



Adam Smith

亚当·斯密全集

第5卷

修辞学和文学讲演录



商务印书馆
The Commercial Press

<http://www.cp.com.cn>

ISBN 978-7-100-10025-0



9 787100 100250 >

定价：99.00 元

亚当·斯密全集

第 5 卷

修辞学和文学讲演录

石小竹 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2014 年·北京

图书在版编目(CIP)数据

修辞学和文学讲演录/(英)斯密(Smith, A.)著;石小竹译.
—北京:商务印书馆,2014
(亚当·斯密全集;5)
ISBN 978-7-100-10025-0

I. ①修… II. ①斯…②石… III. ①修辞学—文集②世界文学—文学研究—文集 IV. ①H05-53②I106-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 133048 号

所有权利保留。



未经许可,不得以任何方式使用。

亚当·斯密全集

第 5 卷

修辞学和文学讲演录

石小竹 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京瑞古冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-10025-0

2014年8月第1版

开本 787×960 1/16

2014年8月北京第1次印刷

印张 19%

定价: 99.00 元

Adam Smith

LECTURES ON RHETORIC AND BELLES LETTRES

本书主要根据 1963 年 Lothian 版(Nelson 出版公司)并参考其他版本译出

出版说明

亚当·斯密是英国古典政治经济学的主要代表人物之一，被奉为现代西方经济学的鼻祖。他早年曾在格拉斯哥大学讲授修辞学和文学，可惜当时授课的讲义在他去世前一个星期被付之一炬。

1958年夏，阿伯丁大学的洛西安教授(Prof. John M. Lothian)在一次拍卖会上发现并购买了两册手稿，经考证为1762~1763年格拉斯哥大学的两名学生所记，内容正是斯密上述讲座的听课笔记。

全稿凡30篇，因第一讲佚失，故开篇为第二讲，其中第三讲约略为斯密1761年发表的《论语言的形成》一文的概述。本书主要论述修辞学与写作的各种类型及特点。斯密考察了人类通过话语交流思想的各种方式，包括历史作品、诗歌、赞咏型演讲、庭议型演讲和诉讼型演讲。书中评述了一些最为著名的古代作家和诗人(尤其是历史学家和英国文豪)的写作风格和创造能力。此书对于全面了解亚当·斯密的思想是一部珍贵文献。

本书主要根据1963年Lothian版(Nelson出版公司)并参考其他版本译出。书中脚注，凡简要介绍人物和背景知识者，均为中译者添加，以利于读者理解。

商务印书馆哲社室

2013年4月10日

目 录

第二讲	1
第三讲	10
第四讲	18
第五讲	27
第六讲	33
第七讲	44
第八讲	54
第九讲	66
第十讲	71
第十一讲	75
第十二讲	84
第十三讲	90
第十四讲	99
第十五讲	106
第十六讲	115
第十七讲	120
第十八讲	133
第十九讲	142

IV 修辞学和文学讲演录

第二十讲	152
第二十一讲	160
第二十二讲	175
第二十三讲	183
第二十四讲	193
第二十五讲	202
第二十六讲	210
第二十七讲	222
第二十八讲	231
第二十九讲	241
第三十讲	251
论语言的形成,以及初始语言与复合语言的不同特征	270
附录:已故亚当·斯密博士的轶闻	298

第二讲

11月19日,星期五

追求明晰的文风,不仅要避免同义词带来的歧义,还要尽量使用本国的语言。外来语汇或许亦能表达相同的意义,但是其表现力却永远比不上那些我们已经用熟并且深谙其根脉的本土语汇。不妨以 *Unfold* 这个词为例:这是一个古老的英语词汇,由英语词根派生而来,意思也非常明白易懂。然而,近些年来,这个词却莫名其妙地被一个无论在表现力还是意蕴上都不及它一半的法语词(即 *Develope*)挤出了日常使用的领域。后者的词义虽与 *unfold* 相当,但是对于英语读者来说,它在意念的表达上总让人感觉不甚到位。[同样, *unravell* 一词也被 *Explicate* 取而代之。]^①当然,久而久之,外来语汇也可能逐渐同化于本国语,变得和我们的母语一样亲切,这时我们便可自如驾驭它们了。然而即便如此,由于我们对不同词汇的熟悉程度不同,这些词的表现力仍有强弱之分。例如, *unsufferable* 和 *intollerable* 都是源自拉丁语的复合词,它们的词根也意义相当,但是二者的语效却明显不同。究其缘故,乃因 *Untollerable* 一词进入英语的时间还不够长,尚未获得同样的表

① 此句为第二位记录者的笔迹,以方括号标出,以示区别。下同。

现力。我们可以用 *unsufferable* 来形容暴君的酷政教人忍无可忍,但是要形容炎夏酷暑令人难以忍受,则须换用 *untollerable* 这个词。*Insufferable* 能够体现我们对暴君恶行的愤慨之情,而 *intollerable* 却不具备这层意思,只能表现炎炎烈日让人感到不适的事实。^①

在这一点上,英语的使用恐怕较其他任何一种语言更需多加注意。在我们的语言中,本土词汇不断地受到外来新词的排挤,以致现今本土词汇在英语词汇总量中只占到很少一部分,并且这个比例仍在不断缩小。这或许是由于英语的一大特点,即大量使用外来语汇来构造复合词。[在所有作家当中,对这个问题关切最深的非斯威夫特(Swift)^②莫属。可以说,他的语言比其他任何英语作家都更有英国味道。]英语中的大多数文艺术语和复合词都来自其他语言,因而,那些不懂外语的下层民众就会对本国语言中的这部分词汇感到一头雾水。正因为如此,我们看到,这些人在使用上述词汇时常有词不达意的现象。希腊人也使用复合词,不过,其构词是以本国词汇作为基础的,所以他们的语言十分浅显,就连最普通的黔首百姓也完全听得懂那些艺术语汇,明白艺术家、哲学家口中的话语。比如,一个没学过拉丁语的英国人恐怕不懂得什么叫 *Triangle*,但若换成意大利人,他马上就能明白 *triangulo* 的意思;若是对荷兰人说 *thrienuik*,他也一听便懂。

① 示例中单词的拼法,如 *intollerable*、*untollerable* 等均依笔记中的原文。另请读者注意,这里常将前缀 *un-* 和 *in-* 混用。

② 乔纳森·斯威夫特(Jonathan Swift, 1667—1745)英国-爱尔兰政论家、讽刺小说家,《格利弗游记》的作者。

我们不仅要使用纯正的、符合本国语言习惯的英语,更要让自己的语言符合这个国家里特定人群的用语习惯。这里所谓的“特定人群”,无疑是那些社会地位较高、具备良好教养的人群。他们的行为举止落落大方,令人赏心悦目,以至与其相关的一切均给我们留下良好的印象。[人们常说,在英国和法国,上流社会女士们的言谈是语言的最佳典范,因为她们的举止谈吐优雅亲切,令人如沐春风。大体而言,凡令人愉快的事物总能以自身的这种特点感染它所伴随之物,使之在人们心目中留下更深的印象。]因此,我们也会喜爱他们的衣着打扮和言谈方式。反之,很多人说话的用词、姿态或衣着特点令人感到其格调粗鄙,虽然他们的语言也很生动传神、并且非常通俗,可是倘若从一位绅士的嘴里讲出来,就会显得不成体统。在英格兰大众当中,或许十成中有九成在讲方言土语,把“I will do it”说成“Is’e dot”,但是有身份的绅士却不宜如此谈吐,否则必定难逃粗俗之名。我们自然会期待这些上流人士在语言的使用上能够优雅合宜、超越粗鄙小民的水准;但是,即或他们的语言并不具备这份优雅,我们往往依然欣赏他们那个圈子里通行的言谈方式,这是因为我们欣赏他们的行为举止,并在其举止与言谈之间建立了关联。我们关于合宜性的观念是依据人们的习俗而形成的,而纯正风格的标准则滥觞于上流社会的习俗。[由于上流社会人士经常出入于宫廷,因而我们的语言标准便大体上向宫廷语言看齐。而在那些诸侯割据的国家里,由于其精英人群分散于不同地点,我们便不能指望找到任何普遍的标准。所以,我们看到,在古希腊诸城邦中(现代的意大利也是如此),尽管雅典人在其他方面都略占优势,唯独在语言上却不能——各个城邦都固守

自己的方言,拒绝服从他人的喜好。]

在行文上,我们还须注意调整语序,以便清楚明白地传达句意,无需仰仗排字工人替你精确地置入重音符号,或是指望读者在阅读过程中心有灵犀地懂得强调特定的字词。蒲伯(Pope)先生的文句就经常出现这方面的问题。比如他的那句“Born but to die, and reasoning but to err”^①——我们阅读此句时,若把重音放在两个分句中的“but”上,会是一种意思,而当你重读前句中的“born”和后句中的“reasoning”,整句话的意思便会大相径庭。[依我看来,蒲伯先生的本意似为前者,^②而沃伯顿(Warburton)先生的意见与我恰恰相反。然而,假如沃伯顿先生的理解正确无误,蒲伯先生在创作此句时倒不如用“though”这个词来代替“but”,如此便可消除任何歧义;^③虽然经过那样一改,依照通常理解中最明显的意思来解读,这个句子的表现力便弱了许多。]而在下面这个例子中,则很难看清 death 一词究竟充当着何种句子成分:

great master death and god adore. ^④

可以看到,如果我们在 death 之前或之后插入停顿,将使此句的意思变得大不一样。

[这里我们还可注意到,在句子成分的起始处置入“and”一

① 亚历山大·蒲伯(Alexander Pope, 1688—1744年),18世纪英国最伟大的诗人。此句选自他的《人论》(*Essay on Man*),ii. 10。

② 即所谓“生而将死,虑而必失”的意思。

③ 可参考斯密在《评约翰逊的英语词典》(*Review of Johnson's Dictionary*)一文中对于 but 词条的探讨。《亚当·斯密哲学文集》,商务印书馆,p252。

④ 引自《人论》,i. 92。蒲伯的原文为“teacher Death”。

词,几乎总是不妥的。虽然也有极少数时候,可以用 and 作为句子的开头。假如以此作为判断依据,此句便无歧义之虞了。]

我们还须着意避免另一个容易产生歧义之处,就是交代不清动词所跟的主语,或形容词所修饰的名词。古代语言要比现代语言更容易造成这种含糊不清的状况,因为其词序安排的随意性更大。以尤维纳利斯(Juvenal)^①的一句话为例:“Nobilitas sola atque unica Virtus”^②,此句中的疑问在于,我们看不出“sola”这个词所修饰的究竟是“virtus”还是“Nobilitas”。

下面一个例句,则因无法确定动词跟从的主语而致使语义不清:

In this alone beasts do the men excel.^③

从字面上看,人们很容易认为,作者想说“唯独在这一点上,动物要高于人类”,而实际上作者的意思却恰恰相反。

[此类错误在修昔底德(Thucydides)、色诺芬(Xenophon)等最优秀的作家笔下极少出现;克拉克博士(Dr Clerk)^④曾经宣称,他在荷马的所有作品中,只发现了一处这样的错误。实际上,既然荷马的其他文字都如此精确,那么这个错处很可能源于其他某种原因,比如誊写者的笔下讹误。荷马的众多作品由上古流传至今,竟

① 尤维纳利斯(公元55年~127年左右),古罗马讽刺诗人。

② 诗人原句为“nobilitas sola est atque unica virtus”。(“天下之真高贵者,唯美德耳”。)

③ 此句出处不明。

④ 指哲学家塞缪尔·克拉克(Samuel Clarke, 1675—1729),他在1729年曾经翻译编撰了《伊利亚特》的英文译本。

未臆杂更多的此类错误,实在很了不起,同时,这也印证了荷马史诗的语言具有令人叹服的准确性。

说到欠缺这种优秀品质的行文,沃勒(Waller)先生^①再次为我们提供了一个十分醒目的例子,而且,由于他在写作时极少顾及语法规则,致使读者有时很难把握他的语意。而对于其他一些文风晦涩的作者,我们通常可以通过语法分析来揭示其文句的真实意思。《特征》一书^②在这方面显得尤为欠缺,从而为我们提供了一个手到拈来的分析对象。]

遵循自然的行文顺序,避免多余的插入语和冗词,同样大大有助于形成明晰的风格。这就是所谓“文笔流畅”的精髓所在。这样的文字能把作者的意思顺畅而自然地传达到位,让人不必前翻后查,费力揣摩作者的意图。[当一篇作品中没有多余的辞藻,字字平实洗练、言之有物,我们便可称之为“行文精确”;尽管“精确”一词常被用于指称以普林(Prim)^③等清教作家为代表的那种呆板做作的文风。]

在这方面最杰出的作家当数博林布鲁克(Bolingbroke)^④和斯

① 埃德蒙·沃勒(Edmund Waller,1606—1687),英国诗人。

② 原文写作“characterists”,疑为“characteristics”之讹。有可能指第三任沙夫茨伯里伯爵安东尼·A.库珀(Anthony Ashley Cooper)的论文集《论人、风俗、舆论和时代的特征》(*Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*,1711)。

③ Prim为Prynne之讹,指威廉·普林(William Prynne,1600—1669),清教律师、评论家,撰有《演员-流氓》(*Histrion-Mastix*,1633)等大量宣传清教的小册子。1637年6月,因利用小册子诽谤政府和大主教,遭到鞭打、带枷示众和割耳。

④ 博林布鲁克子爵(Henry St. John Bolingbroke,1678—1751)、英国政治家、演说家和作家。

威夫特；他们的文风是如此平易，读者哪怕处在半睡半醒状态也能跟得上行文的发展。[哪怕其中的句子极长，就像《论美德》的结尾处那样。^①]或者，即便我们无意中漏看了一、两个词，也无碍于对句意的理解，因为句中的其他部分在输入我们的头脑时，已经自然地连络为一体，令我们晓得了句子的大意。

另一方面，那些不遵循上述规则的作者，写出的作品往往晦涩难懂，一个人非得头脑完全清醒、并且非常用心地揣摩，才能弄清他们想要说些什么。沙夫茨伯里就常犯这种毛病，试图把太多的内容一古脑地堆在读者面前，让人感觉乱糟糟毫无章法。

此类文字在风格上翻译腔十足，表情达意有种生硬感，还常常不自觉地堆砌同义词。

一般说来，短句较长句的文风更加明晰，因为短句的意思比较容易一望而知。然而，我们在着重追求简洁文风的同时，还须注意不要失去行文的连贯性，这是一种写作者稍不留心就会犯下的毛病，而且极难察觉。其原因在于，我们在写作短句时，为求简练，往往省略一些连接词。相比之下，长句更适于精确的表述，并且忠实于习惯的表达法；而短句在这两方面很可能略逊一筹。萨卢斯特(Sallust)^②、塔西陀(Tacitus)和修昔底德(Thucydides)都是驾驭短句的高手。应当注意的是，简练的表达和短句只适用于单纯记

① “An Inquiry Concerning Virtue or Merit” (1699)，此文作者并非博林布鲁克，而是沙夫茨伯里。载于文集《论人、风俗、舆论和时代的特征》。

② 萨卢斯特(Gaius Sallustius Crispus, 前86年～前34年)，古罗马著名政治家和史学家，是用拉丁语写作古罗马共和国纪事的第一人。主要作品有《喀提林阴谋》、《朱古达战争》等。

录史实的历史著述,或者教谕式的作品。故尔,以上三位史学家自是此种写作风格的个中翘楚。然而这种风格对于演说家却相当不适合:因为演说的目的在于煽情,平实朴素的文风对此起不到多大作用,它需要一种富于冲击力的、甚至有些夸张的表达风格。教谕式作品的作者一般都不会始终如一地坚守简明的风格,虽说这种风格对他们很适合。在这类作者当中,唯有亚里士多德是个例外,他的全部作品一贯禀承这种风格,从无偏离。其他人则常常在不知不觉中转入雄辩的慷慨陈词。

通常所谓的修饰性语言,诸如比喻、象征等表达手法,往往会使文章的风格显得隐晦而繁复。太过用心地寻求花样翻新的表达,也往往使人感觉不知所云。在我知道的所有作家当中,最容易犯这种错误的要算沙夫茨伯里伯爵。他文集的第三卷^①主要讨论沉思和内心的自省,作者发明了无数种称谓来形容这一行为,一个比一个更难理解:比如,“在一个人的内心形成多重性的自言自语”,等等。在另一处,他把自己的头脑比喻成被心灵愚弄的受骗者;还有一处说道,他是如此急切地渴望得到某物,以至情不自禁地认为自己肯定会得到它。不过,显而易见的是,这位作家刻意地要让自己笔下的文字超乎常轨,为了追求一种高贵的风格,从来不肯使用平常的语句,甚至抛弃了事物的常用名称。难怪我们会发现,他作品中的表达方式倘若放在寻常会话中,无不显得古怪。他的这种倾向已经严重到了不肯直呼人名的地步——在他笔下,摩

^① “*Soliloquy or Advice to an Author*”第一章及第三章,载于文集《论人、风俗、舆论和时代的特征》第三卷。

西(Moses)被称作“犹太立法者”、色诺芬(Xenophon)被称作“年轻武士”,柏拉图则是“出身高贵的哲人”;而他的那篇显然旨在证明神的存在的论著,^①全文竟然不见一个“神”字,只用“至高的存在”、“至高的智慧”或“全知者”等等称呼来指代神。

[频频使用代词不太适合简明的文风,因为读者需要费神去查找被指代的对象究竟是哪一个;不过,当指代对象再次出现于句中的次要位置时,则是使用代词的适当时机。但在这种情况下,重复原词会给句子增添一种强调性的力量。]

我们完全可以在这里继续讨论以上内容,以及句子形式的适当变化,探讨我们的语言可以在多大程度上容许这种变化。然而,鉴于此类内容未免过于乏味,我们有必要完全略过对各种词类的讨论,开始以其他语言作为参照系来评价我们自己的语言。为此,接下来我们不妨略加铺垫,大略地讲一讲语言的起源和发展模式。

^① “A Letter Concerning Enthusiasm”四~五章,载于文集《论人、风俗、舆论和时代的特征》。

第 三 讲

11 月 22 日, 星期一

斯密先生: 论语言的起源和发展^①

在人类发明语言的过程中, 最先问世的, 很可能是表示实际存在的那一类词汇, 即所谓的名词性实词。当两个野蛮人彼此相遇, 并在同一个地方居住下来, 他们恐怕不久就会尝试着给周边各种最常见的、对他们来说关系重大的事物命名。比如, 他们居住的山洞、常去采摘果实的那棵树、为他们提供饮水的那一孔泉, 很快都会拥有其特定名称, 因为这两个野蛮人在相互交流中常常需要提到这些, 所以他们会一致同意用某种符号来指称它们, 以便达到交流的目的。

此后, 当他们再遇到别的树木、山洞和泉眼, 并需要在交谈中提起它们时, 就会自然而然地借用之前对同类事物的冠名。由于山洞、树木等实体物质的概念和用于指称它们的词语之间存在关联, 令人自然地欲将同属一类的事物纳入同一个名称之下。于是, 原被用于指称特定的单个物体的词就逐渐成为指称某一类物体的

^① 这篇讲稿后经修改, 收入 Thomas Beckett 和 Peter Abram de Hondt 出版的《哲学杂记》(*The Philological Miscellany*, 1761, 伦敦)。

专属名词。[随着这些野蛮人认知范围的扩展,他们不仅能为周围有限的几种事物命名,而且还有机会发明一些词汇来表现上述事物之间的关系。]

然而,随着野蛮人接触到的事物成倍递增,这些名词已经不足以准确地区分各种事物了:因此,他们只得发明一些办法来描述事物之间的特定关系或者事物的独特性质。要做到这一点,通常的手段是使用介词或形容词。以上内容涉及到通用名词最初的产生过程,卢梭(Rousseau)先生曾对此问题感到疑惑难解^①——他不知道该如何解释通用名词的产生,因为这需要抽象思维和所谓的归纳概括能力,而按照卢梭先生的思路,语言刚刚形成的野蛮人是不太可能拥有上述能力的。例如,野蛮人在提到特定的某一棵树时,可能会说,“山洞顶上的那棵树”,这样对方就明白了。但是介词的指代能力毕竟是有限的,于是形容词便被引入到语言当中:比如,他们可能会说“那棵绿树”,从而把某一棵青枝绿叶的树和并非绿色的树区分开来。与名词性实词相比,形容词的发明对脑力的要求更高,其原因如下:一个形容词所表示的物质属性永远无法在抽象意义上被感知,它总是具体地呈现于这样或那样的实体物质中,因此,要从中提炼形成表示这样一种属性的词汇,必须经过大量的抽象思维。另外,此种属性虽然是一种普遍的特质,却存在于林林总总的事物当中,人们必须首先从一些个别的物体来认识它、形成相关概念。因此,可以想见,这些形容词的形成应当先于与之

^① 让-雅克·卢梭在《论人类不平等的起源和基础》(*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*)当中,做过这方面的讨论。

相关的描述事物属性的名词性实词。例如，“绿的”(Green)这个形容词要比表现“绿”这个概念的名词(Greenness)出现得早，这是因为，“绿”作为一种属性虽然是抽象的，但它若不是具体包含于某些实际存在、分别呈现而被人所感知的事物之中，就极少被认识到；另一方面，这种源自具体事物的抽象属性的概念是看不见也摸不着的，它的形成，唯有通过一个抽象归纳的思维过程，从众多带有这种属性的具体事物中被提炼出来。这种形容词的形成还有另一个必要前提，就是创造它们的人应当见识过不具备这种属性的同类事物。仍以“绿色”这个词为例，如果这个词最初是为了形容树的颜色而被发明出来，就说明当时还有别样颜色的树，否则此举就没有意义了。当人们见到其他颜色的树，才有必要指明这一棵树的的不同，而把它称作“绿色的”树；自此之后，凡是这种颜色的树，乃至其他东西，都开始被称作“绿色的”。也是从那个时候开始，“绿色”作为一个名词性的实词也经由进一步的抽象思维过程而终至成形。我们知道，关于颜色的形容词在所有形容词当中是最简单的，就连它们的形成都需要如上所述花费大量的抽象思维，显然，发明那些更复杂、更笼统的形容词就愈加耗费脑力了。

然而，无论形容词的发明有多么难，必定还远远不及介词诞生的难度。因为介词的意义不存在于任何一类事物中，而是普遍地体现于各种事物之间的关系当中。比如，above 是指一物在另一物之上，below 是指一物在另一物之下，凡具有这种关系的万事万物莫不涵盖其中。介词原自具有抽象性，无须从他物中加以归纳、提炼。我们可以说树是绿的，或者其他任何一件物体是绿的，但是，above 这个词却不能这么用——它所指的是两个事物之间的

关系。而且,那些抽象性最强的介词也无可避免地最常出现。其中,人们用得最多的莫过于介词“of”,而它也是所有介词当中最抽象的一个。它并非表示被连接的两个事物之间存在某种特定的关系,而仅仅是告诉你,它们之间有关系。我们若向一个普通人发问,他话语中使用的“of”是什么意思,他恐怕得足足花上一星期时间来思考这个问题。这个词的涵盖面极广,可以用来表示事物之间各种各样、有时是完全相反的关系,比如总体和局部之间的正、反向关系。我们既可以说“the son of the father”(父亲的儿子),也可以说“the father of the son”(儿子的父亲);既可以说“the fir tree of the forest”(林子里的那棵杉树),也可以说“the forest of the fir trees”(杉树构成的林子)。但是,其他的介词用法并不这么广泛,当我们说“the tree above the cave”(位于山洞上方的那棵树)和“the cave above the tree”(位于那棵树上方的山洞)时,我们所指的肯定不是同一棵树。

介词的形成既然难度如此之大,而它们又是如此不可或缺,那么,发明语言的人类(据我们推测,他们的抽象思维能力不可能达到很高的程度)就会自然地转而谋求一些更容易的方法来达到自己的目的。我们在所有简单、原始的语言中都能见到的一个最自然而且明显的例子,便是利用同一个词的各种变化形式来体现需要以介词来表达的关系。他们发明了名词性实词的各种词尾变化,来替代不同介词的位置,从而产生了语法上的各种格;不同语言中,格的数量也因需要替代的介词的多少而有所不同,一些语言里有 5 个或 6 个格,另一些语言里可能有 10 个格。

由于同一个音在重复之下形成的悦耳音效,以及人们对节奏

感的喜爱,导致形容词的词尾也随着名词性实词的词尾变形而作相应变化,这样一来,所有的形容词也都像名词性实词一样有了词尾的各种曲折变形,尽管它们的词义如今已经有所不同了。例如, Malus、Mali、Malorum、Malis 等几个形容词,都是“邪恶、坏”的意思,之所以有这么多种词形,只是为了配合相应的名词性实词,如 Equus、Equi、Equorum、Equis 等^①。

由于所有动物都分牝牡两性,而其他事物则无性别之分,那就有必要在语言上反映这种区别。而性别这种抽象的属性在语言中并不是一望而知的,于是,人们就用名词的词形变化来显明它的性别:比如, Equus(公马)和 Equa(母马)。对于那些没有阴阳之分的词,人们又发明了另一种词形,用以表示它们既非阴性又非阳性。前面讲过,形容词随名词的不同格在词尾作曲折变化,同理,它们也随着所搭配名词的性而有所变化,比如 Equus bonus、Equa bona 和 pratum bonum。^②

当多个同一种类的事物一并出现时,说话者就有必要区分人称的单、复数形式;又由于抽象意义上的“数”较难理解,因此人们又发明了另一套词尾变化规则来表示单数、双数和复数。[像希伯来语、斯拉夫语等初始语言当中都有双数形式。]对于这种词尾变化或者叫曲折形式,形容词也要作相应的配合,原因同前。于是乎,bonus、boni、ἀγαθος、ἀγαθω、ἀγαθοι 等形式不同的形容词就分别被用来搭配 Equus、Equi、ἄνθρωπος、ἄνθρωποι、ἄνθρωποι 等名词。

