 46, 47, 49, 50, 51, 57, 80, 248, 252, 275, 285.
- 昆提連 Quintilian p. 416.
- 佩脫拉克風格 Petrarchism p. 421, 504.
- 芮吉斯 Regis p. 337.
- 玫瑰故事 Roman de la Rose p. 286.
- 服爾泰 Voltaire p. 449, 515, 521, 523, 524~536, 596, 598, 612.
- 卑微—雄偉 humilitas-sublimitas p. 662, 186, 189.

九 畫

- 流淚喜劇 comédie larmoyante p. 520, 533, 567, 669, 713.
- 柏爾納 Bernard of Clairvaux p. 184, 186, 188, 192, 202, 205, 209.

- 柏拉圖（主義） Plato, Platonism p. 79, 169, 170, 351, 352, , 376, 388, 393, 424, 442, 611, 699, 713.
- 勃艮地公爵夫人 Burgundy, the duchess of p. 293, 540, 546.
- 柯奈 Corneille p. 465, 475, 498, 501, 507.
- 故事詩 fabliaux p. 213.
- 封坦 Fontane p. 584, 663, 666.
- 前景與背景 foreground and background 見 perspective p. 11, 14, 22.
- 紀德 Gide p. 703.
- 哈姆孫 Hamsun p. 699, 703, 705.
- 查科波內 Jacopone da Todi p. 212, 216.
- 約翰·保羅 Jean Paul p. 584, 664.
- 約但斯 Jordaens p. 655.
- 耶斯波生 Jespersen p. 65.
- 威加 Lope de Vega p. 426.
- 保羅 Paul, the apostle p. 16, 53, 80.
- 革命 revolution 見 French Révolution 法國大革命
- 威吉爾 Virgil p. 192, 205, 223~236, 241, 243, 245, 246, 249, 252, 281.
- 威克利夫 Wycliffe p. 198.
- 十 畫
- 神秘主義 mysticism p. 165.
- 修西的底斯 Thucydides p. 43, 48.
- 馬色萊納斯 Ammianus Marcellinus p. 55, 58~70, 72, 75, 80, 81, 83, 98, 100, 108, 109.
- 馬爾 Mâle p. 193.

- 馬萊卜 Malherbe p. 648.
馬羅 Marlowe p. 403.
馬克斯 Marx p. 576.
夏提耶 Chartier, Alain p. 328.
夏斯特蘭 Chastellain, Georges p. 314.
夏多布里昂 Chateaubriand p. 597.
宮廷傳奇 courtly romance p. 490.
唐古 Dancourt, F. p. 475.
恩特惠索 Entwistle p. 457.
特里斯丹之痴 Folie Tristan, la p. 129.
特塔里安 Tertullian p. 246.
哥德 Goethe p. 3, 123, 233, 422, 423, 424, 425, 567,
568, 573, 575, 576~584, 590, 692, 706.
哥德斯密 Goldsmith p. 596.
哥爾蒙與伊桑巴 Gormund et Isembard p. 129.
格列哥里 Gregory of Tours p. 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
101~109.
格瑞巴特色 Grillparzer p. 101.
海倫達斯 Herondas p. 33.
家庭生活 intérieur p. 313.
笑劇 mime (mimus) p. 33.
拿破崙 Napoleon p. 35, 576, 589, 592, 593, 600, 601, 611,
620.
浦勞塔斯 Plautus p. 228.
宮廷傳奇 roman courtois 見 courtly romance
席勒 Schiller p. 3, 10, 123, 567, 570~573, 575, 596.
索德海姆 Söderjhelm p. 293.

- 追求者 Sponsus (medieval play) p. 200.
 泰西塔斯 Tacitus p. 36, 40, 41, 43, 44, 45, 51, 52, 58~61,
 63, 66~68, 98, 108.
 泰恩 Taine p. 539, 540, 611.
 郝普特曼 Hauptmann p. 665, 666.

十一畫

- 透視 perspective p. 5, 6, 11, 29, 196, 410, 411, 594,
 595, 598, 699, 702, 703.
 透視 background, 見 perspective
 朗松 Lanson p. 370.
 朗介納斯 Longinus p. 131, 198, 200.
 基督之歷史和受難 Christ, history and passion of p. 47.
 基朗 Guilhem de Peitieu p. 216.
 連茲 Lenz p. 568.
 連續子句 consecutive clause p. 155.
 教士紀律 disciplina clericalis p. 323.
 教諭性軼事趣聞 exempla p. 271.
 荷馬 Homer p. 2~7, 10~18, 20~23, 28~30, 32, 125,
 129, 696.
 寇爾夫 Korff p. 570, 573.
 勒貢特 Leconte de Lisle p. 648.
 勒福朗 Lefranc p. 337, 340.
 勒沙茲 Lesage p. 475, 596.
 麥內克 Meinecke p. 575, 577, 578, 600.
 麥芮狄士 Meredith p. 692.
 梅里美 Mérimée p. 711.