① 拉丁语中“马”的各种词形。

② 均为“好马”之意。

如此一来,我们可以看到,这些词的词尾曲折形式变得多么复杂。名词性实词共有5种格、3种数,合计15种词尾变化;形容词还有3种性,因此它的词尾变化更是多达45种。

除了以上这些词类之外,在很多情况下,人们还需要使用一些词来描述或表达某种行为。这时,我们想借助言语表达的内容,无非就是肯定或否定什么事,而为了达到这样的目的,便需要借助于另一大类词汇——这就是发明动词的原因所在,因为缺少了它们,就无法表达此类意思。故而,最先被发明出来的,很可能是无人称动词,因为这样的动词能够表达总体的观点或断言。像 *Pluit*(下雨)、*Ningit*(下雪)等,均属于总体的断言。想当初,聚居的野蛮人可能最早用“*venit*”^①这个词来告诉大家,某种可怕的野兽(比如狮子)来了——他们只说这一个词,便将所有的意思全都包含其中。后来,当别的野兽靠近时,他们也自然而然地使用了这个熟悉的词来向大家报警。于是,这个词的含义就逐渐变得宽泛:从最初表示某种可怕的野兽来了,到任何一种可怕之物的到来,最后发展成抽象地表示任何事物的到来。像在名词中一样,他们也为动词发展出了各种数和人称的变化,以适应不同的实际情况。此外,还须根据动作发生的不同时间,在词尾作各种变化。[他们若是懂得使用代词的话,就很可能在不同时态下使用同样的词形,然而在我们所讲的语言萌生的早期阶段,代词尚未被发明,因为对于当时的人来说,它们还过于抽象。人们为各种同一起来源的事物造出许多不同的词,这个过程与字母的发明十分类似。最初人们在写字的时候,

① 拉丁语,意为“来”。

很可能针对每个词使用不同的符号,但是这很快就显得过于麻烦了,于是人们又开动脑筋进行新的发明,从而产生了各种各样的词尾形式。]

在这一复杂的阶段,假如没有发生不同民族之间的融合,那么,各种语言就会沿着上述路径继续发展下去。可能影响到其发展的,唯有一种情况,那就是它们变得过于复杂,令人难以驾驭,动不动就会出现语法错误。正因为如此,我们看到,古希腊人和古罗马人都不得不督促孩子们在本国语的语法方面多下功夫。不过,说到这种发展惯性的衰减,主要还是由于不同民族之间的融合造成的。当两个民族融为一体时,有的人还无法自如地运用另一种语言,他就会通过简化的语言设法表达自己的意思。最明显的例子就是存在动词和领有动词的变化。他们对所有被动语态的语句一概使用存在动词加被动分词的结构;同样,出于对目标语言的生疏和懒散心态,他们又会把助动词或领有动词 *habeo* 用于所有主动语态的语句。他们还会用介词来替代名词的词尾变化。比方说,一个伦巴底人开口说拉丁语时,会把“罗马公民”这个词说成“*civis de Roma*”;当他一时忘了“我被爱”一句里的动词“爱”应当怎么变格,他就会说“*ego sum amatus*”(正确的词形是“*amor*”)。至于“我爱”,在他嘴里就成了“*Ego hab(e)o amatum*”,而没有使用正确的动词变格“*amavi*”。

这种混合的情形出现得越多,语言的复杂性就越为之降低,并以这种方式满足人们的需要。反之,越是纯粹的语言,其形式就越复杂。相对而言,希腊语似乎更具初始性,它的根词总共只有大约300个。拉丁语和托斯卡纳语较希腊语复杂,但是根词却少得多。

法语是由拉丁语和本地语混合而成,其中的根词比拉丁语及托斯卡纳语还少。至于由法语和撒克逊语言混合而来的英语,它的根词数量就更少了。就这一点而论,语言的发展过程与建造机器的过程不无相似:它们最初被发明之时,构造通常最为复杂;但是逐渐地,其中各个部分形成了更密切的关联并相互协调弥补,就会趋向于简单。然而,这两者却未必带来同等的好处。机器的构造当然是越简单越好,而语言变得越简单,就越是缺乏声音的多样性与和谐悦耳的语音效果,而且语言的组织形式也缺乏变化,最终难免在表达上趋于啰唆。

第 四 讲

11 月 24 日,星期三

鉴于英语独特的形成过程无可避免地导致大量缺陷被带入这种语言,因此,我们有必要在此讨论一下,上述缺陷在何种程度上、以何种方式得到了弥补。

首先要提到的一种缺陷,就是英语作为一种名词和动词的词尾曲折变化很少的语言,难免显得冗长啰唆。为弥补这一点,英语中的许多词汇本身都被缩写了。比如,凡英语动词第三人称形式^①最末一个音节当中的“e”都被尽可能地略去,不仅如此,在许多本来应当保留的地方,这个“e”也同样被略去了,比如“Judged”。[不过,总的变位法则依然得到遵循。]我们英语中的本土词汇大多数只有一、两个音节,最多不超过三个,比其他任何一种语言都少上一个音节。[意大利语和法语都是由简单语言合成而来的,而英语则是由合成语言(即法语)再度合成而来。]当我们从其他语言引入一些多音节词汇时,常对其读音加以缩短;像“refractory”、“concupiscence”等,都是非常明显的例

^① 此处显然应该添加“过去式”和“过去分词”这几个字;当然,古英语中用于第三人称单数现在时的词尾“-eth”并没有省略“e”,而是被“-s”所取代。

子。还有一些无法在读音上减缩的词,我们便干脆将它们砍去一半:比如“Plenipotentiary”和“Incognito”,在有些人嘴里就分别变成了“plenipo”和“Incog”。

同样,英语句子的读音也缩短了,重音的位置被尽可能地提前,早早地发出来。这与法语的重音分布规律截然相反:在法语中,单词重音总是放在最后一个音节,语句的重音则惯常位于句末的单词上。英语句子的重音分布方式似乎最容易发出悦耳的音调,因为众所周知,按照音乐中的惯例,一小节里的第一个音符,或是几个重复音当中为首的那个,总是受到强调。相对而言,法语的发音方式则使句子的语调渐行渐降,到最后来个干脆利落的收尾。[由上述对比中我们可以看出,那些语言习惯已经根深蒂固的法国人或英国人,在学习对方的语言时,为什么总是难以学得一口地道的腔调。要想体会英国人说话前重后轻的语调特点,我们只需观察日常生活中的那些朗读者、布道人,以及街头巷尾叫卖牡蛎和修补破风箱的小贩们是怎么说话的:他们的语调都在句首时最响亮,而后逐渐低下去,直到句末轻轻淡出。]

英语还在其他许多方面照顾到了语音的音乐性。笨拙难听的喉音在以前非常普遍,如今几乎完全听不到了:比如 *thought*、*wrought*、*taught* 等词,现在的发音就如同根本不包含喉音一样。字母组合“-Ch”在历史上曾经被读作希腊语中腭化的 X,但现在的发音要么同化于它位于词尾时的发音(比如在 *charming*、*change* 等词当中),要么发成 k 音,比如在 *character*、*chimera* 等词中。词尾音节中的 -ed 在发音上几乎和 -eth 一样刺耳,现在它们都已被尽

可能地忽略,甚至在一些保留发音似乎更为妥当的情况下,仍然不发音。但在这件事上,与约定俗成的发音方式作对,绝对是徒劳无益的。

我们在前面说过,古英语中的-eth 被弱化成为-s:相应地,loveth 变成了 loves, willeth 变成了 wills。然而这种变化也有其不足之处,因为英语中的“嘶”音本来就不少——大多数以“s”结尾的代词和名词复数形式都带有这个音——现在就显得更多了。不过,尽管这个音听起来不是特别富于乐感,却大大好过原来的-eth;后者与-ed 一样,在词末会轻得几乎让人听不出来。

[字母 S 和“嘶”音频繁出现在英语当中,常被归咎于英国人的耳朵缺乏乐感。然而事实似乎并非如此。这个音的引入有着真正的好处;再说,除此之外,亦找不到其他证据说明英国人的耳朵真的缺乏乐感。因为,音乐鉴赏品味出众者在英国大有人在,并不稍逊于其他任何一个民族——或许只比意大利人略差那么一点儿;更重要的是,世界上再没有哪一国比英国人更注重发音的乐感了,这一点我们将在下文中予以论述。

的确,一些作家在写作中经常用到-eth 和-ed,像斯威夫特和博林布鲁克等人都是如此。然而,假如今天让这些作家来朗读他们自己的作品,他们无疑会把 floweth、bringeth 和 avowed 读成 flows、brings 和 avowd。因为,与我们那些审慎持重、一板一眼的先辈们的发音相比,当然后一种读法听起来更为洒脱漂亮。

为了使短语变得更简洁,我们还略去了在单词前面起限定作用的小品词,比如杜博斯神父(Abbee du Bos)的大作被译成英文

时,法语书名中的几个“la”就都被拿掉了。^①然而,这种限定方法确实乎增强了语言的准确性,如果一概略去,就会带来语义含糊的危险。所以,诸如公众纪念碑的碑文等文字,一般都采用这种写法。在这一点上,普遍规则再次将我们带进了错误的陷阱。]

除了辅音的发音变化之外,为了弥补语音刺耳的缺憾,英语元音和双元音的发音也有相应的变化,但是后一种变化实在为数不多。第一个元音 a 像在其他一些语言中一样被弱化,变得接近于希腊字母 η 的发音,仅在少数单词中例外,比如 Walk、Talk 等,这些单词如果改变发音会显得很难听。第二个元音 e 的发音类似于其他国家语言中的第三个元音 i,而英语中的 i 则有长短两种发音:发长音时为双元音,比如在 idol 中;发短音时与 e 相同,比如在 intelligible 中。第五个元音 u 也有两种发音方式:一种读作双元音,比如在 muse 当中读作 iu,在 Eugen 当中读作 eu;另一种发音与其他语言中一致,比如在 undone 当中。^② 英语中的双元音也被重读,发音比其他任何一种语言中都强,比如在 Faith、mourn 等词当中。

然而,对英语语音影响最突出的一个因素,则是英国人特有的那种和谐洪亮的发音。在他们的语音中,带有某种清脆响亮的共鸣,而这种发音方式是外国人永远都学不来的。因此,这种语言在

① Abbé (Jean Baptiste) Du Bos (1670—1742), 法国人。他的《诗画论》(*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719)是18世纪一部影响广泛的艺术评论著作。此书于1748年由托马斯·纽简特(Thomas Nugent)译成英文,题为 *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*。

② 由于缺乏音标相助,斯密在此段中对英语元音体系的描述并不是很到位。

本国人说来可以非常富于音乐美，而到了外邦人嘴里却异常生硬刺耳。〔上述的一切做法，并不是出于自觉地要弥补这种语言天生的刺耳发音，却在无形中达到了这种效果。〕

接下来，我要讲的是英语行文当中的词语安排，这又自然地引出了对于我所谓“风格”的相关思考。

完整句(Period)就是无需其他词语协助即能表达完整语意的一组词语构成的语句。

一个完整句的构成单位是分句，它们共同构成句中表达的意义，但是每个分句也常有其自身的完整意思，有的只用一、两个词表达出来，此外无需更多的词予以辅助。

以上提到的每一分句，通常又可细分为三种主要成分。〔这是因为，人类头脑的判断机制必须在两个概念之间判明某种关系存在与否。〕其中两个被用来断言某物是这样或那样的事物，而第三个成分在其间起着连接作用，并表达这种断言。在这两个成分当中，一个占主要地位，称为主语成分；另一个地位逊于前者，称为宾语成分；在它们之间起连接作用的那个部分，则是构成属性判断的谓语成分。通常情况下，这三者必须按照我们在上面所讲的次序排列，否则就会使句意含混不清。还要注意一点，在使用不及物动词的句子当中没有宾语，只有在使用及物动词的情况下，才有宾语。在祈使句和疑问句当中，词序排列会有所不同。句子成分除了以上几种以外，常见的还有两种〔尽管它们并不是构成完整句或分句所必不可少的〕，它们分别表示应当从怎样的程度和环境出发，去理解前面提到的三种句子成分所表达的意义。我们把前者称为限定成分，把后者称为环境成分

(状语)。尽管前三种句子成分在句中的语序受到了较严格的限制,但是后面两种成分的位置却几乎不受拘束,可以随心所欲地出现在句中任何地方。

此外就只有连接成分和附加成分这两样了。连接成分将一个句子中的不同成分或不同的完整句连接在一起。附加成分是用来表明说话者对句中内容的见解,称呼说话对象等。[附加语中随口流露的内容或附带的情绪,比如“真是奇怪”、“哎哟”等等,可以体现说话者的思维习惯。“阁下”作为句中的一种附加成分,是对说话对象的称呼。所有的感叹词在句中均属于附加语。]

上面讲了构成任何英语句子的几种成分。接下来要考虑的是,这些成分应以怎样的次序来组成句子。显而易见,在各种可能的语序当中,最好的一种必定能够最自然地呈现于人的头脑中、并且最充分地体现说话者的意思。但是这并不是一位无动于衷的说话者所组织的那种平直、简单的语序:人在说话时,最重要的东西必定最先浮现于脑际,从而会在语句中强调相应的句子成分,使句子的语序呈现出不同的面貌。可以设想,最简单的一种语序,亦即白痴所用的语序应当是这样的:主、谓、宾在句中分别占第一、二、三位,第四位是限定状语,第五位是环境状语,连接成分和附加成分很可能出现在句子的开头或末尾;此外,附加成分也可能按其本身的不同样式而出现在句中的不同位置。

但是,对于许多表达意图来讲,这种语序根本不敷其用,它体现不出任何鲜活生动的色彩。因此,人们通常把一个句子中最有趣、最关键的部分放在句首,以下依此类推。[对于喧嚣

派教徒^①的观察也证实了,他们的确把语句中的重要成分置于不太重要的内容之前,当他们以最热切的态度发表言论时,总是提高调门来强调句首最重要的部分。]

因此,不受激情支配的人总是采用前面那种中规中矩的语序,而当我们内心思绪澎湃时,这样或那样的想法就会自动翻涌到最表层,令我们迫不及待地把这些感受最强烈的东西说出口。艾洛伊斯试图约束爱情,却是徒劳,她的心因为爱而无法自抑,这使她感到万分伤悴——

In vain lost Eloisa weeps and prays
Her heart still dictates and her hand obeys.^②

(徒劳呀,迷失的艾洛伊斯哭泣和祈祷,
她的心才是主导,她的手只有服从。)

如果调换这两句诗的语序,变成

Lost Eloisa weeps in vain and prays
Still her heart dictates and her hand obeys,

诗句尽管仍然很美,但其感染力却丢失大半。同样,“His Soul proud Science never taught to stray”一句也不宜改成一般次序。

不同语言间的文字翻译,特别是从古代语言到现代语言的翻

① 英国 17 世纪一个排斥一切教会、牧师和宗教仪式的教派,该派信徒们狂热的大声说教和放肆的行为习惯使之赢得了“喧嚣派教徒”(ranter)之名。

② 《艾洛伊斯致亚伯拉德》(*Eloisa to Abelard*), 15—16。下句“His Soul...”摘自蒲伯《人论》(*Essay on Man*), i. 101, 此句大意为“他的灵魂从未被傲慢的科学引上歧路”。

译,常在这方面存在很大缺陷。翻译者并没有真正遵循一种自然且符合语法的语序,反而经常会选择某种对于主题最不适切的语序。其原因是,原文句中各种成分的排列可能并不严整,当被译成另一种语言时,无法将这种自由处理原样照搬,否则便会造成语意的混乱。这样的句子,需要另行组织语序,才能妥善地传达原句的灵气。无论是古代还是现代的作品,其中那些最活泼生动、打动人心的句子,一旦被改造为语法书上中规中矩的语序,就仿佛出自某个乏味、愚钝的作者笔下。所以,如果我们发现刚刚写成的句子没能足够生动地表情达意,我们就有理由猜测,可能是语序安排不妥(其前提是,如果用词都很恰当的话);而当涉及到这一点的时候,问题就不仅关乎语言,而且关乎风格了,这些文句不仅表达了作者的思想,也是其精神和心灵的写照。

[正是出于这个原因,文学翻译这一行自古以来始终是一副萎靡不振的沉闷气象,而且今后也难有改观。我们说,在特定情况下,语句中的任何成分都可以占据句首的突出位置,有时候哪怕连接词也能出现在这个位置上。

我们不妨从博林布鲁克的一段妙文中摘举一例:“在我们生活的这个不足道的世界,以及上古文明的伟大世界——诸如黄金时代、白银时代、青铜时代……”

假如我们对文句的不满意是因为用词不当造成的,那么,只要通晓这种语言者,就能立即看出哪里有不妥。但是,我们常常无法解释这种不满究竟缘何而来,在这种情形之下,我们总要确定句中语序安排是否与头脑中思维的次序相符。

阿米阿努斯·马尔切利努斯(Ammianus Marcellinus)^①曾经指出,李维作品那种端庄高贵的风格主要来自于倒装语序的运用;于是乎,他觉得如果更频繁地采用倒装句,就会使自己的文风更加富于活力。但是,殊不知李维笔下无比妥洽的技法,到了他的文中就显得晦涩难懂,令人不忍卒读。他的《罗马史》第三卷开头部分便是一例。

我们在写作中理应谨记这一普遍原则,但是我们不能指望、也不提倡对每个句子都过细地去推敲,不可能在写出每一句子的同时还要研究它们的语序是否符合我们头脑中思维显现——或应当显现——的次序。]

^① Ammianus Marcellinus (约公元前 330—公元前 395),古罗马帝国末期的知名史学家。他用拉丁文写作,著有《罗马史》31卷,这部书在年代上与塔西佗的《历史》相衔接,上迄公元 96 年,下至公元 378 年,其中第 14~31 卷保存至今,记述了自公元 353 年—378 年这段时间的历史事件。

第五讲

1762年11月26日，星期五

当一个句子已经写完，后面却仍然拖着个所谓的“尾巴”，也就是说语意当尽而未尽，此乃行文之大忌。为避免此种弊病，通常的办法是把限定状语和环境状语置于谓语之前。由于这些部分的意思不完整，我们就不会在全句表述完毕之前误以为句子已经结束。出于同样的原因，这还能使人的头脑保持悬疑状态，在许多情况下都大有益处。如果遵循上述规则，你的行文表达虽然可能不那么华丽停匀，比不上现代作家中的沙夫茨伯里伯爵之流，也难超越以伊索克拉底(Isocrates)^①为代表的古代雄辩家的文笔调度，但却更有力度、生气勃勃，较之以上作家的匠气之作会显得更加自然而打动人心。

这些作家在遣词造句的过程中所关心的首要问题，就是整句的韵律合宜。而在古代语言当中，要做到这一点较之现代容易得多。当时，要使不同句子成分的发音相似，无须怎么费力：古代语言中动词和名词词尾的曲折转换通常是相同或相似的。这样一来，句子的韵律安排就很容易做到顺畅一致。但是在现代语言中，

^① 伊索克拉底(前436—前338)，古雅典雄辩家、修辞学者。

情形则大不相同,因为不管是动词还是名词,其词尾的曲折形式都不再如此相似。在我们的语言里,追求韵律的主要手法是让各个句子成分末尾的单词数和词类一致。如果尝试其他的手法,或者把这种手法用得过分,往往会损害句子的合宜性和明晰性,而后者才是我们在写作中更应当注重的。

[那些最杰出的古代作家通常会把句中动词后置,有时连主格语也挪到句末,以避免上述弊病。在李维和西塞罗的作品当中,一般每三句当中就有一句是这样构成的。后世的作者企图通过模仿这一特点,以获得他们那种宏大、高贵的气魄,以至每三句中就有两句是以动词或主格语结尾的,但是其结果往往过犹不及。西塞罗的文句,常以“esse [Posse] videatur”(意为:可能似乎如此)来结尾,便常被模仿而遭人嘲弄。]

[西塞罗的《马塞勒斯的祈祷》(*Oratio pro Marcello*)当中有一段文字,可作为英雄双韵体和隔行韵的范例。另外,沙夫茨伯里的《论美德》当中描写明智旅人的那一段,则可视为作者辛苦推敲行文的样本。]

然而,在许多情况下,这种整齐划一的韵律是完全不合宜的。喜悦和悲恸的情感通常是阵发性的,其维持时间和发展速度随着激情的起伏而有规律地或减或增。[突然爆发的大笑和大哭都符合这种增减的规律性。]而讲究丽都夸饰的表达,通常会形成进程迂缓的长句。西塞罗笔下有很多表现悲恸和喜悦的段落(他经常运用这些强烈的情感),其句子风格都很适宜。相比之下,古雅典的另一位雄辩家德摩斯梯尼(Demosthenes)则更注重扎实可靠的材料,他的文章里从不涉及这些激情,也没有此种规矩而一致的韵

律。说到丽都夸饰的风格，沙夫茨伯里伯爵可以作为这种文风的一个典型。[德摩斯梯尼是那种无情铁汉，他从不在作品中表现欢乐、悲恸或怜悯这些软弱的激情，也从不像西塞罗常做的那样，在文中增添任何浮华藻饰。他的风格是亲切的，但极为严肃。]

另一方面，愤慨之情则缺乏这种韵律上的规律性；愤怒作为一种情感，其节奏最为跌宕顿挫，无条理可循。[人人都知道，在所有情感当中，愤怒的运行轨迹最不规则，对这种情感的表达也是如此。也多亏了这一点，才使得德摩斯梯尼的文章不至于单调平淡。]

避免辅音的硬性冲突或者过多元音聚集在一处而造成的间歇，也能增进句子语音语调的优美和谐。我们英语在后一方面的危险性并不很大。在英语中，元音和双元音出现得越多，听起来就越是悦耳。沃勒(Waller)的作品音韵非常悦耳，就是因为他的语句大多遣词流畅而富于音乐性。[沃勒有一组献给迪莉娅(Delia)的诗歌，句句音韵悦耳，其中唯有 Stretch 和 Gods 这两个单词的发音较硬。

Delia let not us enquire
 what has been our past Desire
 for if Joys we now may prove
 take advice of present love.

(迪莉娅，让我们不要追问

往昔时过境迁的渴慕。

假如现在真心欢娱，

何妨且随今日之爱摆布?)

再来看斯威夫特语带嘲讽的严峻风格：^①

Our Barren climate hardly bears
one Sprig of bay in 50 years
yet every fool his claim alledges
as if it grew on common hedges.

(我们的严酷气候,50年来
从未孕育出一棵月桂枝芽;
而每个蠢汉都言之凿凿
只道它是微贱寻常的树篱枢杈。)]

斯威夫特的其他许多作品也同样冷峻。这种风格很适合他特有的那种阴郁的幽默,但是对于大多数的写作来讲,则会显得过于令人不快。

长句子通常在交流上不是很方便,没有人会在思路井井有条的情况下惯用长句子。这并不是说,我们应当像德米特里·法勒琉斯(Demetrius Phalereus)^②和其他一些作家那样,从不允许一个整句中的成分超过3个或4个。在博林布鲁克和沙夫茨伯里的著作中,有许多句子已经超出上述标准一倍有余,却也十分明晰易懂。

[当我们醉心于某一话题之时,整个脑海都被它所占据,这时

① 选自斯威夫特《诗的狂想曲》(*On Poetry: a Rhapsody*, 1733)。

② 德米特里·法勒琉斯(公元前345~公元前283年),雅典著名雄辩家、政治家和哲学家。他在《论风格》(*On Style*, i. 16—17)中提出,构成一个整句的句子成分最好是2~4个。

我们就会热切地急于谈论它,无论和人谈论什么都会转到这件事上来。同样,在一个句子里,对我们影响最深的那个意念也会一马当先地跳将出来。

我们在言谈当中都有一种自然倾向,最先说出最有趣的想法,而将最无趣的想法排到末后,就像人们在不太留意时,讲话的语调总是前高后低一样。所有单调的喋喋不休者皆有这个通病,不论站在讲坛上还是日常交谈都是如此。

从句中的宾语为了服从思维次序的要求而前置的时候,主语必须紧随其后。

Whom have I hurt? No Poet yet or Peer.^①

(谁被我所伤? 没有诗人,也没有同辈。)

Him haply Slumbring on the Norway foam etc.

(他有时在汹涌的挪威海面上打瞌睡,等等。)

关于语序安排的规则是这样的:

最具影响力的部分应当出现在句子开头,随后是影响力略低一点的部分,这样逐级以降,直至句尾。

在此,我只想另外提出一条规则,它当然从属于上面那条总的规则:我要说的是,永远别让你的句子拖曳着一条尾巴。

在做出精确的断言或表达泛化的见解之前,应当先行说明它的限定条件;反之,如果把限定条件放在断语之后,就会给人一种

^① 前句选自蒲伯(Pope)的《与阿布斯诺博士书》(*Epistle to Dr Arbuthnot*), 95; 后句选自弥尔顿(Milton)的《失乐园》(*Paradise Lost*), i. 203。

出尔反尔的印象,令人怀疑你的思路不清或者人品欠佳。

在这方面还有其他许多规则,但都不甚重要,不值得我们关注。]

第 六 讲

斯密先生

1762年11月29日,星期一

论所谓的比喻和修辞

通常认为,语言的美和优雅主要来自修辞,凡美妙而不同寻常的增强语言表现力的表达方式,都被称之为修辞。

当语言发展到一定程度,人们就自然而然地开始制定某些规则,以管辖语言的应用。我们把这些规则称作语法。古希腊和古罗马人都有语法,但是由于他们的语言形式复杂(特别体现在动词变形和词尾变化上),故尔要把所有的语言现象都纳入语法,是一件相当困难的事情。再者,当初的语法规则本身也并不完善,往往只能适用于最简单、最大众化的语言。然而,当古希腊和古罗马人发现,现实中有许多表达方式无法纳入这些语法规则的时候,他们却不肯坦承规则制定得太粗糙,而是固守当初设计的语法体系,只说这些表达方式属于超出一般规则的例外情形。为了使这种安排显得更加合情合理,他们便给此类表达方式冠以特殊的命名,称之为修辞。如此一来,像祈使句、疑问句等,尽管用法上明显有悖于当时语法中的普遍规则(即:每个句子必须由主语、动词和宾语按照特定次序排列而成),却不算违反规则,而只是采用了修辞手段

而已。于是,我们看到,诸如昆提利安(Quintilian)^①和西塞罗等人,都跻身于最早的修辞学家之列。当时的语法规则只适用于陈述性语言,凡与之不同的任何表达方式,全被视为修辞。他们宣称,语言中全部的美,所有的高贵、堂皇和不凡气度,一切激情洋溢、柔情似水、动人心弦的力量,均来源于修辞。然而,实际情形却远非如此。说话者将自身情感以一种简洁、清晰、平实而灵巧的方式表达出来,以打动听者,使之心有戚戚——像这样、也唯有这样的表达方式,才真正充分地展现了语言中全部的力与美。用或不用修辞手段,其实并无所谓。[当你所用的语言明晰简洁地表达了你企图表白的或直接或潜隐的全部意思,以及该事件在你心中激发的情愫,且当这种情愫较之寻常情怀更加崇高或优美时,你的语言自会显得至美至臻;至于各种修辞手段能否对此有所贡献,只看它们用来表达这种情愫时,是否刚好自然合宜。]修辞手段既不能增添,也不能减损这种表达之美。如果它们用在此处比一般的表达方式显得更为妥帖,便是宜于使用的;反之则不宜。修辞手段本身并无固有的内在价值。它们之所以时常被看作具有这种价值,完全是受惠于所在句子本身的表现力。比如,当一个人吩咐另一个人“Go Blow the fire”^②,恐怕没有人会认为此句有什么美感或优雅可言;然而,句中同样运用了修辞手法,在形式上也和语法上的通常形式差异颇大,并不亚于狄多(Dido)女王的那句“I peti

① 昆提利安,公元一世纪罗马修辞学家。

② 意为“去吹火”,引申为煽风点火、挑唆。

Italiam ventis”^①，而后者却是尽人皆知的名句，既简洁又富于表现力。这其中的奥妙就在于，后一个句子中的美，源于其中蕴含的情感内容，而且句中运用的表达方式又与这种情感贴切相符。至于采用了何种形象化的修辞，倒是一件无关紧要的事情。

然而，语法学者们发现，那些最出色的作家常常会偏离语法上的一般规则，在文句中引入所谓的修辞手法；他们还发现，这些修辞手法常见于一些最引人入胜、最具美感的段落中。于是乎他们便聪明地得出结论说，以上段落的美，端赖形象化的手法所赐。但是他们未曾考虑到，这种美实际上来源于句中蕴含的情感，以及对此情感的优美表达；而形象化的修辞只不过是第二位的影响因素。当它们恰与句子的主旨贴切相符，也就是说，比普通的表达方式更适于体现作者意图的时候，才能起到某种相得益彰的作用。这种情况经常出现在一些表现力极强、极其震撼人心的段落当中，因此语法学家们才会误以为作品的语言之美全在于形象化修辞手法的运用。

基于对这些修辞手法的研究和层层分类，古往今来形成了许多修辞学的学术体系。大体说来，此类著作多属无稽之谈，全无启发性可言。然而，作为系统讲授修辞学的课程，如果对前人曾经为之耗费大量心血的形象化手法完全不置一词，定然显得怪异。所以，我们在此对该主题略作评述，但是对原作者们的思维套路完全不予认同。

① 意为“我要随风去往意大利”，语出《埃涅阿斯纪》(Aeneid)，iv. 381：“I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas”。昆提利安在《演说术教程》(Institutio Oratoria, IX. ii. 49)中也举过这个例子。

一种不同于寻常用法的语言表达,要么顺承句中词意加以发挥,要么在原来用法的基础之上巧作变通。[前一种手法产生的结果,古人称之为转义(trope),它源于古希腊语中的 *τροπεται* 一词,也就是转变词语的原有意义。由第二种手法而来的修辞格,可以更適切地称之为譬喻(figure of speech)。

胡迪布拉斯^①曾经恰当地评论道:

修辞学家制定的诸般规则,
无非是对其工具的称呼而已。

对于古时候的各种修辞格,我们根本无法做出清晰的分野:比如,“天使坠落时的尖叫将地狱撕裂,使之状如凹坑。”此句所用的修辞格可以说是夸张,但也同样有理由判定为借喻或隐喻。]

而且,如果一种修辞手法是在词义上面做文章,那么必定只有两种情形:其一,这个词是新的、不常用的词;其二,它被用得别具新意,不同于该词的一般意义。没有人会贸然地构筑一个与现有的词汇全无干系的新词。这样的词只是构筑者本人头脑的创造物,他人永远无法理解。词汇的构筑,必须有凭可依:或是源自通常使用中的词汇;或是援引已经退出使用的古老词汇,使之再度焕发生机;或是借用其他语言中的词汇。我们经常从拉丁语中借用词汇,因为我们认为,有教养的绅士大多通晓这种语言,因而从中借用的词汇应当容易被人理解。通常认为,此类借用的词语可以

^① 萨缪尔·巴特勒(Samuel Butler, 1612—1680)的讽刺长诗《胡迪布拉斯》(*Hudibras*)中的主人公。

显示作者的博学,给文章平添一种俨然气派;此外,外来的东西总有某种让人另眼相看的特别之处。然而,正如前文所述,这些外来的闯入者,永远都无法与本土语言血肉相融,除非它们能够补充本土语言之不足,服务于它所达不到的目的。它们对于本土语言多方面的有害影响,已经明白显示,此处就不必再予强调了。

那些古意盎然的词汇经常被用在庄重、严肃的叙述或描述性的文字中,有时候是因为它们可以更恰切地服务于文中目的;比如,蒲伯先生以“the Din of Battle”来表示战场上的喧嚣,他使用了古词“Din”,而没有用“Noise”这个现代词。^①也有些时候,这种用法仅仅是因为我们把一切古代事物都看得可敬,无论它们是否确乎如此。在我们的心目中,先辈们的形象总是比我们自己要矜持庄重得多。依此推论,与他们有关的一切,便在我们眼中呈现出端严肃穆之态。斯宾塞(Spenser)在他所有的作品当中始终在探讨这种效果;同时代其他的作家作品,包括莎士比亚和西德尼(Sidney)的作品在内,都不如他的文字更具古风。

有些人认为,复合词能赋予语言一种权威气派;但是我们看到,这种词经常出现在二流作家的笔下,那些最优秀的作家反倒很少用到它们。比如,一些在卢克莱修、卡图卢斯和提布卢斯^②等人的作品中屡见不鲜的复合词,在维吉尔或贺拉斯那里却从未出现过。[我曾有幸见识过出自某学院董笔下的一首希腊式颂歌,颂

① 见于蒲伯的讽刺长诗《愚人志》(*The Dunciad*, 1742)。

② 卢克莱修(Lucretius),古罗马哲学家和诗人;卡图卢斯(Catullus)古罗马诗人;提布卢斯(Tibullus),古罗马抒情诗人。

扬弗农^①的赫赫战功,诗句中充斥着此类复合词,比埃斯库罗斯和荷马的诗中多得多。]弥尔顿的作品中有一些复合词,但为数甚少;而汤普森^②在写作时,若不用上两、三个复合词,就总觉得自己没有做到尽善尽美。假如仅仅是将两、三个单词连成一个词,似乎并无多少价值可言,除非这么做能够简化行文,比如弥尔顿的那句“Violet-enammelled Vale”^③就比“Valley enameled with violets”表述得更加简洁。尽管如此,却没有人会赞赏西伯尔^④撰出的“Uncomattible”,或者分离教会的支持者们生造的“Pull-off-the-crown-of-Christheresy”^⑤等复合词。

当一个词的词义转换显得意味深长,必定逃不脱以下两种情形:这种新近被赋予的转义要么与原义相近或神似,要么与原义虽不相符、却存在某种关联。比如,我们说“命运的暴虐的毒箭”^⑥,可以看出“命运的打击”与“敌人的箭镞”之间存在着关联。[此为修辞与语法上的双关用法。]但是,当我们说一个人“喝了一大杯”的时候,这个杯和酒之间并无相似点,而是存在密切的关联。前一

① 1739年11月,皇家海军上将爱德华·弗农(Edward Vernon)从西班牙人手中夺取巴拿马的波多贝罗(Porto Bello),在英国国内名声大噪。

② 詹姆斯·汤普森(James Thomson,1700—1748),苏格兰诗人、剧作家,代表作叙事长诗《四季》(*The Seasons*)。

③ 出自《酒神之假面舞会》(*Comus*),232:“the violet-embroidered vale”。

④ 考利·西伯尔(Colley Cibber,1671—1757),英国演员、剧作家和诗人。1730年获得“桂冠诗人”称号。但同时代的很多作者认为他并无文学天赋,讥笑他的作品都是夸张和平庸的官样拍马之作。

⑤ 18世纪中期,一批牧师和信徒由于反对贵族及领主对牧师的任命权,受到英国国教会排斥,他们成立了自己的教会,称为“分离教会”。“Pull-off-the-crown-of-Christheresy”意为“扯下异端的冠冕”。

⑥ 语出莎士比亚《哈姆雷特》第三幕第一场。

种用法在修辞学上叫做隐喻，而后一种用法则被称为借喻；它们彼此有一些明显的差别，但意义不大，故而我们在此略过不提。[我们在授课过程中提到这些词的时候，皆遵循上述的定义。]

在所有隐喻当中，一个明显的特点是，本体和喻体之间必定存在或明或暗的可喻性。鉴于“物质”可分为两大类，即只能用头脑去体验的无形物质和可以用感官体验的实在物，因此隐喻便顺理成章地被分成四个类别。第一类是借用实在物的意象去喻指无形物质；第二类是以无形物质的意象去喻指实在物；第三类是以实在物喻指实在物；第四类是以无形物质喻指无形物质。比如，“花季青年”的说法属于隐喻中的第三类；当我们说一个人“希求喝彩”，属于第四类隐喻的范畴；而“对名望垂涎三尺”则是第一类，以实在物的意象喻指无形物质。[这里是以对实在物的欲望来转喻某种精神上的欲求，二者有着同样鄙俗的性质。]当我们以《圣经》的语言，形容“田地欢喜快乐”、“大水拍手欢呼”^①时，这便属于第二种类型的例子了。

很明显，这些隐喻若不具备应有的表现力，并以一种引人入胜的有趣方式道出，那么它们就毫无美感可言。如果达不到上述要求，它们就会呈现出夸大其辞或滑稽可笑的倾向。当纳撒尼尔·李^②笔下的亚历山大大帝说道：“快躲开，否则你会像龙卷风中的尘埃一样被我的暴怒卷走”[Avaunt and give a Whirlwind room

① 这两句分别出自《旧约·历代志上》16:32节和《旧约·诗篇》第98篇。

② 纳撒尼尔·李(Nathaniel Lee)，十七世纪英国剧作家。此句出自他在1677年创作的《争宠的王后，或亚历山大大帝之死》(*The Rival Queens, or The Death of Alexander the Great*)第三幕第一场。

or I will blow you up like dust],这句话里喻体和本体之间的关系就不甚贴切,因为龙卷风的威力实在过于强大,哪怕像亚历山大大帝这样的伟人发怒,也未必能与之相提并论,尽管这位帝王龙颜一怒,有可能使某些人大祸临头。在荷马的作品中,则有一些接近于滑稽的隐喻。比如,他说戴奥米底斯(Diomed)有如一头被牧童驱赶的驴子。^① 汤普森在这方面[表达过于夸张,远远超出内心实际感受]也大有问题,他描写马儿的那段文字就是一个极好的例证。[同样是关于马的描写,我们不妨将汤普森翻译的维吉尔作品与维吉尔的原文加以对比。^②]可以看出,维吉尔使用的隐喻永远是那么贴切到位。弥尔顿也总是把比喻修辞控制在合理的范围之内。当他把地狱大门开启的巨响比作滚滚雷鸣时,^③这个比喻是很恰当的;然而,假使他用雷声来比喻某座城门、抑或某座私宅的大门开启的声音,哪怕它们发出的声音真的非常响,也显得不够恰当。另一方面,荷马的比喻也并不总是那么贴切。他曾把埃阿斯比作一只不停骚扰挤奶女工的牛虻,已有些几近滑稽的味道了。同样,我们在前文中提到过,他还把戴奥米底斯比作一头驴子,尽管被牧童驱赶着,它还是一路啃食田边的蓟草。^④

这里讲到的隐喻的適切性与合宜性,也同样适用于其他的修

① 在《伊利亚特》中,被比作驴子的是埃阿斯而非戴奥米底斯。

② 出自维吉尔《农事诗》。

③ 《失乐园》第二卷,880—882行。

④ 在荷马的作品中,似乎不曾将埃阿斯比作牛虻,只在《奥德赛》第22章中有一处提到,惶惶奔逃的求婚者……像被牛虻叮爬追咬的牛只,发疯似的奔跑。而后半句中的“戴奥米底斯”疑为“埃阿斯”之讹,见本页注①。

辞格,如借喻、明喻、讽喻、夸张等。前面说过,隐喻与借喻是非常接近的。讽喻或者叫比方,与这二者之间亦存在密切的联系,因为隐喻也被称为简约的讽喻;而有些人则把讽喻说成是发散的隐喻。假使前面提到的那个莎士比亚的比喻(即,将命运的打击比作敌人的箭镞)出现在斯宾塞^①笔下,他一定会为我们描绘一位身着戎装的命运女神,向四面八方掷出飞镖箭矢,扎伤那些处在她势力范围之内的人。

需要进一步指出的是,永远不要把两个隐喻混在一起用,那样做的话,两个都不会用得妥当。莎士比亚经常犯这个毛病,比如,还是在刚才提到的那一段话里,就在关于命运之箭的隐喻之后,他在下一行里便紧接着写道,“还是勇敢地披上铠甲,去堵住人世间那无涯的苦海?”^②显而易见,“披上铠甲”去“堵住苦海”的说法颇为古怪。[在后来的版本中,“堵住苦海”被改为“突破苦难的围攻”,^③但是前者读起来莎士比亚味道十足,我敢说莎翁的原稿肯定是这样写的。]汤普森在这方面也曾几次失足,但不及莎士比亚那么多。我认为,他的那篇《季节诗》,仅在开头的四行当中,这种错误就出现了三、四处。在第一行中,诗人呼唤春天,说它是一股

① 斯宾塞(Edmund Spenser, 1552—1599),英国诗歌史上具有重要影响的一位诗人,代表作品有长诗《仙后》、田园诗集《牧人月历》、组诗《情诗小唱十四行诗集》、《婚前曲》、《祝婚曲》等。

② 这是莎剧中家喻户晓的著名片段,我国著名翻译家朱生豪先生将此段译为:“生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题——默然忍受命运的暴虐的毒箭,或是挺身反抗人世的无涯的苦难,通过斗争把它们扫清,这两种行为,哪一种更高贵?”

③ 1725年亚历山大·蒲伯校订本。

温润的气息,^①但在下一行里却又把春天比作一个人,邀请她乘着乐音降临凡尘。在我看来,这就很令人费解了。再往下看,诗人又写道,春天披着玫瑰雨的面纱,这“玫瑰雨的面纱”会是什么样子?“玫瑰雨”又和春天有什么关系?我说不清楚。我认为,这些令人莫名其妙的诗句之所以广受喜爱,是因为人们没有费心去深究这些表述的含义,只是被其外表的华丽所震撼了。

在所有的修辞格当中,夸张是最无感情色彩的,实际上就其本身而言也没有任何美感。但凡它显出一点点美感时,这种效果总是来自与之并用的其他修辞手法。说一个人身高百丈,并不会有人赞叹你文笔多么好。而当维吉尔描述图尔努斯(Turnus)和埃涅阿斯(Aeneas)这两位英雄交战的情景时,说二人的身躯宛若两座大山,^②这里的“山”和“英雄”同样雄伟,因此显得很般配。此中道理,和我们判断比喻是否贴切并无不同。

[Quantus Athos aut quantus Eryx aut ipse coruscis
cum tonat Illicibus quantus gaudetque nivali
vertice assurgens Pater appenninus in auras]^③

① 第一至第四行原文为:

Come, gentle Spring, ethereal mildness, come;
And from the bosom of yon dropping cloud,
While music wakes around, veil'd in a shower
Of shadowing roses, on our plains descend.

(来吧/柔美的春天/温润的气息;请你/从那云的怀抱/乘着袅袅乐音/披着玫瑰雨的面纱/降临凡尘。)

② 《埃涅阿斯纪》(Aeneid), xii, 701—3。

③ 此段大意为“……伟岸如同阿索斯山和埃塞克斯山,抑或众山之父亚平宁的峰峦,在叶叶生辉的圣栎林间隆隆低吼,挺起雪峰昂首向天。”

在描写亚克兴角海战^①的段落中,维吉尔又形容道,那些巨大的战船仿若爱琴海诸岛脱离了根基,漂浮在海面之上。如此恢宏的意象,使其中的夸张笔触显得理由充分,令人心驰神往。然而,如果改成“每艘战船都宽达半海里”,则意境全失,虽说这后一种写法夸张的程度较轻,也比较接近于真实情况。

除此以外,我们在前面还提到过更多的修辞技巧,比如双关——即用人物的特征来指称人物本身^②:用“犹太立法者”来指称摩西、用“雄辩家”来指称西塞罗、用“英勇的战士”来指称亚历山大,等等。每当我们的措词欠妥,比如将黄铜墨水瓶说成银盒子之类,一概可以借着修辞一说敷衍过关。大体说来,只要在行文上异于通常的形式,就可以称为修辞。但我们还是把这些内容留待下一节课再讲。

① 出自《埃涅阿斯纪》, viii. 692。

② 英语修辞中对“双关”的定义与汉语不尽相同。

第七讲

1762年12月1日,星期三

在上一讲中,我们讨论过一些修辞手段。除此而外,修辞手段还有很多,它们有的在词义上出新,有的在词序排布上弄巧,从而达到预期效果。其中第一类叫做词语修辞(*figuræ verborum*);第二类叫做句法修辞(*figuræ sententiarum*)。我们在写作中,如果在本该使用阳性词的地方故意以阴性词代之,甚至为中性词赋予阴性或阳性的形式,便都属于词语修辞;而祈使、疑问或感叹等句式结构,则应纳入句法修辞的范畴。不过,上述的所有修辞手法本身皆无任何美感可言,只有当它们与表述者当时的情感精确相符、并以最简练的形式呈现出来,才会显得优美合宜。当这时候,采用普通的表达方式虽已足够表情达意,却有可能仍嫌不够清晰,或者不如我们内心真实感受到的那么生动。在此种情形下,如果运用某种修辞手段能够更恰当地达到我们的目的,那么,当然是运用它们为好。然而,我们可以看到,那些至为优美的篇章通常在行文上都是最朴实的。德摩斯梯尼(Demosthenes)描写伊拉提亚之战^①过

^① 公元前339年9月,马其顿国王率军占领位于底比斯北部山区的小镇伊拉提亚。此地距雅典三天路程,如若敌军挥师南下,雅典危矣。

后雅典城内混乱景象的那段叙述,^①曾经被朗吉努斯(Longinus)^②誉为德氏著作中崇高风格的巅峰。然而,综观整段文字,我们却没有发现一处运用了修辞手法。很多时候,修辞手法的运用似乎非但不能给一段出色的文字增光添彩,反而会减损它的美。在蒲伯的所有作品当中,最美的段落有两处:其中一段描写一个未开化的印第安人的心灵状态;另一段是作者关于宇宙众生等级次序的思考。

[Lo the Poor Indian whose untutored mind
Sees God in clouds and hears him in the Wind etc. ^③

接下来,作者用了“水泽大荒”(watery waste)一词指代海洋,但也是出于押韵的考虑。

Behold above around and underneath
all nature full and bursting into birth etc. ^④]^⑤

后一段落当中,连一个修辞手法都不曾用到,而前一段落中所用亦少而又少,也不曾起到所谓的增光添彩的作用。

另一方面,各种修辞手段在那些最粗鄙的末流语言当中,却出现得最多。这种用法在市井相骂的话语里比比皆是。如桑

① 该段出自德摩斯梯尼,《论金冠》(*De Corona*),169。

② 朗吉努斯,《论崇高》(*On the Sublime*),X.7。

③ 看那可怜的印第安人,他那未受教化的头脑,在云端看到了上帝,在风中听到了神的声音。

④ 看啊在高处、低处和中间,整个造化瞬时生机乍现。

⑤ 这两段均出自蒲伯的《人论》(*Essay on Man*)。

丘·潘沙^①之流，张嘴就是百姓的村谚格言，其中总是充斥着各种修辞手法。因为，我们可以看到，一般谚语当中总会包含比喻，至少是一个，包含两个比喻的也为数不少。

因此，总的说来，修辞并不能塑成美的风格：只有当这种表达方式与说话者的心意、情感和谐一致的时候，才能引起我们的赞赏。然而，由于作者所处的特定情境，同一种情感有可能以很不一样的方式表达出来，却仍然显得自然合宜。同一个故事，用一种笔法写来可能只是对事实的平铺直叙，并不指望打动我们的情感；但是也可以换用饱含情感的笔触娓娓道来，或者以诙谐的方式加以表现——这一切都取决于作者。人的性格形形色色，有很多种性格都是美善的、可爱的，都同样值得我们赞许，但是它们彼此之间却有着极大的差异。如果我们责备一位脾气温厚的人，说他缺乏杀伐决断，这样的判断就未免有失公道了。同样，一位感觉和洞察力超级敏锐的人，不像某些才具略低、但性情柔顺的人那么容易接受别人的意见（后一类人往往因其柔顺而比较容易被别人接纳），然而他的这种个性也不该受到苛责。其他种类的性格也各有其长处，均不应以其欠缺这样或那样我们所赞赏的优长而予以贬抑，因为那些优长或许是与其本身固有属性完全不相容的，它们几乎不可能共存于同一个人的身上。细忖人类性格的这种多样性，常能给人带来莫大的欣赏乐趣。这也是社交生活中一个主要趣味所在，没有人会愚蠢到对此说三道四，或是认为这有什么不妥。

^① 出自塞万提斯小说《唐·吉珂德》，主人公唐·吉珂德的仆人，一个愚中有黠的农民。他的语言中大量挟带着成语和俗话，有时甚至滥用。

同样,我们不该指责某种文体风格欠缺了哪方面的美——我们所要求的那种美,或许与这种风格本身并不谐调。它们各有各的好处和用场,适用于作者所处的不同情况,彼此之间并无高下之分。这便证实了我们在前文中的评论:语言表达必须切合于作者所思所想,而这一点又主要取决于他所处的情况。[一位作家的写作风格通常与其人的性格一脉相承。比如,阿狄生^①那优美的低调,沃伯顿那带着轻率浮躁之气的傲慢,都明显地流露于各自的作品之中,显示着作者的独特性格。]

教喻式作家和历史学家很少使用色彩鲜明的修辞手法,而雄辩家则常常运用这些来取得极佳的效果。他们各自追求的目标不同,因此达成目标所使用的方法也必然有所不同。

在此应当指出,雄辩家或教喻式作家的作品均由两大部分组成:先提出主张,再论证主张。而历史学家则不然,他只有一个任务,就是提出主张。他仅仅告诉你事实,假如还有什么佐证,也不过是在脚注或括号里引述另外某一位作者的话而已。由此可知,尽管雄辩风格和教喻式风格之间有着很大的不同,但是这种差别却远不及教喻式作品和历史著述之间的风格差异那么大。

历史学家和雄辩家所处的情境确实非常不同。他只需讲述事实,而且往往是与自身生活的时代相隔遥远的史实;他在写作时要尽力显得客观,避免掺入个人感情。而雄辩家所讨论的话题,总是他或他的朋友们非常关心的,因此他需要在行文中体现这种关切之情,哪怕并非发自真心;他要使出浑身解数来证明自己的论点。

^① 约瑟夫·阿狄生(Joseph Addison,1672—1719),英国著名随笔作家、诗人。

所以,这两者在风格上也大相径庭。雄辩家面面俱到、从各个不同角度来论证自己的观点,把每个理由发挥到淋漓尽致。历史学家只需一句话说完的事,到了雄辩家那里就演绎成了从不同角度提出证明的长篇大论。雄辩家经常凭着有力的论据、正当的理由,并援引任何有可能为其提供支持的东西作为辅助,在讲演中热情似火地征服人心,站在自己所阐述的立场上大声疾呼。反观历史学家,他无须理会哪一方看起来更公义,只要站在不偏不倚的角度把事实讲出来。因为他超脱于立场之争,因而不必使用前述的诸般手段来打动读者,不必大加渲染,不必坚持或捍卫什么,更不必自己站出来大声疾呼。[如果他这样做了,我们会说,他游离了历史学家的身份,充当起了演说家。在古代历史学家的著述当中,作者自己挺身而出、直接发出感慨的例子,我记得只有三处:一是维莱里乌斯·帕特尔库鲁斯谈死亡的那一段;二是弗洛鲁斯论西塞罗口才的那一段;三是塔西佗《阿古利可拉传》的结尾,论述这位罗马人性格的那一段。^①维吉尔的《埃涅阿斯纪》里也只有三处感叹文字:分别感叹迪多的爱情、帕拉斯之死,以及尼苏斯和欧吕阿鲁斯之死:“*Felices animæ si quid mea carmina possunt*”。^②]

教喻式作家与雄辩家的状况比较接近,因此二者在风格上也更为接近。雄辩家常常会抛开教喻式风格,只用平易谦逊的姿态

① 以上三段分别出自帕特尔库鲁斯(Velleius Paterculus),《罗马史》(*Hist. Rom.*), ii. 66;弗洛鲁斯(Annaeus Florus),《罗马史纲要》(*Epitome*), ii. 16;塔西佗,《阿古利可拉传》(*Agricola*), xlv. 3。

② 《埃涅阿斯纪》(*Aeneid*), iv. 65—7。此句大意为:“快乐的伙伴!假如我的歌有如许神力……”。

给出自己的论证,尤其是当听众的身份和见识高于他本人的时候。教喻式作家有时也会采用雄辩风格,尽管此举究竟适当与否,或许仍值得商榷。西塞罗就经常这么做。不仅在以对话录的形式写成的作品中如此,甚至从个人角度发表言论的时候,也时常忽作雄辩家之态,直接发出慨叹,反复铺陈、多方论述某一论点。这类作家中的大多数也和他一样。自始至终保持教喻式风格不变的,恐怕只有古代的亚里士多德和现代的马基雅维利两位。他们完全倚靠自己强有力的论证和新颖独到的思想与发现,来博得读者的赞同。