- 梅特涅 Metternich p. 592.
 莫塞 Möser p. 576.
 莫里哀 Molière p. 394, 459~475, 507, 518, 549.
 莫札特 Mozart p. 594.
 莎士比亞 Shakespeare p. 400~407, 411~414, 421~426, 446,
 447, 454, 468, 561, 567, 574, 594, 619, 627, 706.
 崔斯坦與易梭德 Tristan and Iseut p. 170.

十二畫

- 菲力普·奧古斯都 Philip Augustus p. 166.
 凱勒 Keller p. 524, 525, 584, 663, 665, 667, 692.
 凱撒 Caesor p. 98, 99, 245, 378, 401, 404, 409, 422.
 寓言 allegory 見 figural interpretation
 喀爾德隆 Calderón p. 425, 426.
 復活節劇 Easter play p. 199.
 復辟時期 Restoration Period p. 474.
 費爾丁 Fielding p. 596, 619, 632
 費士太 Fustel de Coulanges p. 97.
 費辛加 Huizinga p. 313.
 傅雷塔 Freytag p. 663, 665.
 喬佛瓦 Geoffroy Saint-Hilaire p. 609.
 喬埃斯 Joyce p. 694, 702, 705.
 賀倍爾 Hebbel p. 584, 664, 666.
 賀瑞斯 Horace p. 72, 235, 368.
 黑格爾 Hegel p. 241, 244.
 萊布尼茲 Leibnitz p. 529, 530, 609.
 萊塞維茨 Leisewitz p. 568.

- 萊興 Lessing p. 567, 568.
- 普魯塔克 Plutarch p. 345, 397.
- 普列米耶菲 Premierfait Laurent de p. 327.
- 普雷佛 Prévost p. 515, 520, 536, 596.
- 普魯斯特 Prôust, Marcel p. 29, 51, 547, 693, 698, 699, 700, 702, 705.
- 普羅凡斯詩 Provengal poetry p. 170, 171, 234.
- 湯瑪斯·曼 Mann, Thomas p. 666, 703, 705.
- 描述詞 (加於人名之後) epithets p. 4, 8.
- 雅可波 Jacopo della Lana p. 248.
- 雅可畢 Jacobi p. 579.
- 傑洛姆 Jérôme p. 205, 246.
- 塞勒斯特 Sallust p. 63, 99.
- 塞南固 Sénancour p. 601.
- 塞尼加 Seneca p. 59, 63, 68, 108, 294, 400, 406, 421, 666.
- 塞拉諾的湯瑪斯 Thomas of Celano P. 201, 210.
- 塞勒斯蒂納 Celestina, La p. 458.
- 塞凡蒂斯 Cervantes p. 166, 170, 427, 435, 436, 438~442, 445~449, 452~458, 627.
- 斯太夏斯 Statius p. 226.
- 斯當達爾 Stendhal p. 585, 589, 590, 591, 592, 593~598, 602, 608, 618~620, 625, 630, 640, 641, 645, 650, 713.
- 雄偉 sublimity, the sublime p. 21, 233, 249.
- 象徵主義 symbolism 見 figural interpretation (譬喻之詮釋)
- 屠格涅夫 Turgenev p. 669.

- 路易七世 Louis VII p. 166.
- 路易十三 Louis XIII p. 538.
- 路易十四 Louis XIV p. 467, 497, 508, 518, 537, 538, 539, 556, 559, 561.
- 路易 (聖波爾伯爵) Louix de Luxembourg, count of Saint-Pol p. 293.
- 奧列昂 Orléans 見 Elizabeth Charlotte (伊麗莎白·夏洛特) 和 Philip (菲力普)
- 奧維德 Ovid p. 160.
- 奧古斯丁 Augustine p. 76, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 108, 143, 189, 190, 191, 196, 246, 250, 382, 391.
- 奧列昂公爵 Philip of Orléans p. 539, 541, 556, 558, 559, 560.
- 奧古斯托杜南席斯 Honorius Augustodunensis p. 398.
- 俚語 bel parlare p. 50, 272.
- 傳奇趣聞 entremés de los romances p. 454.
- 傳奇故事 fabula milesiaca p. 33.
- 傳說與歷史 legend and history p. 18, 238.
- 電影 film p. 596.
- 聖馬丁 Saint-Martin p. 108, 609
- 聖波爾 Saint-Pol, count of 見 Louis de Luxemlourg p. 290.
- 聖西蒙 Saint-Simons p. 537, 538~562, 596.
- 聖佩甫 Saint-Beuve p. 537.
- 聖芳濟 Francis of Assisi p. 201, 206, 208~212, 217, 255, 271, 278.
- 聖芳濟修士 Franciscans p. 343.
- 葛特海夫 Gotthelf p. 584, 663, 665, 666.
- 詹生教派 Jansenists p. 552, 589.
- 愛情主題 Love as theme p. 169~171, 238, 422, 503~504, 572.