以上所讲是关于风格的多样性,有一些风格彼此非常相似,但是依然存在明显差异。其中关联最近的,莫过于直率和单纯这两种风格,但是这二者也远非同一回事。

直率的人不在乎通常的礼貌和有教养的仪范。他直言不讳地说出自己的见解,明确做出断言,而不肯屈尊解释一下理由;即使说出某种理由,也只不过是告诉你,这是再明显不过的道理,而有些人居然连这都不懂,实在蠢笨,怎比得他的见识高明呢! [他完全不为任何异议或反对情绪所动,只是极力强调自己凭着出众的见识和判断力,坚信事实如此。这种人喜怒不形于色,在他看来,情感的流露有损于他那副不可一世的架势;同情在他心中无地驻足;钦佩的情感则完全不适合于才智过人的他;倒是轻蔑之情更适于在他那专横自傲的禀性中滋生。] 这种人丝毫都不屑于讨好别人,相反,他举手投足都做得严厉生硬,甚至刻意回避那些在通常礼俗上显得再自然不过的举动。他不肯表现出任何令人愉快的风度礼节,而是刻意走向反面,摆出一副超乎人类自然天性之趋向的严峻态度。 [他从心底里瞧不起所谓时尚之物,无论衣着、语言

或行为方式，都固守自己的一套，绝不追赶潮流。风趣妙语完全不适合他的郑重风格，不管是对偶句还是其他什么。]他倾向于认定别人居心不良，哪怕人家的行为无可指摘；当别人犯错时，他也宁愿相信是故意而为，而非无心之过。[他好下断言，不作任何婉转解释之语。]在日常交谈中，他认为无论自己说什么，只要讲明这是他的意见，就已经给出了足够的理由。他也不会去征求别人的意见。这种行事风格，一般在神职人员以及上了年纪的人身上比较常见。

直率的风格比较适合那些能力超群的人，他们比普通人拥有更多的机遇或经验，但是年轻人一般不宜尝试。后者资历尚浅，谦逊腼腆的表现要比此种倨傲架势更加适宜；即使在那些年高德劭、知识渊博者身上，这种架势也往往只能让人对其敬而远之。

另一方面，单纯的人不像某些伪君子，刻意做出一副彬彬有礼的态度。然而，当他无拘无束地自然表露内心的真情实感，文明和教养的痕迹自会呈现出来。他似乎总是乐意取悦于人，只要这种欲望不会令他的举动有违真诚。在其他一些时候，他那谦逊和蔼、总是乐于遵从习俗的毫不做作的态度，都明明白白地体现着他内心的善良。他不会急不可待地发表自己的见解；当他发表见解的时候，也带着一贯的真诚自然的谦逊。这种谦逊特别表现在与人交谈时，由于对自己不是信心十足，他会摆出自己之所以那么想的全部理由，以显明他并没有单凭一己之见妄自做出任何断言。他从不鄙夷别人；判断别人的才具和行为时，总是乐于朝善意的一面揣度。出于善良的本性，他也从不怀疑别人存心诡诈。他总是愿意听取别人的意见，遇到反驳也不动怒，但这并不是由于他的个性

顽强,而是出于内心缺乏自信。[正因如此,他会经常自陈本人的不足,有时充满孩子气地念叨自己这样不好或那样不好。]他很容易赞赏和怜悯别人,被欢乐、悲伤和同情等情感所掳,它们与他的柔和性情非常相合。这种性情在年轻人身上很常见,并且显得十分合宜。上年纪的人通常不太倾向于这种性情。它可以为一个人博得他人的爱慕和喜欢,而不是敬重。

直率的人和单纯的人在性格上差异如此之大,我们自然会想到,这两类人的表达方式也不可能一样。斯威夫特可以说是直率风格的一个范例,而威廉·坦普尔爵士^①则是单纯风格的代表。斯威夫特表述自己的见解时,从不提供理由,就那么毫不迟疑地大胆提出断言。当有人要求他解说理由时,他只是说些“我向来认为如何如何”、“因为在我看来如何如何”的话。我们发现,他的《对当前形势的若干自由思索》一文的开头部分,就是这么写的。^②此外,他完全不肯用心推敲语言的修饰性成分,甚至故意地漏掉它们,即使这些成分的存在本来十分自然。比如,他经常丢弃构成完整句子所必需的代词,以致陷入了一个他自己向来极力避免的问题,即单一韵律。然而,这个做法却令他的文风显得十分紧凑,绝对没有闲笔冗文,每隔一个词就会出现一个必须加以重读的地方,紧紧地抓住听者的注意力,让人不得不竖起耳朵仔细听,因为如果漏掉了

① 威廉·坦普尔爵士(William Temple, 1628—1699),英国外交家、作家。此处提到的作品是他的《尼德兰联合省观察志》(*Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, 1673)。

② 《对当前形势的若干自由思索》(*Some free thoughts upon the Present State of Affairs-May*, 1714), 1741年出版。

一个词，就无法理解整段的意思。这样，我们阅读他的作品，会比阅读其他大多数作家的书时更为专注和用心。如果换成沙夫茨伯里和伯林布鲁克等一心要避免单一韵律问题的作家，你会发现文句中充斥大量冗词，依我的浅见，这些词的存在与整个段落的意义并无多大关联。斯威夫特（在他的严肃作品当中）从不使用任何一种修辞手段，出于同样的原因，也不在乎韵律的和谐流畅。他从不表达激情，只是用教喻式的庄重语气一板一眼地做出断言。

坦普尔则不同，他不热衷于使用修饰成分，不过它们若是自然地出现在句中，他也并不排斥。他的风格既不像斯威夫特那么生硬，也不像沙夫茨伯里那么规整得匠气十足。当时社会上一些最流行并被广泛接受的观点，很可能得到他的认同，尽管他从未明确地说过。比如，他曾经援引“风趣和可靠的判断力极少，或从来不会出现在同一个人身上”这一流行观念，用于分析荷兰人的民族性。他不排斥形象比喻，前提是风格要与文中的主题一致。例如，他曾经把商人的生活比作从军。[这段文字中多处运用了对比手法。而斯威夫特在他的严肃作品中则从不使用这样的手法，它们带有太多的隽语意味，也就是过于风趣，因此与斯氏的郑重风格颇不协调。]坦普尔在这段文字里，还使用了一些已然过时的词语；以他的年纪而论，这有些出乎我们的预料。然而在斯威夫特的作品中，我们从来都见不到这种现象——这个世界给予他触动，他以自己的洞察力作为主要武器，讽之嘲之，揭示其荒唐本色；因此，他势必不能使用任何已经落伍于当下流行品味的东西。坦普尔之所以肯于运用这些古旧词语，则是因为他深知凡属于先辈之物都有一种古朴，比我们这个时代的东西更为单纯，因为在我们的心目中，

古人总是比我们自己更加单纯和诚恳。出于对朴素单纯风格的热爱,坦普尔在作品当中也经常使用第一人称(但是与斯威夫特的笔法有所不同),还时常喋喋不休地说一些废话和俏皮话。他在这一段里对荷兰人的描述,足可说明前面的两个特点。当他写道,“荷兰的土地比空气好,荷兰人爱利润多过爱荣誉”,^①这里的“earth”和“profit”、“air”和“honour”都不过是俏皮话而已。这一类作家中的大多数人,自色诺芬以降,包括坦普尔在内,作品中都穿插着许多诙谐玩笑的文字,它们出现在如此严肃的作家笔下,令我们大感惊异。

^① 《尼德兰联合省观察报告》(*Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, 1673), ch. 4。此句原文为“The earth of Holland is better than the air, the love of Interest stronger than the love of honour”。

第 八 讲

1762 年 12 月 ___ 日, 星期五

前一讲中,我们介绍了修辞,并试图说明,修辞手法的运用并非如古代修辞学家们想象的那样,能够赋予文章以美的风格。我指出,真正能给风格增添美感的,乃是以简洁恰当的文句表现所描绘之物,传达作者的内心情感以及希望传达给读者的意思。只有在这时,你的表达才有可能绽现语言所能赋予它的全部的美。我还试图告诉大家,在风格上不必有所拘泥。不同作者的见解及表述方式各有特色,必然会造成风格上的千变万化,不仅在描写不同事物或表述不同观点的时候是这样,甚至在描写同一事物、表述同一观点的时候,也是如此;由于在情感上存在差异,便相应地产生了风格差别。此外,我还试图说明,在其他所有条件都类似的情况下,作者本人的性格也必然是造成风格差异的一个因素。一个生性严肃的人和一个活泼轻浮的人,在描写同一种事物的时候,方式必定大不相同;性格直率的人在写作风格上也完全不同于性格单纯的人。——然而,我们并不特别赞赏其中的某一种,很多种性格都自有其可爱之处。极度忧郁和严肃、无论多么好笑的东西都不会令其莞尔的那种性格,自然不得人心;反过来,过度佻荡、一点点小事就能令其失态的性格,也同样地不讨好。但是,令人愉快的性

格并不仅限于这两个极端之间的中点,有许多种性格都或多或少地偏向这端或那端,倒也同样招人喜欢。正如人的行为举动有伶俐笨拙之分,人类性格中的任何一方面也都存在两种极端,对于它们的判断评价皆同此理。

尽管这些性格都是好的、令人愉快的,但是由于其间存在的差异,故而在写作中需要以不同的风格来表现,这些风格也都是好的。对此,适用这样一条规则:写作者最好顺乎自己的天性而为。生性活泼的人不要硬拗着自己去假充庄重,性格庄重者也不宜强作活泼。同时也须控制自身性格和举止的自然倾向,以免由于过分放纵而走向不良的极端。

为了说明因为作者性格而形成的风格差异,我特地对比了两位著名的英语作家——斯威夫特和威廉·坦普尔爵士的写作风格,前者可视为直率风格的范例,后者则是单纯风格的代表。这二位都是极出色的作家。在我看来,斯威夫特的卓越之处在于语言的恰当与精确,而坦普尔的文字虽然或许不十分精确,却也同样有趣,而且更富于教益。接下来,我将对斯威夫特博士的风格做一番深入的探讨。

恐怕没有哪位作家的作品能够像斯威夫特的作品那样被广泛地阅读,然而,直到不久之前,在这个国家里还没有什么人能够真正理解其价值所在。读者对于他的看法和期待,和对待汤姆·布朗^①

^① 汤姆·布朗(Tom Brown,1663—1704),一位多产的英国作家,著有多种讽刺对话录、小册子、小说、诗歌等,他还曾将法国著名小说家、剧作家及诗人保罗·斯卡隆(Paul Scarron)的作品译成英语。

相差无几。他们被视为同一类的作者。他的那些比较严肃的作品，被看作愚蠢、微末之言，几乎无人拜读；别的作品也只是因为其中的幽默，才吸引了一定的读者。

那么，我们就要尝试找出这种普遍的冷淡究竟缘何而来。首先，斯威夫特的宗教观念与这个国家过去一段时间以来的主流意识格格不入。他对于专制——无论是宗教的还是世俗的——绝无好感，曾经在许多场合表达过这种嫉恶如仇的情感，却也从未像当今的时尚人士那样热烈鼓吹过宗教或世俗意义上的自由。那种举动不符合他的性格，他想以直率风格示人，因此不宜于表现出如此强烈的赞赏之情。如今最时髦的灵活的头脑、自由的思想，需要一种更加炽烈和热诚的表达，而斯威夫特永远都无法允许自己热情到那种程度。

另一个情况进一步加强了公众的上述看法，那就是，近来这个国家里的大多数天才人物都比较侧重于那种对于改善具体实践无甚助益的抽象及推理性的思维方式。〔就连政治学和伦理学这样的实用学科，最近都有过分注重推理的倾向。〕斯威夫特对这方面的研究似乎一窍不通，并且，我比较倾向于认为，他也并不把这些看得多么有价值。这种想法可以说是由其直率性格所导致的。他的天性是，看到哪些事务能带来直接的好处，就动手做起来。于是乎，我们发现，他的所有文字均指向现在，要么讥讽当下流行的某些坏毛病或愚蠢现象，要么揭露某种特定的性格缺陷。我们现在还无法完全领会这些写法真正的妙义所在，再者，正如我之前说过的，这种局限于具体对象的思维方式，与当前只推崇普遍和抽象推理的流行趣味极不合拍。

然而，公众之所以对他的严肃作品漠然视之，由语言方面而来的隔膜，恐怕不下于任何性格因素。在这个国家里，我们大多数人都强烈地认为，所谓完美的语言大大不同于我们平常所说的话。我们印象中出色的风格，几乎与我们在日常生活中听到的东西截然相反。因此我们认为，一个作家的风格与通常的说话方式差得越远，他的语言就越是趋近于我们心目中的纯粹和完美。沙夫茨伯里的语言和日常生活差距很大，于是乎得到了普遍的赞赏。汤普森本人很可能也持同样的观点，他的语言也被世人大加赞扬，甚至说他与弥尔顿不相上下。而弥尔顿的语言除了具有其他种种的美，还有一个特点，那就是从无生编硬造的表达，即使风格再崇高也是如此。反观斯威夫特，他在英语作家中风格最直率，语言也最恰当精确，但是人们出于语言方面的上述审美偏好，对这位作家却极为轻视，认为他所说的都是普通人的大白话，没有什么不同凡响之处；每个人都觉得，自己也能写得和他一样好。同样，在大众眼里，他所写的内容也不值一提。然而，这种观点似乎并没有充分的根据。优秀作家有四个^①必备条件：第一，关于其写作主题的全面知识；第二，以适当的条理表达话题的各个方面；第三，以最适当、最有表现力的方式描述他对上述各方面的想法；可以说这是（至少可以姑且称之为）一种绘画或模仿艺术。

现在，我们能够看到，斯威夫特在以上几方面都达到了完美。他的所有作品都显示出，他对所写的主题拥有全面的了解。的确，他从不引入任何与主题无关的内容，借以展示自己的博学；然而凡

^① 下文中只解释了三，估计是记录者的遗漏。

有必要介绍的,他也绝不从略。他所写的文明举止规范和为人仆从的规矩,^①都表明他对这两个反差极大的话题均有着深入的了解,若没有多年的悉心观察,绝对达不到如此造诣。[无论什么人,如果事先没有用心下足功夫,都不可能写得这么多、这么具体。]在他的政治题材作品中,也同样能明显看出他的相关造诣,以致令人感到,他很可能一度全身心地扑在政治方面。——

一个人对于要写的东西拥有如此全面的知识,自然会以最适当的顺序来安排行文。我们看到,斯威夫特总是这样做的。在他的作品中,挑不出哪个部分的布局不够妥当而需要调整改善。而且,无论是谁都一眼便能看出,他对每个想法的铺陈描述都极为适当、具有超强的渲染能力。像这样一位具备上述所有素质,并且达到如此完美水平的作家,只因为追求适当、精确,会导致其风格略逊一筹,简直不可想象。[我们已经看到,当他从个人角度说话时,他的行文有上述的特点;当他以角色的身份说话时,也同样如此,这一点在他塑造的格利弗或布商^②身上体现得很清楚。]

尽管如此,或许由于前述的种种原因,人们对斯威夫特的严肃作品评价并不是很高。他的讽刺天才得到了最广泛的推崇,我认为其理由是很充分的。因此,我们将在下面探讨这种天才在多大

① 《论文明的举止和教养》(*A Treatise on Good Manners and Good Breeding*), 见于奥莱里伯爵(Earl of Orrery)著《斯威夫特生平和创作评述》(*Remarks on the Life and Writings of Swift*, 1752)。《为仆指南》(*Directions to Servants*, 1745)。

② 这两个都是斯威夫特作品中的人物,格利弗(Gulliver)出自《格利弗游记》(*Gulliver's Travels*, 1726)。布商出自《布商书信》(*The Drapier's Letters*, 1724—1725)。

程度上与他的总体性格特征相符,他在讽刺作品的创作中,是否像对待其他题材一样追求精确。不过,在进入这方面的讨论之前,我们有必要先研究一下讽刺这种天才。[莱布尼茨和后来的洛克先生^①都认为,讽刺效果来自目睹卑微之物;然而,我们从下文中可以看到,实际情况并非如此。]

凡是伟大或崇高之物,都会在我们心中激起敬佩和惊异之情;而看见渺小卑微之物,则会令我们感到轻蔑。伟大的东西和渺小的东西从来都不会因其伟大或渺小本身而引得我们发笑。只有当这两种特质混杂在一起,才会触动人们的笑点。

[构成滑稽感的基础,是某个在大多数方面都显得堂而皇之,或者做出堂皇的架势、抑或被期待有如此表现的事物,却意外地暴露出渺小卑微的一面;或是当我们发现某个实际上颇为渺小的事物,却自命不凡地充作伟岸之态。]讽刺效果的产生可以分为几种情况:一种是某个在大多数方面显得堂皇气派的事物,却被描写成卑微的样子呈现给我们;另一种相反的情形是,当某个堂皇气派的东西和与之反差极大的卑微之物并列出现;还有,当我们的期待落空,原以为会是堂皇或卑微的东西,结果所见的却恰恰相反。这些不同的概念组合,使得每种情况都构成了独特的讽刺形式或曰表现手法。

如果我们要表现某种通常被认为是堂皇或卑微的事物,使之

^① 莱布尼茨(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646—1716),德国哲学家、数学家。有“十七世纪的亚里士多德”之称。洛克(John Lock, 1632—1704),英国著名唯物主义哲学家、教育家。

呈现出恰恰相反的性质,那么这两种印象一经相混,便会引人发笑,尽管当它们各自独立时,无论哪一个都会不产生此种效果。所谓滑稽模仿(burlesque)或英雄滑稽体(mock heroick)的作品,其讽刺效果就是由此而来的。出于同样的原因,如果事物所处的环境与事物本身构成极大的反差,也会触动人们的笑点。一个人的个子长得高或长得矮,并没有任何可笑之处;然而,如果把一个高个子放在一群矮子中间,就像小人国里的格利弗那样,或者把一个矮人放在一群高个子中间,像格利弗在大人国里一样,便显得很滑稽了。这里人们发笑并没有什么实在的依据,不过是大小、或者说堂皇与卑微的概念之间的古怪碰撞而已。[在此种情形及类似的情形之下,其讽刺性来源于一幅总体群像,而不是其中的个别事物。《鬃发遇劫记》^①中的笑料主要来自人物的古怪个性,但是《愚人志》^②中的笑料则完全来自作者为人物设置的环境。相信随便哪两个人,即使是蒲伯和斯威夫特自己,如果被放置在小说的情境里,像柯尔先生和林托特先生^③那样赛跑,都会显出同样一副滑稽相。]当我们在阿里斯托芬的喜剧《云》^④里见到苏格拉底正在用跳蚤的腿丈量这小东西一跳的距离,或者见他坐在悬吊于半空的筐子里进行观测,都忍不住哈哈大笑。想想看,这位大哲学家居然做出这种事,无疑显得很滑稽,这种概念上的巨大反差,教人一想到

① 又译为《夺发记》(*The Rape of the Lock*, 1714),蒲伯的讽刺长诗。

② *The Dunciad*,蒲伯1742年创作的讽刺长诗。

③ 《愚人志》中的两个人物。

④ *The Clouds*,创作于公元前423年。本文提到的情节出现在剧本中的第143—152行。

这种情形，就会觉得可笑。

[一些法国喜剧演员，如___的风趣就是出于这个原理。比如，《傻瓜》^①当中的恋人本身并没有什么可笑之处，只是因为剧中情境而显得滑稽。]在巴黎有一批被称为“意大利喜剧家”的演员，每当有严肃的正剧或悲剧上演，他们便会推出一个模仿的滑稽版本，把同样的故事安排在一群身份、性格完全相反的人物身上。帝王将相变成了普通市民或者机修工，其中的可笑之处就在于，之前我们见过的那些发生在伟大人物身上的事件，其中蕴含的崇高理念，以及同样的事件情节，统统在地位卑微的人物身上重演了。当期待中伟大和崇高的东西变成了另一副截然不同的样子，我们为之发笑，反之亦然。一头在污泥中打滚的母猪，当然是令人厌恶的东西，不过没有人见了会发笑，因为这畜生的本性正是如此。然而，假如人们看到，这头在污泥里打过滚的母猪大摇大摆走进人家客厅，情况就不一样了。另一方面，一头瘦骨嶙峋的马会引人发笑，因为[这种高贵的动物似乎是值得我们赞美的]我们原本期待看到它那魁伟高贵的外表。面对糟糕的前景，人们不会发笑，因为没有其他东西与之形成反差，除非我们之前曾经有理由期待更好的前景；然而，画得很糟的一幅画却能引我们发笑，因为我们期待这种艺术应当拥有某种体面的表现方式。

上述的种种组合，便是讽刺性的主要来源。我们也会对自己蔑视的东西发笑，但笑的方式却不一样。试想一位花花公子走在街头，不无得意地享受着路人投来的钦羡目光，这在性格比较持重

① *Fousque*，目前学界查不到此剧的相关资料。

的人看来,便是可笑的情形;不过,在这种鄙视的笑当中,显然还搀杂着某种义愤之情。假如这位花花公子不慎滑了一跤,跌进路旁的阴沟里,那么前面那位持重的绅士肯定会哈哈大笑起来,然而这次的笑却是源自不同的心理:如此风流倜傥的人物竟会陷入这般尴尬的境地,当然是令他们大为称心的乐事一件。有些哲学家声称,人有时候会对自己蔑视的东西发笑,这便是一切滑稽感受的源泉。然而,一些全无可鄙之处的东西也经常引动我们发笑。比如,一个高个子站在一群小矮人中间,或者相反,一个小矮人站在很多高个子的中间,都会显得很滑稽;尽管我们对这些人,无论是高个子还是矮个子,都不存任何轻蔑之心。一些事物彼此之间没有任何关系,但是我们对其抱有奇异的相互冲突的观念,当它们共同撞入我们的视野之时,也会引动我们发笑。记得有一次,一只老鼠在教堂中间的地上跑来跑去,结果搅乱了一场出色的布道会。一些庄严或者重要场合上(比如说葬礼上)发生的这种小小事故,总能激起我们的笑声。其原因就在于,它打破了我们心目中关于高贵之物的固有印象,把原本用于表现崇高事物的套路用在了平凡卑微的东西上面。滑稽模仿(或者把某位作者的整段作品改头换面,用于完全不同的对象;还有使用集句手法,把许多作者的句段拼凑到一起)的可笑之处就在于此。在阿普里乌斯(Apuleius)的集句^①中,维吉尔以庄重贞洁的形象现身,开口说着自己作品中的话,但

^① 实为奥索尼乌斯(Decimus Magnus Ausonius, 310—395)的《作品集》(*Opuscula*)第17卷:婚礼集句(*Cento nuptialis*)。奥索尼乌斯是一位古罗马诗人,生于高卢,曾担任王子的教师,财政官、行政官、高卢执政官等职。

适用的主题却完全不同,语言也不是很贞洁。可是这种安排只有在婚礼那一段才令我们发笑。[同样,斯卡龙(Scarron)的《化妆的维吉尔》^①一诗的全部讽刺性,都源于作者采用最无厘头的语言和委琐的表现方式来描述主人公埃涅阿斯的一切庄严、伟大的历险。]像维达、桑那扎罗等现代拉丁语诗人,^②都曾对某些古代拉丁诗人进行过滑稽模仿。但是其主题并不卑微,而是和原来的主题同样宏大庄严,因此并没有刺激我们的笑点,反倒让人觉得相当乏味。相比较而言,英语诗人在这方面更具独创性,他们通常不会借用他人的东西,而是将这种行为视同于偷窃。所以,他们的作品读起来还不至于那么令人生厌。《耀眼的先令》^③用弥尔顿的语言风格来称颂一先令钱币的魅力,显得十足滑稽,给我们提供了不少娱乐。[此外,如《化妆的维吉尔》所示,语言与主题的不相称,也造成了一种荒谬可笑的效果。]不过,采用滑稽模仿的手法并不代表相应的段落必然格调不高,它只意味着这段文字蕴含着由反差而来的张力:被模仿的文字越是堂皇自负,当这种表述被用于微末琐屑的主题之时,这种反差就会越大。因此,我们看到,哈姆雷特的独白和卡托的临终告白^④被滑稽模仿得最多;至少据我所知是这样。这些尝试的效果也的确极好。出于同样的原因,对《圣经》段落的

① *Virgil Travesti*, 法国作家保罗·斯卡龙(1610—1660)根据维吉尔《埃涅阿斯纪》改编的一首滑稽打油诗。

② Marco Girolamo Vida(1485—1566), 意大利诗人,代表作品为史诗《基督记》(*Christiad*)。Jacopo Sannazaro(1456—1530), 意大利作家。

③ 约翰·菲力普斯(John Philips),《耀眼的先令》(*The Splendid Shilling: an Imitation of Milton*, 1701)。

④ 《卡托》(*Cato*, 1713), 约瑟夫·阿狄生创作的悲剧。

滑稽模仿虽有大不敬之嫌，却也非常引人发噱。

[双关可以说是格调最低的一种诙谐。它所牵涉的两个概念之间如果不存在某种反差，那就毫无意趣可言；单凭俏皮话来博人一笑，总是不足取的。]

诙谐的写作手法可分为两类，分别源自两种令人发噱的情况。在第一类中，描写的人物本身是滑稽可笑的；在第二类中，人物本身并无可笑之处，但是他们被安置在可笑的情境当中，便显得可笑了。_____可以说是前一种情况的范例，而《傻瓜》中_____的恋人则是后一种情况的范例。^①康格里夫的全部诙谐都在于其明喻中的滑稽意味，^②比如，他把两个互泼脏水的人比作两只烂苹果，又说一位初到城市的年轻女子因为惊讶而大张着嘴巴，那嘴张得好像她老爹家的大门。

应当注意到，所有这些形式的诙谐——夸张模仿、打油诗、英雄滑稽体、诙谐模仿、集句、双关、俏皮话，乃至那种以人物所处的滑稽情境而不是人物性格的可笑之处来引人发噱的喜剧，都属于低层次的插科打诨，不是有教养的绅士所当为的。每当一位绅士用这样的方式来抖机灵，就无异于抛弃了自己的绅士身份，自充小丑——至少在他做出此种举动的时候是这样。唯有把人类性格和行为上的毛病缺陷展现在讽刺的聚光灯下，才算得上真正机智的诙谐。这与绅士的品性是完全相符的，因为它着眼于改善社会议

① 此处原文有缺失。

② 威廉·康格里夫(William Congreve, 1670—1729)，英国剧作家、诗人。代表作有《隐姓埋名》、《为爱而爱》、《如此世道》等。此处提到的前一个比喻出自《如此世道》，后一个比喻出自《大龄单身汉》(1693)。

俗，意在造福人类。

[令人感到滑稽的对象有两种：第一种，当某种事物摆出一副堂皇的架势或被期待如此之际，却暴露出渺小卑微的一面，或当伟大和渺小的部分奇异地并存于一体；第二种是硬充为美以至于扭曲的事物。]

第九讲

12月6日，星期一

斯密先生

有两类事物能够激起我们的敬仰，即宏伟的事物与美的事物；而渺小、卑下的事物，或者其自身扭曲、可厌的事物，则令我们心生轻蔑。因此，由上述不同对象的组合，必定会产生出两种类型的讽刺：一类是原本渺小的事物，却以宏大的面貌呈现给我们的时候；另一类是看来气势磅礴、做出堂皇架势，或是被期待如此的事物，当其暴露出渺小卑微一面的时候。斯威夫特选择了前一种手法，而卢西恩则选择了后一种。

这两位作者的性格差异自然地导致他们选择了截然不同的讽刺对象。斯威夫特生性阴沉，加之遭际坎坷，致使其性格中自然地有些愤世嫉俗的色彩，每当见到轻佻欢快而又愚蠢的人或事，便按捺不住，意欲给以教训。这一点在他的性格中是如此突出，以致据说他会刻意回避世俗寻常的礼仪和有教养的举止。他自视甚高，认为自己的见识和判断力水准都远远超出常人，因此当他看到一些各方面都乏善可陈的人，不仅在性格上得到了大家的认可，而且在生活中如鱼得水，甚至享有高出自己的人望，便忍不住想要大展其嬉笑怒骂的本事，揭一揭这些人身上的毛病和愚蠢。我们因此

看到,除了最严肃的那部分作品之外,斯威夫特的其他作品无不将锋芒指向当时流行的某种轻佻风尚,嘲讽那些轻浮而愚蠢的花花公子、红粉佳人,而不是关注更严肃的对象——着眼于后者的,唯有一篇《一只桶的故事》而已^①,而此文是斯氏很年轻的时候写成的,与其他作品差异甚大。与他年纪稍长之后的作品相比,这篇文章对准确性的追求明显偏弱——

可以看到,他的讽刺绝非那种只需调换几个词便可用于任何对象的泛泛之论,他的语言总是准确精当,没有任何冗余的修饰,其风格也无比切合话题的性质。出于他阴沉乖僻的性情使然,他选择了针对人性的轻浮愚蠢一展其讽刺天才;他既端着一副直率先生的架势,笔下便难免拘谨,不会让我们对任何事物笑得太过厉害,无论其情状有多么可笑。他在作品中以第一人称说话时,就是这种情况。不过,当他有意对任何事物大加讽刺的时候,就会借用其他人物之口,比如在《格利弗游记》和《布商书信》里,都是如此。即使在这些作品当中,他也从不使用任何与主题不够精确相符的表达方式。当他想借用旁人之口来嘲弄某个事物时,最常用的手法就是让那个人大肆抒发对于被讽刺对象的钦羡和仰慕之情。鉴于崇敬与蔑视这两种印象的混合,会造成讽刺的效果,那么显而易见,只有让作品中的人物把被讽刺的对象夸得天花乱坠、而事实又与之形成巨大反差的时候,其嘲讽的效果才能达到顶峰。他的一些看起来最无聊、最琐碎的作品,比如《比喻之歌》和那首讽刺迪顿

^① *Tale of a Tub*, 1704.

与韦斯顿的诗歌,^①对某些风行一时的愚蠢行为做出了辛辣至极的嘲讽。——

如果我们单凭其作品来评判一个人的话,那么可以说,卢西恩是与斯威夫特截然相反的例子。他的性情欢快活泼,也令别人感到愉悦,与此同时还带有不少轻浮的成分。[他是伊壁鸠鲁的信徒,或者毋宁说他崇尚的是昔兰尼学派的快乐主义;他的一切人生准则都可归结为一条:生活中最重要的莫过于活得轻松、自在,尽可能地寻求快乐。因为生命是如此短暂、转瞬即逝。他的座右铭是:不要因指望将来更高的幸福而放弃眼前的任何快乐,应当抓住一切可能的机会,及时行乐。他认为,友情和社会交谊是生活乐趣的主要源泉,因此人应当主要致力于此。]他的趣味与斯威夫特所讽刺的人物是绝对相符的。他最瞧不起那种一本正经的蠢人;在性格阴郁的斯威夫特看来,郑重其事地忙于干蠢事显得最可鄙。^②两位作家出于不同的性情气质,各自选择了不同的人物类型予以揭露讽刺。正如我们前面所说,斯威夫特所针对的只是那些花花公子、绅士佳人,以及任何轻浮浪荡、虚掷生命的人。[卢西恩的讽刺对象则限于那种一本正经、煞费苦心追求所谓严肃目标的人,比

① 这两首诗现已确认并非斯威夫特的作品。第一首英文名为 *A new song of new similies*,最早载于1727年出版的《蒲伯-斯威夫特诗歌合集》。后一首诗名为《音乐颂:论经度》(*Ode for Musick: On the Longitude*),作者不详。此诗曾被认为出自斯威夫特之手,并被收入1824版的斯威夫特作品集。该诗讽刺了当时广受传扬的《海上与陆上识别经度的新方法》(*A New Method for discovering the Longitude both at Sea and Land*,1714),作者为迪顿(H. Ditton)与韦斯顿(W. Whiston)。

② 本句中提到“(性格阴郁的)斯威夫特”,似为记录者的笔误,应为“卢西恩”才更合逻辑。

如守财奴、野心家等等。]与斯威夫特形成对比的是,卢西恩把讽刺的矛头指向了平时最道貌岸然、极受尊敬的对象——男女诸神、英雄、元老院议员、将军、历史学家、诗人、哲学家等等。在这群人当中,一本正经的蠢行是最常见的。他的《对话录》完全是谈论此类人物的,作者在其中亲自现身,采用对话的形式,主要讽刺这种类型的愚蠢。他的《论葬礼》^①可以作为其主题选择和写作手法的典型例子。可以看到,他从不使用任何单凭措辞巧妙来博人一笑的俏皮话或是修饰语,只顺着话题的自然发展施展其风趣才华。他从不说题外话;无论写作什么主题,丰富的想象力总能为他提供足够的材料,无须引入与话题无关的其他内容。在构思上,为了追求惊奇效果和变化,他有时看似游离了主题,然而稍事等待之后,当他再次回归原主题的时候,却产生了更有趣的效果。一个具体的手法是,把比喻句中的喻体放在本体之前。比如,他要抱怨希腊的历史作者数量太多,却先描述发生在阿布德拉的致命热病,然后将笔锋俏皮地一转,说这股“历史热”也和那肆虐的热病相差无几。他把自己的工作比作第欧根尼滚木桶的举动,^②也同样采用了这种倒置的结构。[他常常是先铺陈描述某种情状,然后再切入正题,点明用它来比喻什么。之所以如此安排,是因为这种手法通常

① *discourse de Luctu*。见《洛布古典丛书》(Loeb Classical Library), iv. 112—31。

② 第欧根尼(Diogenes, 前404—323年),古希腊犬儒学派哲学家。他以玩世不恭之态,揭露大多数传统的标准和信条的虚伪性,号召人们恢复简朴自然的生活。传说他曾经在满城人紧张备战之际,把自己栖身的木桶在地上滚来滚去,嘴里说:“见你们忙得不亦乐乎,我想我也该干点毫无用处的事情啦!”

说来最富于变化之妙趣。例如《怎样写历史》^①的开头部分就是这样。而比较严肃的作者们往往都会遵循自然的行文次序。]

斯威夫特和卢西恩着眼于各自不同的目的，分别构建了一套完整的讽刺体系。斯威夫特几乎不放过任何一种轻浮的蠢行，卢西恩也不曾饶过任何一本正经的愚蠢。分别地看这二位当中的哪一个，都会觉得其立场似乎有所偏颇；但若把他们总成起来看，便可形成一个道德体系。它优于大多数的此类体系，提供了一套更加合理而且公正的人生准则，可供形形色色性格的人群借鉴。

卢西恩的著作不仅限于嘲讽荒谬蠢行这一个主题，他的《对话录》中有许多篇章都是很郑重的，旨在劝告世人遵行各种美德。这些都是非常出色的文章，在风格上亦毫不逊于作者的其他作品。他的行文永远紧扣主题，从不像当时流行的风气那样，在称颂某种特定的美德之前，先要泛泛地把所有的美德都夸说一番，以显得体系完整、篇幅浩大——他的作品都是很袖珍的。一言以蔽之，说到实实在在的教益和出色的见识，没有一位作者比得上卢西恩。

[在卢西恩的全部著作当中，间或有几篇文章的风格与阿狄生先生非常类似，在这些文章里，他解说所推许的美德，尽显严肃作品之端庄雅范，从不偏离所论主题的特性，也不随心所欲地泛泛空论——这种空论适用于任何一种美德，只能证明作者对他的主题并未透彻把握。在这方面，他的写作风格与当今的流行风尚截然不同，足可供某些道德宣讲家好好效仿一番。]

^① 见《洛布古典丛书》，vi. 2—73。

第十讲

1762年12月13日,星期一

若论英语作家身上的快活特质,似乎无人能与阿狄生先生相比;但是阿狄生又比卢西恩的味道淡了许多。阿狄生的所有散文作品,有一个最大的特点:他时常像卢西恩那样,于文章开头处先讲一个故事,继而提出论点:比如,《不动产持有者》文集中那篇致保守派女士们的演讲,就是这样。^①但是他不像卢西恩快活得那么通透,笔触也不如后者细腻。这或许是他那内敛羞怯的性格使然——据说他为人极其温文尔雅,表现在日常生活中的所有事务上[也渗透在他所有作品的字里行间]。而卢西恩身上却绝少这种气质。我们可以从卢西恩自述的一些轶事中看出这一点,比如他竟咬了冒名顶替者亚历山大的手指。[这件荒唐事,是在他为那个冒名顶替者写的传略中提到的。^②如此可笑的事情,实为天下奇

① 约瑟夫·阿狄生,《不动产持有者:或政治随笔集》(*The Free-holder: or political essays*),1761,伦敦。书中收录了作者自1715年12月至1716年6月间发表的随笔计55篇。

② 卢西恩遇见一个假充神父的骗子,名叫阿般尼忒哥斯的亚历山大(Alexander of Abonuteichos,约105—175年),后者自称是古希腊医神阿斯克勒庇俄斯(Asclepius)的“先知”,施行各种“奇术神迹”,在公元150—170年前后吸引了大批追随者。卢西恩对其进行了极尽辛辣的讽刺。可参阅《洛布古典丛书》,iv, p. 145。

闻。][阿狄生的羞涩使他怯于使用卢西恩那样大胆孟浪的幽默笔触(比如,他绝不会借死者或神祇之口插科打诨),也不像斯威夫特那样,经常自己直接开言,抛出一串串辛辣讽刺之语。]阿狄生先生文思绮丽,行文中自然经常用到各种修辞手法,最主要的有明喻、暗喻和讽喻等。但在运用上述手法的同时,他性格中特有的羞涩亦时有展露,特别是他的讽喻,竟然与其低调的个性如此相称,或许显得有些不可思议[因为在所有修辞手法当中,讽喻是最为谑浪不羁的一种]。然而,他在引入讽喻的时候,总是显得那么自然流畅,毫无牵强造作之感。他经常以梦境作为载体来引入讽喻,并把这思路的来龙去脉交代得清清楚楚,从而使我们在想象中理解到,他所处的情境足可极其自然地引发相关联想,作者只不过是随手拈来使用了此种修辞格而已。[比如,他曾经把人类形形色色的性格比作各种乐器,便是很好的例子。]^①

同样,他作品中使用的明喻也显得自然天成。我们认为他天生的这种腴腆性格,使他在表达自己的情感时选择了一种最少冒昧的姿态,令其更倾向于叙述自己的所见所闻,而不是直接出面阐述自己的主张。另一方面,他可以毫不吃力地为我们描述一些稀奇有趣的情形,出于天生的低调,他只会择述若干最吸引人的段子以飨读者。他从不像沙夫茨伯里和博林布鲁克那样端架子,也不像斯威夫特那样教训人。[沙夫茨伯里和博林布鲁克炫示其尊贵的身份,斯威夫特则炫示自身超群的见识。]出于同样的原因,他在语言上不像斯威夫特那样追求精确恰当,也不像前两位作家那样

^① 见《闲话报》(Tatler)153。

注重不同句子成分的韵律统一。他的句子既不太长也不太短，恰好符合他那低调的性格：这类性格的人在表达上会自然地倾向于使用长度适中的句子，语调均一。相应地，我们看到阿狄生先生的文句也有这个特点。每个句子通常是由三到五个词组构成，行文变化不大，以致我们在阅读时会产生某种单调感。这位低调的作者不使用长句，因为这种句子多半适用于两种情形：一种是慷慨激昂的雄辩，而他从不涉足这方面；另一种是表述复杂纷乱的思绪，这也不是阿狄生先生的一贯特色。另一方面，他在表达中也不使用短句，因为这种句式略似语带机锋的唇枪舌剑，或者偏于放肆无礼的命令口吻。[他并不假装自己说出的每一句话都无比重要，是绝对正确、别人必须遵行的规则；他的文风因此显得比斯威夫特博士轻松得多。斯威夫特是言简意赅、字字千钧，而阿狄生则时常围绕着同一个想法，在一句当中从不同角度展开多样的表述，在用词方面并不十分讲究，常有同义词重复的现象。他那篇论想象乐趣的随笔，结尾处正是如此。^①]

他时常引用不同诗人的诗句，给行文增添了一抹轻松愉快的色调。这种轻松感，加之流露于字里行间的谦谦风范，成就了他那十足温文尔雅的作家形象。他的叙述比不上卢西恩那么生动，这或许一方面是由于他天生内敛的性格使然，另一方面，他的想象力也不如后者那么活跃。他的无论哪一段描写，如果与卢西恩笔下

^① 《旁观者报》(*Spectator*)第411—421期(1712年6月21日至7月3日)的主题均为论想象的乐趣。

朱庇特化身公牛驮走欧罗巴的那段文字^①相比,都不免显得黯然失色——卢西恩的文笔是如此活灵活现,把文字所能表现的意境完完全全地展现出来。

^① 《关于海洋诸神的对话》(*Dialogues of the Sea-Gods*), 参见《洛布古典丛书》, vii. 178—237。

第十一讲

12月，星期三

之前的几次讲座中，我们介绍了几位最出色的英语散文作家，描述他们的独特个性，并比较了他们各自的写作风格。我们从中所得的结论，与先前论述的原则完全一致，即：写作风格的完美，在于以最简练、恰当和精确的方式来表现作者的思想，且能最好地体现作者实际感受到或者假装感受到、并意图传达给读者的各种层次上的情感。

你可能会说，这些只不过是常识罢了。此话不假。但是，如果细究起来，一切文艺评论和道德准则归根结底都是一些得到众人一致认可的常识性原则。人们在上述领域中所做的，也无非是把这些常识性的原则应用于各种不同的主体，以彰显其结论。前几讲中对几位作者的讨论，也是出于同样的目的。我们在讨论中看到，这些作者的表现，无论是其言论还是包括写作在内的行为举动，统统与前面说到的原则贴切相符。是什么让一个人成为讨人喜欢的同伴？当一个人的意绪得以自然流露、情感得以适当表达，或者当他以一种令人愉快的方式自然而然道出心中所想的时候，我们就会发现自己很容易对这个人产生好感。反过来，一个聪明人不会在交谈和举动中，故作地装出某种在他身上显得

不自然的性格。假如他是个严肃庄重的人，他不会扮成活泼的样子；反之，如果他本身性格活泼，也不会端起严肃的架势。他只会调节自己的天性，将其约束在恰当合理的范围内，控制所有的出格之举，以免周围人觉得不舒服。但是他不会矫揉造作，做出违背自己天性的不自然举动，尽管在理论上，这种举动可能更符合人们的期望。

写作风格也同样如此。令人愉快的风格就是让所有思想能够适当而得体地表达出来，并能充分展现作者的感受，一切都显得轻松自然。这样的作者从不矫揉造作地假扮出某种性格来说话，他的表达方式不仅与主题相符，也符合他自然的天性。

前面讨论过的三位作者，在行为上似乎都符合这条原则。每一位说出的话都与其个人的总体性格相符。因此，我们看到，三人的作品存在某些共同点：即总体风格匀停，没有哪个段落显得格外突出。他们在书迷中受欢迎的程度不相伯仲，没有哪个特别受到钟爱，让另外两个相形见绌的。也没有谁的哪部作品像一首好诗那样，让人铭记不忘，赞叹传诵。这几位作者并不试图追求最完美的风格，只想选取最适合自身天才和禀赋的那一种。

然而，还有另一位英语作家，尽管他的写作功力远远逊于上述三位（其原因和以汤姆逊为代表的那一类作家相同），但直到最近以来，他在这个国家里一直享有很高的声望，令同类作家们望尘莫及。之所以如此，正如我们之前说过的那样，是由于人们不懂得何为真正得体的语言。我认为，无需多言，大家应当都知道我指的是沙夫茨伯里伯爵。

这位作者似乎完全没有遵循我们在前文中所讲的原则，而是

以他自己的性格为基础,抽象地提炼出了一种关于风格之美的概念,凭此来校准他的写作风格。

如果我们留心观察一下这位爵爷的性格和生活环境,可以很容易地看出,导致他这种做法的因由所在。他自幼没在父亲身边,是由一位家庭教师^①教养长大的。这位教师对于任何宗教信条或教派都不甚热心,而是在宗教和哲学方面的一切事务上,提倡思想和良心的自由,不肯依附于任何特定的人或见解。如果说他这位朋友的思想倾向于哪一派的话,那么他更亲近的乃是清教而非英国国教,因为前者的教义与其坚持捍卫的所谓“良心的自由”倒是如出一辙。我们从沙夫茨伯里的往来书信中可以得知,^②他本人的体质似乎比较羸弱,总是闹这样那样的毛病,或者担心要闹毛病。身体上的这种惯常状况,在很大程度上关联着——也可以说,几乎总是伴随着某种与之颇为相似的头脑状态。抽象的推理和深度思索对于体质如此柔弱的人来说是一种莫大的负担。身体与精神上的柔弱特质,使他们无法投入一般人可以为之全神贯注的诸般追求。激情的爱和勃勃雄心对他们而言过于强烈,在他们的世界里一切情感都如温吞水一般。他们的欲望和情感都不够强健,无法像普通人一样纵情,因此他们可以很容易地按照自己设定的规范行事。

他们最倾向于在艺术及各种需要品位和想象力的方面培养情

^① 指约翰·洛克(John Locke, 1632—1704),英国哲学家、医生,人称“古典自由主义之父”,是启蒙运动时期最具影响力的思想家之一。

^② 沙夫茨伯里的书信曾在1716年和1721年两次结集出版。

趣。这些活动不需要耗力，同时又能提供和他们的气质和能力相适宜的乐趣。因此，我们看到，沙夫茨伯里伯爵虽然不是伟大的思辨者，也不怎么擅长各种抽象学科，但是他对艺术和相关的一切都拥有优美纯正的品位。[据说，他在上、下议院的发言尽管谈不上出类拔萃，却也十分引人瞩目；然而，我们却从未见他在关于政治事务的辩论或审议中有过什么出色的贡献。]自然哲学似乎从来不在他通晓的范围之内，他不仅完全不了解这方面的最新进展，而且对自然哲学的爱好者很是不以为然。原因很简单，就是因为它不能提供适合他气质的乐趣，特别是其中涉及数学的部分，需要更多的专注和较强的抽象思维能力，是他这种弱不禁风的人无法驾驭的。对这种人来说，想象的乐趣更容易获得，而且精致优美，更适合于他们的气质。[他对自然哲学的轻视恐怕并无别的原因，只是由于对其一无所知而已。]

这种类型的人，一旦投身宗教，通常会显出极大的热忱，往往陷入神秘主义的冥思，追寻神的存在和性质、神性的完美等问题的答案。然而，沙夫茨伯里敏感的神情以及师长们为他安排的教育方案都把他的兴趣引到另一个方向。正如我们先前讲到的，他最熟悉的启示宗教乃是清教的教义。但是这些清教信徒的行动粗鲁少文，其崇拜活动也不讲究礼仪、缺乏虔诚的外在表现，这些都使他那敏感、高雅的心灵备感震惊，以致后来对所有的启示宗教都抱有偏见。霍布斯^①那套自私而封闭的体系于他柔弱的情感不相

^① 托马斯·霍布斯(Thomas Hobbes, 1588—1679)英国政治家、哲学家，社会契约论的代表人物之一，也是著名的政治学著作《利维坦》(Leviathan)的作者。

宜；经院哲学更是不合他的口味。它们不单是无益，充满诡辩，整个理论体系的粗鄙也一望而知，与他的气质非常相悖。这使得他渴望构建某种属于他自己的、更符合其自身情趣和性情的体系。他对古典作品谙熟于心，而且自幼精通多种古代语言，因此自然倾向于把这些特长应用到自己的研究当中。在所有的学说体系当中，与他性情最契合的要算柏拉图主义。后者那高雅优美的神学和哲学观念可以说正中他的下怀，因此，他的哲学和神学在实质上与柏拉图主义是一致的，只是略加翻新，变得较为现代化，更符合时下流行的品位罢了。其中还多少融入了霍布斯以及他的导师洛克的哲学见解。这位教师与他的学生完全是两个类型的人，因此其哲学并不适合于后者，显得过于抽象，无法给他的头脑带来愉悦。不过，尽管沙夫茨伯里对这些哲学家大加贬低，他有时还要借力于他们来建构自己的计划。

[沙夫茨伯里伯爵的宏图伟业，就是要推翻旧的宗教和哲学体系。在这一点上，他和之前的霍布斯是一样的，然而他还要做一件霍布斯从未尝试过的事——那就是建立新的体系。我们且来看看，他是如何实际操作的，运用了哪种风格和手法。]

以上介绍了沙夫茨伯里伯爵写作的主题，接下来我们且看他的风格在多大程度上切合于其性格特点，也是他的哲学体系得以形成的基础。他那虚弱的体质难以承受强烈的激情，不适合将一种性情发展到极致。因此，他的风格不会自然地产生这样或那样的偏向。由于其性格中没有任何特定的倾向占据上风，造成相应的风格特色，所以，他心目中便会自然地形成某种关于完美的、令他孜孜念念的范式或概念。[我们本可指望沙夫茨伯里的书信较

其他作品带有更明显的个人性格特色,但我们看到,这些书信远不如斯威夫特、蒲伯、西塞罗或与西塞罗通信的罗马贵族们的书信文字那么生气勃勃。信中确实充满了我们所谓的观点(也就是道德评论),至于作者写下这些观点时所处的情境,却没有丝毫痕迹可寻,也看不到任何与彼时彼景相照应的思索。] 鉴于他在理性分析上功力不深,他会很高兴地用语言上的装饰来抵消实质的欠缺。加之他禀性优雅,于是便倾向于选择一种富丽堂皇、带有装饰性的浮华风格。他熟谙古代经典,以致不自觉地模仿古人。如果说他特别钟爱某位古代作家,那么此人非柏拉图莫属。他在神学上对柏拉图亦步亦趋,他的哲学理论在很大程度上也模仿了柏拉图,同样,他的风格和写法似乎也在效法这位先哲,只是略加调和,使之更适应自己生活的时代。他在《道德家们》^①当中对忒奥克拉斯(Theocles)的描写完全是苏格拉底作品的翻版。然而,鉴于苏格拉底的幽默对于当今时代而言往往显得过于粗俗、他的讽刺也显得过于辛辣,所以沙夫茨伯里刻意柔化了这些方面,使忒奥克拉斯这个人物显得文雅有加,其风趣也更符合绅士的特征。

[他对风格的塑造确乎非常成功,超出我们的预期,也大大超乎任何人试图构筑一套行为规划时所能达到的最高水准。一位作家可以回头检视和修改自己写下的东西,抹去任何与他想要扮出的性格不相符的地方。但日常生活中有许多偶发事件,会使他不小心现出本色,如果不能立即弥补,事情就无可挽回了。

^① 《道德家们,一个哲学的狂想曲》(*The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, 1709), 收入文集《论人、风俗、舆论和时代的特征》(*Characteristicks*, 1711)。

一位作家在书中假扮的性格,如若不是蓄意如此,他不必在任何场合都将它保持下去。但日常生活中的扮演则不然,生活中会发生许多事件,如果人的举动露出一丝破绽,就会马上拆穿他的谎言。]

他想要扮演的,是一个彬彬有礼的高贵角色,而最能为这种角色提供支持的,似乎是一种堂皇而浮夸的语言,于是他便选择了这样的风格。他在这方面做得有些过分,以致当作品的主题远远称不上宏伟的时候,他的写作风格依然和表现最崇高的主题一样华丽。他精心锤炼的主要语言修饰手法就是韵律的一致性,他往往为了追求这一点而不惜有违准确和得体的原则,虽说后者当然更具重要性。[他是如此注重韵律的一致性,以致经常让一个句子成分重复呼应另一个,还经常成串地使用同义词,好让各个句子成分的结尾一致。]

[苏格拉底在他的长篇对话录中总是明确指出话题在何处发生了转换。不过,由于这种方式看起来太正式,沙夫茨伯里选择了一种更有礼貌、也更简单的方法,那便是在话题转换处另起一段。此外,他还煞费苦心地极力要告诉我们,他安排的行文顺序自有其理由,尽管我们看不出其中的关联何在。]

以上说的是现代极流行的这么一种标示话题转换的方法。无论它的优美算是多么大的优点,但在清楚简明这方面,它却有所欠缺。

柏拉图笔下的苏格拉底却总是说:讨论过这件事之后,接下来让我们思考另外一件事。]