愛羅希姆派 Elohist p. 11, 13.
 雷茲 Retz, Cardinal of p. 537, 561.
 塔勒蒙 Tallemant des Réaux p. 537.
 預表之研究 typology 見 figural interpretation (譬喻之詮釋)

十四畫

蒲豐 Buffon p. 609.
 齊瑪羅撒 Cimarosa p. 594.
 爾文 Ervine, St, John p. 408.
 福斯 Voss p. 568.
 福祿貝爾 Flaubert p. 33, 457, 599, 620, 622, 625~632, 640,
 641, 648, 650, 651, 663, 664, 669, 705, 709.
 赫查 Hatcher p. 156.
 赫德 Herder p. 576.
 赫拉德 Herrad of Landsberg p. 198.
 精神自由思想者 libertins spirituels p. 351.
 瑪麗 Marie de France p. 164, 196.
 蒙田 Montaigne p. 353, 354, 364, 365, 366, 367, 369~
 372, 375~388, 392, 394~398, 402, 411, 426,
 454, 561, 594.
 閻房十五樂 Quinze Joyes de Mariage, Les p. 293, 316.
 對話 (古代悲劇) Stichomythy p. 50, 414.
 圖雷真 Trajan p. 19.
 維克多教派 Victorines p. 165, 186.
 維尼 Vigny p. 126.
 維拉杜安 Villehardouin p. 228.
 維耶 Villey p. 365, 370, 382.

維雍 Villon p. 326.
 維斯克 Vischer p. 666, 667.
 緊張 tension 見 suspense (懸宕)

十五畫

歐卡辛與尼可麗 Aucassin et Nicolette p. 170.
 歐士塔 Ostade p. 655.
 劉堪 Lucan p. 226.
 摩尼教徒 Manichaeans p. 79.
 摩爾 More, Thomas p. 341.
 黎希留 Richelieu p. 538.
 魯賓斯 Rubens p. 655.
 論雄偉文體 Sublime, On the p. 131.
 撒克萊 Thackeray p. 35.

十六畫

歷險 aventure p. 163, 164.
 歷史主義 historism p. 562, 574, 575, 577, 596, 597, 613, 614, 627.
 錢伯斯 Chambers p. 193.
 霍夫曼 Hoffmann p. 584.
 盧瓦 Louvois p. 559.
 盧西安 Lucian p. 338.
 盧梭 Rousseau p. 521, 567, 588, 590, 593, 594, 596, 599, 600, 601, 627.
 逾越節之受害者 Victimae paschali (sequence) p. 200.
 諾頓 Norden p. 42, 51, 65, 68.

十七畫

- 賽珍珠 Buck, Pearl p. 711.
 環境 milieu p. 408, 611, 704.
 矯揉造作派 Précieux, the p. 507.

十八畫

- 戴香 Deschamps p. 323, 324.
 織布之歌 chansons de toile p. 160.
 禮貌 cortésie p. 162.
 禮拜劇 liturgical drama p. 178.
 舊約之神秘 Mystère du Vieil Testament p. 200.

十九畫

- 龐奈 Bonnet, Ch. p. 609.
 羅蘭之歌 Chanson de Roland p. 116, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 132~134, 137~139, 145, 146, 158,
 162, 226~228, 412.
 羅夫斯特 Löfsted p. 96.
 羅夫斯 Rohlfs p. 262, 267.
 羅蘭 Roland 見 Chanson de Roland p. 111, 114~128,
 131, 132, 145, 146, 440.
 羅塞格 Rosegger p. 663.
 羅斯脫夫柴夫 Rostovtzeff p. 42, 43.
 懷剛 Weigand p. 337.
 贊諾芬 Xenophon p. 353.

二十畫

- 譬喻之詮釋 figural interpretation p. 84~87, 139, 194, 196,
197, 200, 245, 246, 714.
蘇格拉底 Socrates p. 351, 352~354, 359, 376, 383, 424.
蘇傑 Suger of Saint-Denis p. 193.

二十一畫

- 懸宕 Suspense p. 3.

二十二畫

- 龔古耳 Goncourt p. 559, 635, 639~651, 658, 663, 664,
669.

國立台灣師範大學圖書館

索書號 870.1 登錄號 333210
640

書名 模擬-西洋文學中現實的呈現

借閱人	借期	借閱人	借期
476-01048	80.4.13	顏益秋	
481-208189	82.3.10	趙子明	

索書號 870.1
640
3

登錄號 333210

國立台灣師範大學圖書館

MIMESIS

*The Representation of Reality
in Western Literature*

By Erich Auerbach

TRANSLATED BY
WILLARD R. TRASK

師範大學國文系



B10333210