在话题的选择上,他几乎和卢西恩一模一样。二人都意图从总体上颠覆现有的神学和哲学体系,但是他们有一点不同:卢西恩从没想过建立一个新体系来代替旧的,而沙夫茨伯里不仅要摧毁

原来的体系,还要在原址上搭建属于自己的新殿宇。他断定——而且他的判断着实不错——如果以讽刺作为武器来摧毁对方,会比直接反驳更容易达到目的,也更符合当下的口味。但即使在这些刻意讽刺嘲笑对手的作品中,他还是像在其他类型的作品中那样,使用同一种浮华的语言。这意味着,他几乎根本无法让人发笑。洋洋一部《论人、风俗、舆论和时代的特征》,只有两个地方能触动我们的笑点:一处是关于……^①的介绍;另一处是稍后不远,描写一场足球赛的文字。他的明喻和暗喻往往很巧妙,但失于拖沓,令他自己和读者都感到厌倦[例如他关于印第安人的比喻]。他那篇讽刺霍布斯先生的论文,通篇没有哪一段能够引人一笑的。霍布斯先生的书能让我们哈哈大笑,但是他讽刺这部书的文章却毫无感染力可言。^②

[一切仿品总会比原版更夸张,就像仿品画作的风格尺度常常略大于原本真迹那样,做作出来的行为或风格也往往会模仿过头。一个假装开心的人,在同伴中间总是笑得最响、笑的时间也最长。同样,沙夫茨伯里做作的堂皇风格往往显得过火,用华丽恢宏的语言来表现很不相称的主题。如果他的听众是一位不懂英语的外邦人,单从他的言语架势和声音判断,肯定会把其中的微末小事误当作什么不同凡响的崇高主题。]

这位爵爷有时候甚至放任自己沦于夸张的滑稽模仿,他的浮华风格和幽默想法叠加在一起,几乎势必导致这样的结果。然而

① 此处原文缺如。

② 以上几处例证均见于《论人、风俗、舆论和时代的特征》。

这种类型的讽刺几近于小丑耍宝，当他任由自己表达一种与绅士的身份落差极大的风趣时，便无疑失落了他刻意保持的彬彬有礼的高贵气派。不但如此，沙夫茨伯里虽一向卖力鼓吹思想的文雅和端方，却时不时地屈尊使用一下双关语，而且是其中最愚蠢的那种，比如……^①

[当沙夫茨伯里陷于某种狂热的时候，这份情感总是缺乏节制、恣意汪洋，没有理性作为支撑，比如狂想曲^②中的“致太阳”一节，其中没有一处描写能激发某种出自理性的钦敬。我们不妨对比地看一看维吉尔所有作品当中情感最狂热的一段，即《农事诗》中对乡村生活的颂赞：

O Fortunati nimium sua si bona norunt

Agricolae…等等^③

此段中的每一细节、每个词语，都蕴含着一种打动人心的力量，展现了乡村生活的快乐，抨击城市生活的喧闹扰攘。维吉尔也有情不自禁的流露，但他从不流于毫无节制的疯狂。]

① 此处原文缺如。

② 《道德家们，一个哲学的狂想曲》

③ 维吉尔《农事诗》(Georgics)，卷二，第458—459行。大意为“乡村人啊，唯愿他们能知道，他们的生活浸透了好运……”

第十二讲

1762年12月17日 星期五

论写作

在开始讨论写作的不同功用和类型之前，最好先让诸位了解我们接下来所要采用的方法。

任何著述的意图，无非这样两种：或是仅仅讲述某些事实，或是要证明某种主张。出于前一种意图者，我们称之为叙述性作品；而后一种意图的写作，则构成了教喻式（Didactick）和雄辩式（Rhetoricall）这两种类型著述的基础。教喻式作品欲将一个问题的两方面都真实地呈现在我们面前，恰如其分地展现其影响，并注意只靠论据本身的说服力说话，不要额外加力；而雄辩式作品则要竭尽其所能来说服读者，为此不惜夸大自身立场上的所有论据，同时打压或隐瞒与此相反的论据，力图把读者争取到自己一边。说服读者在雄辩式作品中为第一要务，而在教喻式作品中则退居第二位。教喻式作品亦试图说服我们，但仅限于论据本身的说服力，其主要目的在于教喻。雄辩式作品以说服作为主旨，教喻亦可以兼而顾及，但仅仅居于从属地位而已。

[试举例说明之：一个人若是描述某个存在争议的事件——譬如发生在两个王子之间的王位争端，他就得极尽清晰地阐明双方

的主张,并且力求公允地(至少在表面上如此)列举他们各自的主张在习俗和国家宪法上的依据。然而,假如这个人要代表其中一方当事者面对高等法庭或另一位王公(当初布鲁斯和巴里奥尔争夺苏格兰王位之时,就曾请来英格兰的爱德华一世居中裁断^①)去陈述其要求王位的理由,他就会觉得自己既无责任、也无义务把一切都陈列展示,只要竭尽全力申明自己一方的理由,同时努力压制或消除对方论据造成的影响。]

事实可以分为两种,一种是外在的,不以人们意志为转移的客观存在;另一种是内在的,即发生在人们头脑中的思想感情或企图。历史著作创作的主旨,就是综合上述两种事实,讲述各个国家发生过的引人注目的事件,以及那些时代里最引人注目的人物抱有的企图、动机和观点,以解释史家意欲讲述的国家重大变局与革命所必须者为限。

我们对此的考察,将讨论以下几个方面:首先是,哪些事实适宜于讲述;其次,以什么方式讲述;第三,如何组织行文;第四,用什么风格表达最为适宜;第五、也是最后一点,哪些作家在所有这些方面做得最为得心应手。[鉴于有两种对象可以作为描写的主题,我会先讨论描写简单对象的情形,这又分为简单的可见对象和简单的不可见对象;然后谈及描写复杂的可见对象,如某种活动;继而是复杂的不可见对象,如描写人物性格;最后讨论历史风格,或

^① 1286年苏格兰国王亚历山大三世(Alexander III)意外落马摔死,他指定的继承人不久亦死去,苏格兰王室绝嗣。最有资格继位的两位人选罗伯特·布鲁斯(Robert Bruce)伯爵和约翰·巴里奥尔(John Balliol)伯爵争执不下,遂请来英格兰国王爱德华一世(King Edward I)担当仲裁。

对活动和人物性格的描写。在此过程中,我将评议以下五个方面……]①[接下来我们要讲到教喻式和雄辩式的写作。]

古人的分类方法也与此相似。他们把演说按照最常用的类型分为三种体裁。第一种叫做赞咏体(Demonstrative),第二种叫做庭议体(Deliberative),第三种叫做诉讼体(Judicial)。[我之所以在这里提到古时候对演说的分类,更多地是出于对古代事物的尊重,而并非因为这种分类方法本身是多么的优美或有用。]

第一种体裁的得名,和数学论证(mathematicall demonstrations)并无关系,主要是因为这种演说意在展示演讲者的口才。这是出现得最早的演讲形式之一。它是在大庭广众之下发布的,其目的就是为了炫示,因此在希腊语中称为 πανηγυρικοι^②。这类演说的主题通常是对特定的人、群体或行为表示赞美或反对,敦促群众支持他们或是阻止他们做某事。由于赞扬某些人或事总是比反对来得更保险,因此这类言论便以赞美者偏多,结果我们便开始用“Panagerick”^③这个词来指代一般意义上的颂词了。

庭议体是用在议会和讨论军国大事的集会上的演说体裁。而诉讼体顾名思义是在案件审理过程中面对法庭发言时使用的。

在讨论这种类型的创作时,我同样会沿用讨论历史作品时的顺序:第一步看事实,第二步看讲述的方式,第三步看行文安排,第四步讨论风格,第五步讨论相关作者。

[我们先从历史作品开始,其中最简单的就是叙述一个简单事

① 方括号中的这段内容原位于书页上方空白处,或应接在前一段末尾。

② 意为“热烈鼓掌”。

③ 希腊语 πανηγυρικοι 一词的英语变体。

实,这个事实可以是外在的、也可以是内在的。解释了二者的区别之后,我们将展示它们是如何被表达的,按照什么顺序来安排,什么样的表现方式能够最好地传达其中的意念。随后,我们会讨论情感的表达,最后谈谈对人物的描写。这一切都包含在历史当中,因此我们接下来就从历史讲起。]

首先要讲的,是被描述或讲述的事实。它们可能是外在的,也可能是内在的。我们就从最简单、也最容易理解的外在事实说起。阿狄生先生曾经说过,人们喜闻乐见的事实多半是伟大的、新奇的或者优美的。^①既然受欢迎的事实容易给人留下最深刻的印象,我们就先来考察它们;继而我们可以轻松地将为此归纳出的规则应用于其他类型的对象。要表现某一事实的伟大,有两种手法:或是对其加以描述,并列举各种相关细节,或是讲述它对观者造成的影响。[对前一种手法,即描述事物本身的各个部分的方法,我称之为直接描写,因为它必须给各样东西命名,而对后一种手法我称之为间接描写。]弥尔顿在描写伊甸园的时候,使用了第一种手法,而在描写亚当向天使诉说他初见夏娃的感觉时,则使用了第二种手法;当写到魔王撒旦看到火湖时,他又使用了第一种手法。^②莎士比亚的《李尔王》中对多佛悬崖的描写,也使用了第二种手法。^③

一事物本身往往并无任何令人赏心悦目之处,但是作者对它的描写却能使之变得赏心悦目。就拿一幅描绘地牢的图画来

① 语出《旁观者报》(*Spectator*), 412: … “the Sight of what is Great, Uncommon, or Beautiful”。

② 见弥尔顿《失乐园》(*Paradise Lost*)。

③ 见莎士比亚《李尔王》(*King Lear*)第四幕。

说,无论是描绘的对象还是绘制这幅画的行为本身,都没有任何非凡之处[指对它的呆板再现]。出于同样的原因,如果用无韵律的文字来描写该对象,也必定令人不忍卒读。若是使用语言优美、韵律流畅的诗句来表现它,则有可能令人感觉尚可。这是因为,其中展现了作者的艺术功力。如果再进一步,诗中运用嘲效手法进行讽刺模仿,或许就能给人带来更多愉悦。不过这种愉悦也并非源自被描写的对象本身,而是来自对艺术家精妙手法的赞叹,欣赏他用堂皇的表现形式精确地描绘出如此这般的一个事物。即使作者没有使用嘲效手法,那种恢宏壮丽、看来很不容易应用于此类主题的表现形式也同样会打动我们。正是出于这个道理,格雷先生(Mr Greys)笔下那段丑角登场的描写才会给我们留下难以磨灭的印象。^①

作者模仿斯宾塞(Spencer)诗歌的风格、手法和韵律,将其用于描述如此不同的对象,这使我们对他的能力和技法赞叹有加。假使这里使用的不是诗体而是寡淡的日常用语,那就没有什么值得欣赏的了;因为那作品中的美全在于作者的技巧,若缺少了此一项则魅力尽失矣。

新的描写对象从来都不会仅凭其新而在描写中讨巧。若想打动我们,它必须在新奇之外具备更多动人之处。新的物件,若是实实在在地摆在我们眼前,我们的的好奇心可能会被打动,从而被它所吸引。在这种情况下,它是在一个时间点上整体地被我们所感知。

^① 这位格雷先生究系何人,目前尚无明确考证结果。丑角 Harlequin 曾出现在当时的很多文学、戏剧作品中。

而写作中的描写,则是把关于它的概念逐步地呈现给我们,被描写之物的样子将慢慢地在我们头脑中展开,所以,由于它的新所带来的惊奇感就不会太强。阿狄生先生曾经评论说,这一类描写在奥维德(Ovid)的笔下应该说是最多的。在他的《变形记》当中,对于每一次变形都一步步地细加描摹,于是乎我们读到男人的头和手变成了熊头和熊掌,女人的脚底开始冒出扎入土壤的根须、她们的头发和双手开始长出叶子来。^①阿狄生先生似乎很欣赏这些描写,但是对我而言,它们却没有任何愉悦感可言;一部分原因如前所述,另外,也因为它们过于超出自然的常轨,以至于让人觉得太不可思议,不免有些受惊感。拿我本人来说,当我在一幅画中看到长着蚱蜢腿和翅膀的提托诺斯^②的时候,这个令人感到如此不可思议的、违背自然的形象并没有给我带来丝毫欣赏的愉悦。新奇感若与任何一种令事物显得赏心悦目的性质叠加起来,确乎能够提升对此事物的描述给我们带来的愉悦感。

① 见奥维德《变形记》(Metamorphoses)。

② Tithonus, 希腊神话中的特洛伊美少年,深受黎明女神奥洛拉宠爱。女神说服宙斯令他长生不死,但忘了赐予他永不衰老,于是提托诺斯渐渐老去,最后化作蚱蜢。

第十三讲

斯密先生

1762年12月20日 星期一

通过逐一描述其各个组成部分来表现一件事物的某种属性，这种方法可以称作直接描写法。而当我们通过描述这种属性对观者产生的影响来达到表现目的之时，所用的方法则可称作间接描写法。在大多数情况下，后者较前者要高明得多。相应地，我们看到，莎士比亚的描写就比斯宾塞的描写更加鲜活灵动。莎士比亚笔下的对话，总是尽可能地借说话者之口，道出外在事物对他们的影响；而斯宾塞描写任何事物都是直来直去。^① 斯宾塞对某些事物的直接描写，是其他作家从未尝试过的。[斯宾塞之所以拘泥于这种写法，原因在于他笔下那些寓言式的角色，本来就不是现实存在，其形貌都是作者所赋予的。]另一个例子是品达(Pindar)、荷马和弥尔顿对音乐的描写：他们从不直写音乐本身，而是通过描写音乐对于听者的影响来描写它。品达的诗中不仅写出了音乐对世间诸般生灵的影响，还上天入地，渲染这乐声在天堂和地狱最深处所

^① 事实也不尽皆如此。斯宾塞的《仙后》(*The Faerie Queene*)中便有许多相反的例子。

造成的震撼,以强化描写的效果。[哈威先生^①的作品中曾经模仿上述段落,诗做得极美;然而,尽管他把仙乐飘飘的情状描绘得几乎不逊于品达,甚至比后者更好,却独缺了品达诗中一种最要紧的美,因为他没有写到这音乐对朱庇特本人的影响:朱庇特听得入神,手上的雷电火球不知不觉掉落下来,这一刻便有神鹰飞来栖在他掌上。在《威尼斯商人》当中,^②作者描写了一首乐曲在一个全无音乐细胞的人身上产生的影响,从而凸显出这音乐的美妙。]但是,斯宾塞作品中有一段,却是以上几位大师从未尝试过的,并且写得很成功,即作为节制化身的骑士一举捣毁极乐亭的那一段叙述。^③

描写或表现不可见的内在对象,难度要比这些大得多。有人或许以为,使用前面讲到的几种方法来表现外在对象是一件简单的工作,但是我们发现,要想在这件事上达到比较完美的程度,也需要相当高超的技巧。然而,表现我们能够感知的外在对象无论有多么难,也远远不及表现内在对象的难度,后者只发生在人的心灵里,是无论哪种感官都无法感知的。我们无法将其分成若干部分一一加以描述,从而传达我们想要传达的概念。[描述一事物最容易的方式,便是分别描述它的各个部分。然而当被描写的对象分无可分时,我们又该拿它怎么办呢?]

这些内在事实或曰内在对象,其成因也同样有内在和外在两种。内在的成因就是使人容易产生某种特定情感或心灵感受的气

① 约翰·哈维(John Harvey),《诗歌与信函杂集》(*A collection of miscellany poems and letters, comical and serious*,1726)。

② V. i. 71—88.

③ 《仙后》,II。

质禀性；外在的成因就是在具有这种气质的人身上引发此种情感或心灵感受的事物。〔要表现这些内在对象，方法无非有两种，即描写它们对人身体或心灵上的影响。两种均属于间接描写。〕一个人的心灵若是宁静而安详，未被任何狂热的激情所搅扰，此时注入一定程度的喜悦——喜悦不能太强，否则就会造成注意力的回缩——这样的心态，最容易产生钦佩赞美的感受。诗人们正是在这种心态之下，满怀喜悦地称颂乡居之乐。此时，那片宁静安谧的景象在他们眼中显得无比宜人。在这种情况下，若有任何美丽之物出现在眼前，他就会立定原地，手臂松弛地垂在身体两侧，盯着它贪看不已；如果此情此景令他非常激动，他的双手会不自觉地抱在胸前，身体前倾，脖颈向前探着，嘴唇微微翕张，目不转睛地注视那东西。他对此物的喜爱，混杂着一些欲望和希冀，牵引他想要靠得近些、再近些，仿佛这样就可以更完美地欣赏到它。〔远景中的一座小屋显得十分赏心悦目，我们总是直觉地以为，小屋里住的人也是单纯而快乐的（这一点很可能和实际经验相反）。〕这种喜悦之情很容易产生在性情和悦的人心中，但是那些虚荣自负的人，就很难产生这种情感；因为后一种人的心思全放在自己身上，不太容易为其他事物所动。

一件新的东西常常会令人惊奇，特别是当它很伟大并且具有重要意义的時候。这种情感不像前一种那样，将人定在原地，而往往会将他惊得后退，同时两手张开、瞠目而视。这时他心里所想的，最准确地说_____^①如果这个对象非常宏伟壮观，也往往会令

① 此处原文缺如。

他震惊呆立,但是不会像前面的情形那样有种趋近的冲动,而是几欲倒退一步。我们说,这种感觉可称之为敬仰。其中没有掺杂希望和欲望的成分,而是有一种敬畏,唯恐略有不慎会冒犯其尊威。[当人们最初看到此类对象时,惊讶之情最为强烈,继而钦敬的情感逐渐增强,随后达到顶峰,又有所降低。]这时人心里的想法最有可能是_____①。

还有其他一些情感能更强烈地影响到人的体态,使之发生各种各样的扭曲。并不是说,所有这一切都应该诉诸文字。我们可以只拣那些最显著、最有标志性的动作来写。不同的情感源自不同的心态和外在情境。但是若想把所有这些情感在此一一道来,不但永远都说不尽道不完,亦很无谓。之所以永远说不尽,是因为简单的情感虽然只有那么几种,但是它们以不同的方式彼此相融,便衍生出几乎无穷无尽的混合体。之所以说它无谓,是因为就算我们一一历数了这些形形色色的情感,由于每个人的性格、年龄和际遇都存在差异,他们的情感也随之千变万化,以致我们总结出的规律会完全丧失其适用性。例如,墨曾提乌斯(Mezentius)、厄凡德尔(Evander)和欧律阿罗斯(Euryalus)的母亲都曾经感到悲恸,^②但是这情感对于各人的影响却大有不同。墨曾提乌斯既_____③[在墨曾提乌斯这位被自己的臣民所弃、被复仇之神紧紧追逐的残酷暴君身上,这悲恸勾起的是一股桀骜不驯的愤怒和绝

① 此处原文缺如。

② 见于《埃涅阿斯纪》。

③ 此处原文缺如。

望之情。厄凡德尔的悲恸则体现为彻头彻尾的软弱，一位过了一辈子单纯俭朴生活的老人自然会倾向于此。]厄凡德尔的悲恸是单纯朴的。欧律阿罗斯的母亲则在悲恸中展现出某种活力，这是那些过了一定年纪的女人所常有的情形——这时她们的情感似乎（与男性相反）变得比以前更为敏锐，亦更加强有力。[同样的情感，在不同人物的身上有着完全不同的体现，我们的始祖离别伊甸园时的所思所感便是一个极好的例子^①——夏娃感到惋惜的是，从此告别了园中的鲜花和小径，尤其是她那树荫下的甜蜜爱巢；而亚当则在一段令人赞叹的描写中，怀念着从前自己与神交谈时的一幕幕情景。]

添加更多的人或物来观照描写的对象，效果往往会更好。弥尔顿在《欢乐颂》(*L'allegro*)和《沉思颂》(*Il penseroso*)当中，都有意识地在场景中添加各种人物，从而达到极佳的效果。——被添加物可以分为三种：首先是直接受到主要对象影响、可能对体现作者意图有所裨益的对象；第二种并非由主要对象衍生而来，但与之有关，且属于同类，可能勾起同样的情感；第三种不受主要对象影响，又与之没有联系，只在某种意义上与总体构思相得益彰，有可能引发同样的情感。维吉尔描写岩石之下翻滚的急流，就写到一位旅人，听到脚下水声轰鸣顿觉惊心动魄，从而使画面更加生动。^②兀立的巉岩是乡野中的一道绝美景观。在提香(Titian)的风景画里，常在令人赏心悦目的画面中添加一只站在岩石高处的山

① 见于弥尔顿，《失乐园》。

② 或指《埃涅阿斯纪》ii. 304—8。

羊,从而使那山石显得更美;而当画面中又添上一位牧人躺在地上休憩,看着羊儿在活动,这幕景象便显得更加欢愉了。蜜蜂的嗡嗡嚶嚶和鸽子的咕咕声让我们感觉舒适和放松,然而,当维吉尔笔下的牧羊人梅利伯在这抚慰人心的声音的催眠下沉沉睡去,其效果就显得更加真切了。^①以上的例子都属于第一种,即添加的对象被主要对象所影响的。(可以看出,在关于风景的例子中,主要的描绘对象是无生命或者说无理性的部分;而在历史场景中,人的形象主要是用来吸引我们注意的。)弥尔顿在《欢乐颂》里使用了第二种手法。挤奶女工曼声歌唱、刈草者打磨着大镰刀,^②这些与作者描绘的风景并无直接的关系,却有着某种共同之处,会令观者心中升起同样的情感。萨尔瓦托·罗莎^③的许多风景画里,都把岩石、瀑布、树林和山峦作为主体来表现;画家常常在山影遮蔽处安排一位冥思的哲人,在洞穴入口处画上一位术士,或是在沙漠或森林中画上一位隐士。在这些画里,哲人所想的并不是那座山,术士和隐士与山洞及沙漠之间也没有必然的联系。但是这些对象之间是相关的,能激起同样的情感。[一位埋头读书的哲人^④]冥思的哲人将山峰衬托得更雄伟,术士的身影令洞穴显得更阴森,而隐士的形象则使我们在看到沙漠之际内心泛起的情感变得愈加强烈。——偏僻寂寥之境会让我们心生畏惧,于想象中觉得这种地方常有神灵出没,当看不见这些神灵的时候,我们就认定它们是肉眼看不见的

① 《牧歌》(*Eclogues*), i. 54—6。

② 《欢乐颂》, 65—6。

③ 萨尔瓦托·罗莎(Salvator Rosa, 1615—1673), 意大利巴洛克画家、诗人和版画家。

④ 此句原文未完。

存在。仙女、宁芙、小妖精、山陀、^①树精，以及诸如此类的神灵，都栖居在林中。[如果它们也曾光临城市，那也是在无声的夜晚；而宁静之夜亦是一种寂寥之境。]据信，人与神灵的一切交流都发生在此类地方；先知的灵感和启示均获自独处中。几位女神向帕里斯显现，不是在特洛伊的王宫里，而是在空寂的伊达山上。由此看来，隐士和其他的宗教人物形象比较适合添加在这一类偏僻无人的场景中；身处这样的地方，我们的内心会油然而起一种畏惧和忧郁相互糅杂的情感。

[普桑^②在油画《风雨如磐的景观》当中，添加了皮拉摩斯与提斯柏的神话故事，^③方法和别的画作中一样。然而，这里的故事和风景之间并没有关系，这种不搭调令画面的效果有欠协调。同样的情形还出现在他的另一些画作中，例如将福基翁^④的故事穿插于自然风景当中。在反映历史题材的画作中，这种把彼此没有联系的对象并置的手法似乎较为适当，原因在于……^⑤]

[下面，我们就事物的描写方法归纳一些基本规则。第一条即是，被描写对象总体上]应当在观者内心激发同一种情感，否则，作者的创作意图就无法达成。如果你的行文主旨是激起欢喜快乐之情，那么就不该引入阴沉、可怕的对象；另一方面，如果你意在体现

① 希腊神话中半人半兽的森林之神。

② 尼古拉斯·普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665)，法国巴洛克时期重要画家，也是17世纪法国古典主义绘画的奠基人。

③ 出自《变形记》，讲述皮拉摩斯(Pyramus)和提斯柏(Thisbe)相恋遭双方家庭阻挠，相约出逃，却因误会双双殉情的故事。

④ Phocion(约公元前402—317)，雅典将军、政治家。

⑤ 此句原文未完。

令人敬畏的宏大感觉,也必须保持总体上的一致性。

弥尔顿的《欢乐颂》和《沉思颂》与这条原则可谓贴切相符。汤普森似乎经常不得不冲破它的禁锢。他为了描写四季风貌所拟定的计划,时常牵引着他把一些性质相异乃至相反的对象放到一起来写。这意味着,他的描写虽说有时很不错,但是其激起强烈情感的效果欠佳。

另一个必须的要求就是简明,避免冗长乏味的描写。然而此事难就难在,如何在写得简明的同时又能生动有力地描绘出当时的情境。一个诀窍是,选取其中最不寻常、最吸引人的事件加以描写,了解了这些,其他的事件对于读者便可不言而喻。维吉尔描写阿尔戈斯人的将领之死,便出色地运用了这种技法。诗中写道:“*Sternitur et Dulces moriens meminiscitur Argos*”^①——如果换了一位才华略逊的诗人来写,他肯定会让垂死的英雄动情地表白一番;而维吉尔只凭着这一句,便将这一切的深情自然地传达给了读者。相形之下,汤普森描写旅人倒毙在雪中的一幕时,则用了很长的篇幅去抒发情怀。^②

[第三条规则或可表述为,我们不仅应当注意描述内容的一致性,如果能有选择地表现一些细致而有趣的部分,效果往往会更出色。画家在描绘水果时,不仅勾勒它的形状,更要画出水果表面那层柔软的茸毛,如此便会显得倍加引人入胜;描绘花朵时,花瓣上

① 《埃涅阿斯纪》,卷十 781—2。大意为“他最后的一抹意识,飘回了甜蜜的阿尔戈斯。”

② 见《四季·冬》。

的露珠也会使画中的花朵更显得惟妙惟肖。同样,我们在描写事物的时候,也应该选择一些与总体情感相谐、又不太突出的细节加以描摹。这样的细节描写总能带来极佳的效果。]

每个句子成分至少能表现一重意蕴,在可能的情况下,甚至要有两到三重不同的意蕴——如果做到这一点,便能在写作中兼顾表达的简洁和意象的厚重了,并且能使你的描写更加生动。比如,在弥尔顿的《欢乐颂》和《沉思颂》中,几乎每个词都承载着某种与主题相符的意念;维吉尔描写因炭疽病而濒于死亡的马,也同样如此。^①

[另一条规则是,你所描写的对象应当有新意,如果它是尚未引起人们普遍注意的,那就大有可能给人留下深刻印象。正是出于这种原因,那些描绘了水果表层的绒毛和花上露珠的画作,才会得到我们的激赏,因为这绒毛和露珠令水果和花儿充满魅力,但是一般的绘画者却未注意予以表现。]

^① 《农事诗》,iii. 498—502。

第十四讲

斯密先生

1762年12月22日，星期三

上一讲介绍了描写事物的总体规则，接下来我们要讨论描写不同类型事物的一些具体规则；实际上，就是把之前讲到的总体规则应用于各种具体情况。这对于任何人来讲，都只是一些常识而已，尽管他们可能从未听说过这些规则。

事物有物质和非物质之分。物质又可分为自然物和人工物两类。自然物可以划入两个范畴：一种完全存在于同一时间点上，另一种则次第呈现于一个时间序列之中。

先看第一种：描写完全存在于同一时间点上的自然对象时，我们不必遵循某一种特定的次序，以什么顺序写来最顺手，只要一径写下去即可。弥尔顿对伊甸园的描写，^①以及在《欢乐颂》、《沉思颂》当中，都是这样做的。作者在此类描写中对次序的安排如何，读者在阅读过程中便尽力地依照这种安排，来构筑自己的关于被描述物的概念；但是他经常会迷失于中途，因为没有任何词语能够传达出这种次序安排的确切面貌，除非有示意图从旁辅助。〔理解这一类描写，要求人们聚精会神，花费的脑力之多，不亚于论证数

^① 见《失乐园》，iv. 205 ff.。

学命题。]普林尼(Pliny)曾经以这种方式详尽地描写过他自己的乡间住宅。^①然而,尽管他写得精确入微,但是关于其中提到的若干物件的位置,后世的评论家们依然意见纷纭,各人都依照自己的理解提出了一种不同的布局。我相信,任何一位不抱成见的人,在读过这段描写之后,也会对这些物件的安放位置形成一套自己的见解,而这些见解又会与上述评论家们的意见不尽相同。[晚期智者派的阿察里斯·塔提尔斯(Achilles Tatius)等人时常运用这种描述方式。他们过多地沉溺于描写,不厌其烦地告诉你右边有一根木头,左边是一块岩石,诸如此类。]

巴尔扎克先生也曾步普林尼的后尘,为我们描述了自己的乡间住宅,以及屋内陈设的各种物件。^②我认为,假使巴尔扎克先生是一位古人,那么现代的评论家们对这些描述的理解想必也会见仁见智,差异之大丝毫不亚于对普林尼的理解。白金汉公爵在写给蒲伯先生的一封信里,非常确切地描写了他的公馆和花园的情形。^③尽管他写得十分精确,而且生动之极,但是每一个亲眼观瞻过白金汉宅邸的人都会发现,实际情况与当初读到那段描写时脑海中的印象存在很大的差异。

① 《书信集》(*Letters*), V. 6。

② 巴尔扎克《书简集》(*Lettres*, 1624), I. xxxi, Sept. 1622, 致雅克·德·拉莫特·艾格龙(Jacques de La Motte Aignon)的信。

③ 约翰·谢菲尔德,白金汉公爵(John Sheffield Duke of Buckingham),《文集》(*Works*, 1723), ii. 275—87, 致什鲁斯伯里公爵(Duke of Shrewsbury)的信,同时寄给蒲伯一份复件。此信连同蒲伯的回信一并发表于蒲伯《文集》(*Works*, 1737)及《亚历山大·蒲伯通信集》(*The Correspondence of Alexander Pope*, ed. G. Sherburn, 1956)中。

因此,当我们描述一个自然物的时候,如果能够一眼明了其全貌,就不必费尽心机地去琢磨描写的次序,读者自会按照最符合自己口味的方式来安排它们,这样就不会因我们的安排而感到莫明其妙;因为这种表达如果没有示意图相助的话,必定无法原原本本地再现被描述之物,并给人一个准确无误的概念。

第二,如果被描述对象的种种情态不是呈现于同一时间点上,那么我们就应当按照其呈现顺序来依次描写。维吉尔在描写炭疽病发生、发展的情形时,便采用了这种写法。^①其中的道理是显而易见的,否则就等于把作者制定的次序强加给读者。

人工物也分为两种:要么是完全出于人的发明,要么是模仿自然的作品。在描写前一种对象的时候[我指的是诗歌作品中的描写],采用间接描写法的效果远超过直接描写法。由被描写的对象对于观者的影响来反映该对象,相比于直接描写它的各个组成部分效果要好得多。阿狄生先生曾经用这一手法描绘罗马的圣彼得大教堂,^②我们从他的记述中可以更清楚地了解该建筑的大小和比例,效果远远强似那种逐一介绍它的各个部分、给出精确尺寸[但没有配套示意图]的方法。

另一方面,如果被描述物是对于自然的模仿,就不宜写得过分细致入微,因为此类创作物的卓越之处就在于各部分之间的精确对称和稳定。卢西恩描写阿佩利斯(Appelles)^③的画作《亚历山大

① 《农事诗》,iii. 478—566。

② 《评说意大利各地》(*Remarks on several parts of Italy*, 1705)。

③ 古希腊画家,生活在公元前四世纪,曾经给亚历山大大帝充当宫廷画师。

大帝与罗克珊娜的婚礼》^①时，便出色地运用了这种手法，使我们在这幅画有一个完整的概念。然而，如果他的初衷是描写那幅画，而不是要通过它来说明另一个对象，他就会（像他自己暗示的那样）更投入地仔细形容该画的各个局部，不仅为我们大略描述画作的总体概观，还要介绍刻画每个形象采用的主要线条和色彩。

各种内在对象，诸如形形色色的激情和情感，只能由它们所造成的影响而体现出来。此类描写又可分为内在和外在两种形式。在这方面，我们能够给出的最佳规则恐怕就是：如果这是一种令当事人非常激动的极其强烈的情感，那么最好的表现方法，就是描写它造成的外在影响，并给予浓墨重彩、充满表现力的铺陈。[狂野的激情在人的内心所激起的情感骚动，其势头往往太过迅疾、猛烈，令作家的一支笔很难跟上它的步伐。]——另一方面，当所描写的情感较为和缓，我们就必须藉着描写其内在的影响来表现它。因为，单看外在影响并不足以强烈而鲜明地彰显人物的内心状态及其情感。在这种情况下，对具体情状的铺陈也无须十分饱满或详细，只要精心选取一、两个点来表现，便胜似泛泛的千言万语。维吉尔描写埃涅阿斯与狄多的离别时，分别刻画男、女主角的心情，所采用的手法可谓大相径庭。^②狄多的悲愤通过繁多的细节刻画得到了出色的表现，这些细节都是外在的，选择也非常恰当。反观埃涅阿斯，他的离愁似乎不像狄多那样刻骨铭心，因而作者只通过几个精心选取的细节来加以表现，而这些细节都是内在的。有

① 此画并非阿佩利斯所作，而是出自另一位古希腊画师艾雄(Aetion)之手。

② 分别见于《埃涅阿斯纪》，iv. 362—387行和333—361行。

时也可以通过叙述那引燃激情的原因,来达到上述目的;但是若不描摹此情所造成的影响,这种手法极少能把激情活灵活现地呈现出来。拉托娜(Latona)见到自己的女儿比其他山岳女仙更得宠爱,她的内心由此生出喜悦;荷马和维吉尔对此都仅用了一个词来描写,二人的写法都適切地表现了她当时的心态。可以看到,维吉尔的用词在某种程度上比荷马更精确些。^①后者所用的“ $\gamma\epsilon\gamma\eta\theta\epsilon\nu?$ $\rho\eta\nu\alpha$ ”意指任何一种喜悦,往往用来表示与此处很不一样的意思,例如同样出于他笔下的“ $\gamma\epsilon\gamma\eta\theta\epsilon\nu$ $\delta\epsilon$ $\pi\omicron\iota\mu\eta\nu$ ”。而维吉尔则以极微妙的手法点明了拉托娜所感受到的是怎样一种喜悦。如此美妙而细腻的情感层次,在那位希腊诗人所处的时代还未被充分体察到,或者说,还不怎么为人所留意。

在描写自然物的时候,我们不应将形成包含关系的两种情形并置描写。[如果这二者彼此涵盖,提到 A 必然令人想到 B 的话,便可称之为同义词。] 新智者派中的阿喀琉斯·塔提奥斯(Hercules Staius)和阿普里乌斯(Apuleius)等人时常犯下这种错误。^② 他们会告诉我们,一个人向前倾着身子,一只脚踏出,放在另一只脚前面;如果这个人的头歪向一边,他们会补充说,他的身体倾向另一边。其实后半句的意思已经包含在前半句里,略微一想就很清楚了。他们可能是见到前人的这种写法备受赞赏,于是

^① 《埃涅阿斯纪》, i. 502, “Latona tacitum pertemptant gaudia pectus”, 此句脱胎于《奥德赛》(Odyssey), vi. 106 ($\gamma\acute{\epsilon}\gamma\eta\theta\epsilon$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\tau\epsilon?$ $\rho\acute{\epsilon}\nu\alpha$ $\Delta\eta\tau\acute{\omega}$)。

^② 阿喀琉斯·塔提奥斯和阿普里乌斯同为公元二世纪作家。前者著有《琉基佩与克勒托丰》(Leucippe and Cleitophon), 以对人和事物的描写细致入微而闻名; 后者的代表作为《金驴记》(Golden Ass)。

加以效法,从而养成了这种描写习惯。但是他们没有想到,那些前辈作家描写的对象是对自然的模仿,而不是自然物本身。这类写法流行于图拉真时代和安敦宁时代,正如我们之前提到的,它以细节描写见长,比如表现巧夺天工的艺术品是如何地精确匀称之类。

杜博斯神父(Abbe du Bos)^①在描写“一个奴隶发现罗马人密谋”的那尊雕像时,详细描述了其中每个人的姿态;但是,如果他要描写那个奴隶自己的姿态,他就会告诉我们:这个人站在那里,听着罗马人讲的话,同时又仿佛专心干着手中的活计,尽管实际上他已经心有旁骛。

我们不仅应当避免将彼此涵盖(也可称为同义)的情形并置描写,还要注意避免与描述对象的性质截然相反的描写。比如,一位当代诗人写道,从大海上远远望见地平线上露出的山峰,看起来是黑黢黢的颜色;但这样写是违背真实的,因为从远处望山,由于天空的映照,山体的颜色总是泛着些青白。那些一定要写却又不能胜任、亦不了解描述对象的作者,最容易犯下这样的错误。

不要使用与描述对象不符或相互矛盾的形容词,这似乎是不言自明的道理,但是我们发现一些最伟大的英语作家都曾经陷入这个误区,而且不止一次。蒲伯先生常把彼此很不搭调的形容词和名词配合到一起,比如他把林间笼罩的恐惧形容为棕色^②——

[让那跌瀑的潺潺水声变得低沉,

① 见《诗画论》i. 第38节。

② 《艾洛伊斯致亚伯拉德》(*Eloisa to Abelard*), 169—170行。

笼罩林间的棕色恐惧愈显幽深。]

棕色与恐惧原是风马牛不相及，把它们放在一起，可以说不知所云。此外，汤普森也常犯这个毛病；而在莎士比亚的作品中，这种情况更是随处可见。

第十五讲

斯密先生

1762年12月24日，星期五

之前我们探讨了描写事物的一般规则，以及描写简单对象（内在或外在）的一些方法；接下来要谈谈描写复杂对象的适当方法。这里所谓的复杂对象，就是指人的性格，或者更为宏大、更为重要的人类活动和行为。首先，我要从前者开始。因为一个人独特的行为方式主要是由他的性格禀赋造就的，如果你能事先考虑某种行为形成的因由，那么你就可以更好地理解写作者对它的描述方式。

性格描写可以分为直接描写和间接描写两种。当我们采用直接法来描写一个人的性格时，会逐一系列构成此人性格的不同成分，以及各种独特的情绪或气质倾向是如何在他身上糅为一体的。这是一件难度极大的工作，即使仅仅达到差强人意也须写作者具备高超的技巧，以及深邃的洞察力、准确的眼光和对人性近乎完美的认知。故而我们看到，古代作家中尝试用这种方式来描写人物性格的为数寥寥。萨卢斯特（Sallust）描写喀提林（Cataline）的性格时运用了直接法。^①塔西佗（Tacitus）也用过这种方法，不过他很少刻意地直接描写某个人物的性格，而总是先浓重地勾勒上几笔，

^① 《喀提林阴谋》（*Bellum Catilinae*）v. 。

待到事件发生过后,再深思每个人的行为表现,尽力从中发现和解释这些行为背后的动机,从而揭示各人的性格。

这种写法极少能让读者对人物性格形成恰当的认识,除非作者拥有奇高的写作功力。因为仅靠笼统的区分方法,并不足以使被描述的人物性格鲜明地凸现,并区别于一些与之大相异趣的其他人物的性格。一个人的性格特点,最重要的并不是其中的善或恶、真或伪、勇或懦的构成比例,更重要的是,这些成分在共同塑成此人人格的过程中,受到了怎样的濡染。

[蒂雷纳(Turenne)和萨克森(Saxe)^①可能在勇气上相互匹敌,但是这两者一个果敢、一个审慎,性格截然不同。再举一个本国的例子,克伦威尔(Cromwell)和蒙特罗斯(Montrose)是同时代人,在我看来同属军事天才,但是前者开放大胆,后者多疑且老谋深算,由此便足以区别他们的性格。

人与人之间的差别,往往不在于拥有多少德行和智慧,而更多地来自于性格中其他一些成分为其晕染的独特色彩。]

莱兹神父(Abbe Rhetz)^②是现代作家中采用这一手法的代表人物之一,他笔下的人物性格,除个别例外者,均以这种方式描绘出来。他的方法是,将被描写者的各种情感和偏好、他所讨厌的和

① 亨利·德·拉图尔·德·奥维涅,蒂雷纳子爵(Henri de la Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne, 1611—1675),法国元帅,奥兰治亲王“沉默者”威廉(William I Prince of Orange)的外孙,被称为拿破仑时代以前最伟大的将领。萨克森伯爵(Comte de Saxe, 1696—1750),法国元帅,在奥地利王位继承战争中声名卓著。

② 让-弗朗索瓦·保罗·德·孔蒂,莱兹红衣主教(Jean François Paul de Gondi, Cardinal de Retz, 1614—1679),著有《回忆录》(Mémoires, 1717)。

渴望的东西，诸一呈现于我们的面前，并阐明每一种成分相对于其他成分所占的比例。

[这位红衣主教所遵循的方法，简而言之，就是平实地描述一个人身上的性格特点，若不是存在文风做作、语意微妙到难以捉摸的弊病，那么在这方面便无人能出其右了。比如，谁能参得透他笔下那位奥地利的安娜(Anne of Austria)^①究竟是怎样的一种性格呢？还有那位谢弗勒兹小姐(Madoemosselle Chevreuse)，作者对她性情的概括总结也让人觉得莫名其妙。]

由于这种写法要求作者具备极强的观察力，并且，除非细节描写十分细腻精到，否则所表现的人物性格就难以给人留下一个正确的印象，所以，当作者运用这种写法时，常常失之于对人物性格描写太过精细。依我所见，莱兹神父写作中便常见此病；塔西佗对于某些他特别强调的人物行为，亦时常对其背后原委加以过分细致的，乃至琐屑的介绍——莱兹神父笔下的许多人物性格都非常模糊，有些地方是由于_____^②，其他地方则要归咎于作者不合时宜的矫揉造作。他对法国王后^③的性格描写当属第一类，而对那

① 见莱兹主教《回忆录》。奥地利的安娜(Anne d'Autriche, 1601—1666)，法国国王路易十三的王后，路易十四的母亲。谢弗勒兹小姐(Madoemosselle Chevreuse, 1627—1652)是这位王后的心腹谢弗勒兹公爵夫人之女。

② 此处空缺大约 12 个字母。

③ 即前文中提到的奥地利的安娜。作者在描写她的性格时，接连用了 12 组构成比较的形容词：“Elle avoit plus d'aigreur que de hauteur, plus de hauteur que de grandeur, plus de maniere que de fond...”(大意为：在她的性格中，辛辣多于傲慢，傲慢多于庄重，外表的雅范多于内在实质……)。

位_____①的性格描写则属于第二类。我在读到前面一段的时候,不禁叫出声来:有谁能弄清楚这位王后究竟是什么性格?而后的第二段,则完全毁在作者强作诙谐的总结上,这些话几乎令人完全摸不着头脑_____。

间接描写人物性格的方法,就是不直接列举它的各种构成成分,而是描写它在人物外在行动和举止上的体现——当我们第一眼见到一个陌生人的时候,首先意识到的不是此人性格中的主导因素是什么,而是对他整个人的一种感觉;我们评判一个人,首先便基于此种感觉的好坏。然而这感觉又是如此简单,几乎无法描述,故而也就没有人尝试过去描述它——因此,我们只有藉着一个人的性格所造成的独特影响来描写它:可以描写这个人总体的行为方式,此乃泛泛的写法;也可以关注个别情况,指出此人在这样或那样的情境下会做何举动,这种写法可称之为具体描写。

举例来讲,拉布吕耶尔先生②所刻画的大多数人物都属于泛泛的间接描写——这种写法与直接描写的不同点在于,作者并不直陈主宰人物行为的一般原则是什么,而是告诉我们这些原则一旦被调动起来,将以何种方式影响到此人的总体行为表现。[我们

① 手稿中“Madame de Nivers”的字样被勾去,其后空缺 14 个字母。

② 让·德·拉布吕耶尔(Jean de la Bruyère, 1645—96),法国散文家和道德家,代表作为《泰奥弗拉斯托斯的〈风格论〉》,译自希腊语,附那一时代的人物和仪俗》(*Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle*, 1688—1694)。泰奥弗拉斯托斯(约公元前 370—公元前 288 或公元前 285 年)是亚里士多德的门徒和继承者,他的著作《风格论》(*Characters*)被法国学者重新发现后,在西方文坛引发了一波模仿浪潮。

来看拉布吕耶尔如何描写一个心怀不满的人，以此为例来说明他最钟爱的写作方法。如果让泰奥弗拉斯托斯本人来写，恐怕他也会这样做的。] 如果我们把萨卢斯特与西塞罗两人对喀提林的描写拿来作一对比，便可以更明显地看出这两种方法之间的区别。前者用的是直接描写，后者则采用了泛泛的间接描写。对比之下，我们还可以看出，后者较前者要有趣得多，对人物性格的展现也更全面。

泰奥弗拉斯托斯是以具体方法刻画人物性格的代表作家之一。他总是先给人物性格下一个定义，继而描述特定情境下此种性格的人会有怎样的举动。这种方法虽不见得总是最恰当，但通常说来最有趣、令人感觉最舒服。拉布吕耶尔的人物描写手法不拘一格，有时他会嘲笑自己笔下的人物，有时会从旁规劝，有时则严肃地给予忠告。这些作品的写法尽管变换多端，却没有一种能像泰奥弗拉斯托斯的人物描写那么吸引人。

[我们注意到，若用拉布吕耶尔的手法来改写泰奥弗拉斯托斯笔下的人物，并不是一件难事，因为我们可以从后者精心选取的那些具体事件看出人物的总体性格。但是与之相反，要想把拉布吕耶尔笔下的人物用泰奥弗拉斯托斯的写作手法呈现出来，却殊为不易。因此，选取足以反映人物总体性格的个别事例，是写作中的妙法之一。]

因此，大体说来，读泰奥弗拉斯托斯的人要比读拉布吕耶尔的更多。而且，这种方法给读者带来的乐趣之大也远超过其他的方法：拉布吕耶尔只用这种方法描写过一个人物[那个心不在焉的梅

纳尔克^①],写得虽然不甚成功,却比他笔下的所有其他人物都更受赞赏。[Mutato nomine de te fabula narratur,^②赫伯特先生(Mr Herbert)插言,对斯密先生说道。]这个人物尽管不如其他人物那么色彩丰富、活灵活现,但是_____^③却认为值得为他专门写一出喜剧;除他以外,拉布吕耶尔笔下没有别的人物曾经享此殊荣。但是这并不等于说,别的人物不配享此殊荣。[或者比这更好。][这出剧的作者_____先生^④是一位二流喜剧作家,以模仿莫里哀见长。][拉布吕耶尔笔下呈现的一幅幅画面,内在地贯穿着某种次序,若将其中任意一幅稍作挪动,便完全打乱了作者的安排。但是在泰奥弗拉斯托斯的作品中,这些画面却仿佛胡乱堆积在一起,本应放在最后的总结性场面很可能会出现在最前面。]

假使我们要对上述三种描写人物性格的方法加以比较,从可读性角度出发,我们可能会更推崇泰奥弗拉斯托斯的方法。不过,在历史著述当中,最好的方法或许是,按照人物性格各个侧面呈现的自然次序来下笔。也就是说,从这个人物现身于历史事件中的时候写起,先描述他身上最主要的性格特点和激情所系,随后再观察他的所作所为,从中找到他行为的一般原则。[描述此人的性情以及他在这种性情支配下的一般行为方式,而将具体特点融入接

① Ménélaque,拉布吕耶尔笔下最出名的一个人物形象。见于《泰奥弗拉斯托斯的〈风格论〉》1691年第6版中“人物”部分新增的内容(“De l’homme”,xi.7)。

② 贺拉斯(Horace)的名言,意为“只消换个名字,此话说的就是你。”句中的赫伯特先生身份不详。

③ 原文此处空缺七个字母。

④ 原文此处空缺九个字母。

下来的叙述中。]具体的描写方法与历史著述的庄严特点有些不符。如果把大量关于具体行为的琐碎描述堆积在一起,会使一部作品显得类似于喜剧或讽刺作品,也只有在此类作品中,这种手法才是合宜的。泰奥弗拉斯托斯笔下的人物尽管好看,但是人物性格设计和表现手法都大同小异,令我们很快便产生了审美疲劳。拉布吕耶尔的人物描写手法变化多样,风格优美,在所有此类作品中最适合学习修辞之道的后辈们研读,同时也非常值得一读。

[他的书中随处可见一种深刻的思索,既不同于那些毫无意趣的陈词滥调,也不同于现今作家群中流行的似是而非的隽语——拉布吕耶尔的话初看时非常浅显,但细细咂摸又十分耐人寻味。]

这些描写个别人物的手法,也同样适用于描写一个国家或一群人。拉布吕耶尔在他的书中,也描述过一些国家和不同职业中人(比如廷臣)的特点,他所采用的手法和描写单个人物并无不同。在描述一个国家的特性时,可以像对待一个人那样形容该国政府给人留下的第一印象;而一个国家独特的地理位置、气候、风俗等因素,则为其晕染了一层与众不同的色彩,使一些大体轮廓相同的国家在世人眼中呈现出各不相同的样貌。

前面提到的几位作家,在人物描写方面都是佼佼者。克拉伦登伯爵(Lord Clarendon)^①在他的历史著作中,也同样非常注重展

^① 克拉伦登伯爵(Edward Hyde, Earl of Clarendon, 1609—1674),著有《英国的叛乱与内战史》(*The History of the Rebellion and Civil wars in England*, 1702—1704年出版)。下文中的阿伦德尔伯爵(Thomas Howard, 14th Earl of Arundel)、彭布罗克伯爵(William Herbert, 3rd Earl of Pembroke)和福克兰子爵(Lucius Cary, 2nd Viscount Falkland)都是该书中出现的历史人物。

现人物性格。他叙述各个人物的生活经历、教育背景、财产兴衰的状况，试图从中归纳出他们的性格特点，手法几近于直接描写。尽管作者缺乏在这方面达到出类拔萃所需要的深邃洞察力，然而由于他本人与书中描写的大多数人物都有私交，所以总不至于错过一些至少能让我们大致了解这些人物性格的事件。一个人的性格当中，总有某些东西会给身边的亲朋至交留下深刻印象，令他们张口便可准确道出。

[他对阿伦德尔伯爵(Earl of Arundell)和彭布罗克伯爵(Pembroke)的描写就是一个例子。

人物描写中容易犯的一个大错，就是失之于笼统，结果写了和没写一样。比方说，读过克拉伦登对福克兰子爵(Lord Falkland)的描写之后，谁能说得出后者是怎样的一种性格呢？

为了避免出现这个问题，我们应当注意捕捉一些能凸显人物性格的独特场景，就像塔西佗对阿古利可拉的描写那样。^①你或许能从一个人的外表看出他是个好人，也可能由于发现了一个人的伟大之处而满心欢喜。事实上，当你珍重关于一位朋友的记忆，欲将其诉诸文字以传之不朽的时候，必须注意到别把一些相互矛盾的德行同时归在他身上，以免人类狭隘的领悟力无法对它们兼容并蓄。]

伯内特(Burnet)^②的人物描写笔调极为辛辣，让人非常不舒

① 《阿古利可拉传》(*Agricola*)，xlv。

② 吉尔伯特·伯内特，索尔兹伯里主教(Gilbert Burnet, Bishop of Salisbury, 1643—1715)，著有《当代史》(*History of his own Time, 1724—1734*)。

服。他写自己的朋友，比克拉伦登对敌人下笔还要狠。单就这一点而言，无论我们如何认识作为历史学家的克拉伦登，他的为人还是很值得敬爱的。

[威廉·坦普尔爵士曾经撰文描写荷兰这个国家，我们在这一讲中提到的三种手法他都用到，十分全面地描述了该国的特点。]

[这篇文章的结语部分，即“这里的人们爱利润多过爱荣誉……”那一段，可以作为对民族性进行直接和间接描写的典型例子。和描写人物一样，描写一个国家或民族的性格时，最容易犯的大错之一也是过于笼统。可以说，英国人、法国人和西班牙人都同样地勇敢，但是他们的勇敢却各具特色，绝不雷同。]

第十六讲

1762年12月27日，星期一

在前面的三、四次讲座当中，我们讨论了描写单个的内在或外在对象的方法，阐述了描写不同种类对象的一些具体规则，以及描写人物性格的不同方法，并且介绍了几位在这些方面做得比较出色的主要作家。现在，我要讲讲怎样描述更复杂、更重要的对象——人的行为。

只有比较重要的事物才可以作为描述的对象，其他的事物不那么有趣，人们认为它们不值得关注，因此也不配成为描述对象。由于人类是与我们关系最深的话题，所以人的行为必定最能吸引我们的注意力。除了人类以外，我们并不晓得其他理性主体的存在，发生在其他动物中间的活动，对我们来说从来都不甚重要，也就无法吸引我们的注意力。因此，人的行为——特别是那些对我们来说最重要的人，那些最容易吸引我们的注意、在我们心头留下深刻印象的人的所作所为——才是这一类描写的基础。那些在我们的头脑中打下最深烙印的行为和观念，大多涉及到某种不幸，让我们为之深感不安。人们发现，和同等量级的令人愉快的事物相比，这种涉及不幸的对象总是更能引起人的兴趣。

[那么，令人难过的感觉何以会产生这种超强的影响力呢?]

是由于它们不够常见、太过悲惨吗？就人类幸福的一般水准而言，我们观念中的舒适区域是在这个水准线的上方，而上述的不幸则大大低于这个水准。或者，这是我们天性中的一种预设机制，偏重这种不安的感觉是为了提醒我们行动起来，去消除它们？这件事很难说得清楚。因为处于优势位置而产生的快乐感觉或许是可有可无，以致造物主没有让我们的感受力偏重于快乐这一方面；但是，以一定水平的不安来警省我们提防有害的事物，却似乎绝对必要。假如没有这种机制，我们人类大有可能很快走向毁灭。无论这种现象的原因究竟是什么，一个无可置疑的事实是，那些行为以最敏感的方式触动了我们，给我们留下最深刻的印象，令我们备感痛苦和不安。不仅我们个人的行动是这样，其他人的行动也同样如此。个人的不幸会在我们心头打下最深的烙印；同样，其他人的不幸通常也会令我们心有戚戚——当一位历史学家描述一场战役及其造成的影响时，如果他的立场不偏不倚，便会很自然地更倾向于关注失败者的苦难和悲叹，而不是胜利者的战绩和狂喜。

值得一提的是，对于任何行动，无论它本身是何等感人，若仅仅给以直白的叙述，而不理会它对事件的参与者或旁观者所造成的影响，那么这种写法绝不会使当时未曾身临其境的人感到兴味盎然——假如李维在讲述贺拉提(Horatii)三兄弟和库里亚提(Curiatii)三兄弟交战的故事^①之时，只是平铺直叙地告诉我们：罗马人和阿尔巴人分别选出这两对三胞胎兄弟，让他们代表各自的

^① 《罗马史》I. xxiv—xxv; I. xxix (阿尔巴的陷落)：“四百年城池于一小时之间沦为废墟”。

城池一决雌雄；于是双方开战，库里亚提三兄弟在打斗中杀死了贺拉提三兄弟中的两人，但是他们自己也都负了伤；贺拉提三兄弟中幸存的一个无力以一敌三，便假作逃跑，引诱对手来追；由于库里亚提三兄弟伤势不同，无法同时赶上他，他便趁机将三人各个击破——以上是直接的叙述。但是另一种写法会道出事态进展对当事人和旁观者的影响，与之相比，前一种写法就显得相当沉闷无趣。如果我们把上述一段描写与李维原作中对同一事件的叙述加以对比，就能明显看出其间的天壤之别。他对阿尔巴的描述是后一种写法的又一绝妙范例。雅典人攻伐叙拉古一役，占据了修昔底德(Thucydides)《伯罗奔尼撒战争史》第七卷的绝大部分篇幅，其实此战的整个过程或者可用寥寥数语加以概述，但是这种写法绝无可能媲美修昔底德在书中对那场重大战事栩栩如生而又动人的描写。[除此之外，在李维及其他作家的书中还有许多值得一读的段落，尽皆出色地运用了这种描写方法。但我以为前面这些例子已经足以证实这一普遍规则，即：当我们意图深深打动读者的时候，必须借助于间接的描写方法，把被描写的事件对于参与者和旁观者所造成的影响都呈现出来。]

我们注意到，无论在现实中还是在作品中，悲伤的情感总是更能打动我们；然而，当这悲恸之情达到极其强烈的程度，即使凭着最精确的描述也无法予以体现，甚至难以描摹它所造成的影响。这样的影响，没有言辞足以适切地传达。在这种情形之下，最好的办法就是不尝试对这哀恸及其影响做任何间接描写，只要直陈人物的处境，他们在不幸降临之前的心情，以及情之所动的原因。据

说,某著名画师在创作《伊菲革涅亚的献祭》之时,^①画出了十分悲伤的占卜师喀尔克斯(Chalcas),以及更为悲痛的尤利西斯(Ulysses);为了刻画墨涅拉俄斯(Menelaus)的脸色和举止,画师已经穷尽了自己的技艺;及至要描绘被献祭少女的父亲阿伽门农之时,他便是使出浑身解数也无法将人物的满腔悲情表现于万一。因此,他觉得不如在这个人物的脸部罩上一层面纱更为稳妥。同样,修昔底德对于雅典人从叙拉古败退时的悲伤和惶乱的描写,^②也没有试图描绘失败在这些人身上的影响,而是客观陈述他们遭遇的困厄和痛苦的原因,让读者自己去想见他们内心深深的忧虑和痛楚。哈利卡纳苏斯的狄奥尼索斯(Dionysius Halicarnassensis)^③曾经评论道,修昔底德更喜欢讲述其国人身遭的不幸和痛苦,而不是他们富足亨通的情形。在这一点上,他的观察不无道理。不过,他对此提出的解释却显得很恰当。他说,修昔底德是因见斥于国人,心怀恼恨,才刻意隐去他们的荣耀和成就,专写那些带给他们耻辱的事件,意在贬低他们的名望。有鉴于此,他更加推崇希罗多德,因为后者更多地着眼于本国人的繁荣富强和好运,这说明其为人更加仁慈宽厚。然而,如果对这二位作者的稟性与事件本身的性质略加思考,我们或许会得出一个不同的认识。

① 指西息温的提曼提斯(Timanthos of Cythnos),他生活在公元前5世纪后半叶,《伊菲革涅亚的献祭》是其最著名的画作。西塞罗曾在《演说者》(*De Oratore*)当中介绍过此画。

② 《伯罗奔尼撒战争史》卷七,lxxx ff.

③ 《致皮索兄弟书》(*Epistula ad Pompeium*),见于W. Rhys Roberts编《文学书信三封》(*The Three Literary Letters*,1901年版)第三章,109,104 ff.。狄奥尼索斯认为,在历史作品的开篇方面,希罗多德的笔下功力比修昔底德更胜一筹。

从这两位史学家的著作中,可以看出他们的性格差异甚大。希罗多德似乎天性较为乐观,且不谙世故,这种性格加上暮年的____^①,会使他更侧重于事情好的一面,以及历史上发生的令人愉快的事件。反观修昔底德,以他的年纪,不会轻易为任何一种热情所动,并且,他的一颗心久经人世磨砺,已经厌弃那些轻快而肤浅的欢乐,但是出于天性中的善良,他又不会对同胞们的不幸处之淡然。或许,他还认为此类忧郁之情很可能对读者的心灵大有裨益,使之变得柔软而富于人性;而另外一些情感却会麻木人的心灵,令其不再温柔敏感。出于上述种种理由,我们可能不会同意狄奥尼索斯的见解。

我们还需考虑到,正如前文所暗示的,此类令人不安的情感最具打动人心的力量,并让我们品尝到一种带着些许愉悦的焦虑。在演出当中,一连串歌舞升平的节目也不如表现一系列不幸事件的一首叙事诗或一出悲剧更能娱人。即使是喜剧本身,也必须在情节中设置一些可能造成不幸的意外和误会,让观众保持某种悬念和一定程度的焦虑,否则它的欢乐效果就会大打折扣。有鉴于此,一个心地纯良的人会侧重于故事的苍凉一面,也就不足为奇了。

① 此处原文空缺九个字。

第十七讲

1763年1月5日，星期三

此前我们对于如何描写外在的及内在的单一对象，以及更具重要性的复杂对象——譬如人的性格，又譬如一些更为重要而有趣的活动等，择其必要者进行了论述。现在我要接着讲解这些写作手法在雄辩式作品中的应用。即：写作时究竟应当选取什么对象、以什么样的方式去描写它们、将其置于怎样的环境下来展现，才能最适当地引起我们的兴趣、并把我们的注意力牢牢吸引在某一方面，从而说服我们同意作者的见解？

不过，按照先前定下的规矩，我们当然先考虑这些写作手法在各种特殊情形下的应用，再去思索如何将它们结合起来。因此，我首先要讨论它们在历史风格作品中的运用。再者，在任何雄辩文章中，叙述都占有相当重要的位置：事实是构成雄辩的必不可少的基础，要想对事实给予适当的叙述，作者必须具备极高的功力。鉴于上述原因，在此我们有必要先阐述历史创作中叙述的一般规则，然后转向雄辩式写作，展开详细的解说。

任何著述的目的，无非是叙述某种事实或证明某种主张而已。当作者意欲把事情表述得极尽清楚，令每个论据都充分有力，从而让我们凭借自身的公允判断，最终站到他的立场上来，那么他

就不必借助于雄辩。不过，假如作者罔顾一切事实，只着眼于说服，单单提出有利于己方的论据，并竭尽全力予以夸大，另一方面还要尽量贬低对方的论据，使之显得不足为凭，这时就需要用到雄辩了。

当我们站在不偏不倚的立场上如实叙述发生的事件，最宜于采用叙事风格的写法。教喻式作品和雄辩式作品均由两个部分组成：一是提出主张，二是拿出充分的论据来证明上述主张，无论该证明过程是严格诉诸读者的理性及明智判断，还是以煽情作为手段来赢得人心。然而叙事风格的写作却只有一个部分，即对事实的叙述。它无须提出任何主张，也不必证明其主张。治史者若要引用任何证据来证明某一事实确凿无误，只能在页边加注或者用括号标明插入的引文，它不构成正文的一部分，因此也称不上教喻式作品。而当史家现身于作品之中，对比为了证明任何事实而援引的证据、权衡双方的论点之时，他便充当起了教喻式作者的角色。

那些最常见诸于叙述、也最符合大多数人口味的事实，一般兼具趣味性和重要性。这必定与人的行为分不开。其中最有趣、最重要的，当数那些带来惊天动地的革命与家国兴替的行为。至于发生在无生命或非理性之物身上的那些变化或偶然事件，并不怎么令人感兴趣，在我们看来，这些多半要归因于偶然和无预先设计的本能。只有设计和谋算才是最能勾起我们兴趣的东西，无论任何事件，其进程中掺杂的谋算因素越多，就越能博得人的关注。一部关于地震或其他自然现象的历史，虽然或许也包含着丰富多彩

的事件,在深入涉足该领域的自然学家们^①看来,也都饱含趣味,因而对他们来说极具重要性——如果我们自己长期潜心于任何东西,在约略体会到个中三昧之后,亦会生出此种情愫。但是,在大多数普通人心目中,这样的历史恐怕显得相当枯燥、没有什么趣味可言。发生在非理性对象身上的事件,只以其外在形象、新奇性、宏伟壮观等属性,对我们有所影响。而发生在人类身上的诸般事件,则主要是由于在我们的心中勾起了某种共通的情感反应,才引起我们的兴趣。我们仿佛坠入书中人的不幸境遇,悲人物之所悲,喜人物之所喜,在一定程度上对他们的遭际感同身受。

历史著述的意图并不仅仅是娱乐读者(英雄史诗或许是这样的)。除了娱乐目的之外,它还兼具一重教化目的。它把人类生活中一些相对有趣和重要的事件展现给我们,揭示它们发生的原因,为我们提供借鉴,让我等后生之辈得以参考前人的成功做法、避免重蹈其失误的覆辙。

[假若一个人在其作品中首先提出一些原理,继而举例加以论证,我们说他著述的目的和历史写作是相同的,但是所采取的手段却不一样。这不属于叙事之作,而是教喻式作品。]——

在这一点上,历史作品与小说有所不同。后者只以娱乐读者作为唯一目的,既然如此,那么书中的故事究竟是真是假,也就无所谓了。构思巧妙的故事可以同真实发生过的一样有趣,令人听得津津有味。作者可以精心安排,叙述事件发生的原因,使之与自

^① 十七、十八世纪时,常以这个词来指称学习自然哲学的学生,也叫“physicist”(自然科学家)。

己的目的妥善相符；尽管如此，由于书中所写的一切并非真实发生的事实，所以终究无法达成历史创作的目标。历史作品中叙述的事实必须是真实的，否则便无法作为未来行动的镜鉴，不能告诉我们该如何规避或促成某种结果。虚构的事件及其虚构的起因，由于并非真实存在，无法让我们从中了解过往曾经发生的事，也就无助于我们规划未来的行动。

写作者最好能像塔西佗那样，在作品的前言或开头部分给出一些暗示，言明创作此书的意图何在——是相关事实的重要性驱使他执笔写作，还是因为他想要弥补前辈作家有欠准确或者存在偏颇的表达？——并且告诉我们能在他的书中读到些什么。这样做总强似于以泛泛的道德之论开篇，如同萨卢斯特所做的那样。他的那些文字即便写得再漂亮，却与当前要谈的题目毫无关联，没有针对性，无论安放在其他什么地方都行。关于前言我们就说这么多吧。

在历史写作中需要注意的另一方面，就是必须说明历史事件发生的因由。关于这一点，有人或许会提出一个时限把握的问题：是追溯更久远的因由，还是仅限于介绍事件发生的直接缘起？如果事件非常有趣，我们就会深深地被它吸引，非得追根究底弄清其缘由不可。假如查到的原因极具重要性，我们同样也会兴致勃勃，一定要探其背后的究竟；不过，在这一层次上，就无须解释得像上一层次那么精细了。以此层层类推，直到读者的兴趣得到满足为止。

大体说来，在原因的介绍上，随着重要性的递减，叙述也须逐

级从略。以萨卢斯特笔下的朱古达战争^①为例：若论那场战争的直接原因，可以说是朱古达(Jugurthas)本人的性格使然，以及米西普萨(Micipsa)国王去世之际努米底亚的国内的形势所致；但是萨卢斯特对于发生在米西普萨朝代以前的诸多事件却着墨甚少。比较而言，他对朱古达统治时期的情况写得稍微详细些，却仍然远远比不上对于朱古达个人生活的丰富描写。而在个人生活这一领域，他对朱古达的童年时代和罗马军营中的那段经历写得十分简略，而对于主要事件发生之前，以及与主要事件有直接关联的种种情形，则不吝笔墨地予以大书特书。假设他更多地着墨于米西普萨朝代之前的事件，则势必要向前追溯、再追溯，以至无穷。如果不按这种方法来写，恐怕光是这部史书的引言部分就将占满对开本整卷的篇幅了。曾将塔西佗的作品译为英文的高顿(Gordon)先生^②说过，他动笔为奥利弗·克伦威尔(Oliver Cromwell)写传记的时候，发现那一时期发生的诸般事件与宗教改革之前的历史事件存在着密不可分的关联，而后者又与之前各个朝代的历史紧密相关；这样一直回溯，他不得不把目光投向诺曼人征服英国的年代；如果再继续追溯下去，他发现自己似乎大有必要从人类始祖亚当的堕落开始谈起。尽管如此，史家始终有必要针对主要事件之前发生的事情给出一些理由，不过作家常常以此作为屏蔽读者进

① 朱古达战争(Jugurthian war, 公元前111年~前105年)，名字来源于努米底亚国王朱古达，是罗马共和国和努米底亚王国的一场战争。也称为努米底亚战争。

② 托马斯·高顿(Thomas Gordon, 1690? —1750)，创作过多种体裁的作品和小册子，翻译过塔西佗的作品，汇成洋洋22册《塔西佗政治对话录》(1728, 1731)。此处提到的这段话出自其翻译的《萨卢斯特文集》(1744)前言。

一步好奇心的一种手段。例如，萨卢斯特讲述喀提林阴谋的原因时，便指出此乃他的性格及人生际遇、加之罗马人腐化的生活方式所导致的。至此我们自然要问，一个原本如此严格恪守道德、头脑清醒的民族，何以竟败坏到如此地步？于是作者解释道，随着他们对亚洲的征服，奢靡的生活方式逐渐传入，才造成了这般结果。面对这样的解释我们已经完全满足了；因为，无论他们征服亚洲的过程和情形是多么有趣，却与我们眼下关注的话题似乎没有多大关系。

[无论什么现象，它在人的脑海中留下的印象越是生动鲜明，就越能勾起人的好奇，从而意欲一窥原因；尽管就其重要性而言，这一现象或许远远比不上另一不太引人注目的现象。譬如，我们对雷电的形成和其他天体运动的原因怀有浓厚的探究欲，其程度远超过对重力现象的好奇；这是因为，前一类现象自然而然地给我们留下了更深刻的印象。同样，我们更热衷于探索自身以外事物之间的因果关系及其他关联，而对自身以内发生的事情则没有如此大的兴趣，这是因为后者出于自然的原因没有给我们留下多少印象。关于我们头脑中各种意念之间的联系，以及各种激情的发生和发展，极少有人想到去探个究竟。然而，当一个人把心思转到这方面，并且做过一些探讨之后，就开始把它们看得很重要，从而滋生出兴趣。

故而，历史学家务必依照各种事物给人留下印象的深浅程度来揭示其原因。假设造成某一事件的原因不如事件本身那样令人印象深刻，没能撩起太多追问的欲望，那么作者就不必在这里多费笔墨；如果几乎没有人对这原因感兴趣，那就更可以轻描淡

写地带过。例如，萨卢斯特把喀提林阴谋发生的原因归结为某些人的性格和境遇所致，继而指出此种性格和境遇乃是当时罗马放荡奢靡的风气所造成的；而这种风气概端源于罗马对亚洲的征服。至此，作者乃止笔，而读者已经获得关于此事的所有必要知识，感到了完全满足，不再想去进一步追问对亚洲的征服又是出于什么原因；尽管我们深信，此种追问在适当的时候是很令人感兴趣的。]

归结任何事件的起因，最后无非有两种：一种是外在原因，另一种是内在原因。外在原因直接促发事件；内在原因虽不能影响到事件本身，却影响着事件中主要角色的内心想法，从而令他们的行动发生改变，脱离原来的轨道……可以看到，事件的亲历者在描述这一事件或同类的其他事件时，通常会着眼于第一种即外在原因。比如凯撒、波利比乌斯(Polybius)和修昔底德，他们都亲身参与过自己笔下的大多数战役，他们在论及战役的胜负结果时，往往将其归因于两军阵列位置、战场自然条件和天气等外在原因。另一方面，那些对这些决定事件走向的特定情况不甚了解，但是潜心研究过人类的心思头脑及各种情绪情感的人，则会在对事件起到直接决定作用的因素以外，尽力发掘那些可以对当事人发生影响的内在原因，用以分析战役及其他事件的结果。例如，塔西佗似乎并不怎么懂得军事，换言之，他其实对任何公共事务都不甚通晓，他写战争的时候，总是从影响参战者内心情感和想法的因素入手。

不妨对比修昔底德和塔西佗笔下的两次夜间战役，我们可以

清楚地看到其中写作手法的差别。^①前者陈述了所有可能对两军交战产生影响的环境原因,后者则完全无视这一切,只讲那些可能令缺乏胆量的战士心神不定的因素。前者写的是雅典人夜袭叙拉古之战,而后一场战役则发生在韦伯芎(Vespasia)和维提里乌斯(Vitellius)两位大将之间。

人物性格的刻画在历史叙事中并非必不可少,只需写出当事者在不同时间点上的心情,便足够了。色诺芬(Xenophon)在描写希腊军队的万人大撤退时,非常准确地描写了遭阿塔薛西斯(Artaxerxes)背叛的三位将领的性格。^②[在古代历史学家当中,公然刻画人物性格者除色诺芬之外几乎再无旁人。]同样,在他创作的《希腊史》中,虽然没有刻意插入对人物性格的描写,但是在叙述各种不同情境和具体事件时,也极清楚地交代了其中各个人物的性格。希罗多德和修昔底德则不然,他们几乎不写人物性格。希罗多德在他的作品中确乎道出了不同人物的性格,但是都极其笼统,根本算不上性格描写,哪怕是套用在100个人身上都说得通。[他对伯里克利(Pericles)美德的感叹就是一例。^③——无论是生性严肃的人还是快乐的人,好脾气的人还是坏脾气的人,都可能以同样的勇敢迈向战场或者攀越高墙。]最能体现一个人性格特点的,不在于他有多好或者有多坏,不在于他是多么有勇气、多么善良等

① 修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》, VII. xliii—xlvi; 塔西佗《历史》, III. xxii—xxiv。不过后一场战役发生时,维提里乌斯并不在军中,可以说他的军队是群龙无首。

② 见色诺芬《远征记》(Anabasis), II. vi。文中提到的三位将军分别是克利尔库斯(Clearchus)、普鲁先努斯(Proxenus)和蒙农(Menon)。

③ 在希罗多德的作品中没能发现此段的出处。

等,而是这种性格带来的特定行为倾向和思维方式。修昔底德的作品中完全没有人物性格描写。他并非写不出来——他和书中所记述的大多数人物都相熟,因此完全有机会描写他们的性格,以展示自己在这方面的才能。我们看到,他也塑造过一些精彩的人物群像——其中一例,就是雅典人在得知叙拉古惨败消息之后的种种情状。^①要知道,刻画人物的群像要比描写一个人的性格难度更高。所以我们只能认为,修昔底德之所以不写人物性格,是因为他觉得此举完全没有必要。

没有哪位史家能像修昔底德这样透彻地解说事件的起因。在这方面,波利比乌斯(Polybius)的造诣远不及他:波氏自是不遗余力地将每一事件的外在原因全数细细道来,结果这种着力的痕迹尽皆流露在字里行间,令读者心生厌倦,也有失自然之美。反观修昔底德,往往能在只言片语之间将波氏大费周章想要表述的东西轻轻点明,有时夹在叙事之中,但由于笔法巧妙,丝毫不会扰乱叙事。自修昔底德以降,文笔最好的史家当数色诺芬和塔西佗二人。塔西佗常遭非难,说他的政治色彩过于浓重。最早提出此论者[博卡利尼^②]似乎是个意大利人,继而又有许多心胸狭隘的批评家追随其后。鉴于此君生活在一个风气狡黠的时代,马基雅维利式的政治手腕大行其道,产生这样的论调亦属自然;然而这与塔西佗的单纯性格完全不符,在其作品中也找不到任何依据。他记述提庇

① 见修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》VIII. i。

② 博卡利尼(Traiano Boccalini, 1556—1613),《论塔西佗》(*Commentari sopra Cornelio Tacito*, 1669)。

留(Tiberius)治下的罗马,在开篇处介绍这位君王的天赋和性情时,确有一些政治性的评论,^①但这是完全合乎情理的,之所以这么写,主要是因为提庇留生性狡猾、善耍手腕。其他一些作家的作品也佐证了提庇留的这种性格特点。在这部史书的其他部分,塔西佗非常用心地解释各种事件的内在原因,我们似乎可以从中窥见他身上的一种截然不同的性情。

李维很少试图挖掘事件内在或外在的原因,一些通晓军事者还证实,这位作家在记述历次战斗或军事包围的时候,常会不知所云。但是他用一种饶有趣味的叙述方式来维护自身作为叙事者的尊严。如此灵巧的一支笔,引着我们走进当事各方的内心,洞悉他们的全部关切,几乎和他们一样地受到触动,仿佛与他们同呼吸、共命运一般。

如前文所述,对事件的描述有直接与间接两种方法。我们还曾讲到,在大多数情况下,间接的描写更加可取,即便描写的对象是无生命之物亦是如此。而当我们描述人的活动时,由于这些活动本身就更有趣味,如若选用了这一手法,那效果会更加不凡。大多数古代治史者的笔下之所以如此妙趣横生,均有赖于对这一方法的恰当运用;而现代的历史作品多半乏味、缺乏生气,则是由于忽略了这种写作方法。可以说,古代作家们带着我们穿越时空进入当事者所处的情境,令我们如同亲身体验着他们的感受一般。[他们将事件发生之前和发生过程中当事者的情感和内心骚动统统展现在我们眼前;此外,还向我们指出事件造成的影响和后

^① 塔西佗《编年史》(Annales), I. iv.。

果——不仅表现当事者境况因之而发生的本质性改变，还有他们在此境况下用来支撑自己的行为方式。]

大多数的现代治史者和所有小说作家都借助一种方法使自己的叙述更吸引人，那就是保持悬念。每当故事发展到重要关头，他们就会调转话题，说些别的事情，并借此机会塞进大段干巴巴的内容；读者在好奇心的驱使下，为了看到后面的结果，只好硬着头皮看下去。[阿里奥斯托(Ariosto)在《疯狂的罗兰》(*Orlando Furioso*)当中就是这么做的。^①]古代的作家们从来不曾用过这种方法，他们不肯仅仅依托于读者的好奇心，而是凭借所述事实的重要性和巧妙的叙事手法来博取阅读兴趣。李维在讲述费边(Fabii)的覆灭及坎尼会战(Battle of Cannæ)等动人心弦的故事之时，并不试图向读者隐瞒下一步的情节发展，反而提前把事件的结局明明白白地透露给我们[in cassum missae preces]。^②然而，此举丝毫没有减低我们对叙述的兴趣。作者用一支生花妙笔，牢牢地吸引住我们，让我们如饥似渴地读下去，竟似完全不知道事件的结局一样。这种方法的另一个好处在于，让我们有足够的耐心细读中间一些不那么重要的内容。假使我们不知道最后的结局，就可能在好奇心的驱使下匆匆掠过那部分内容，时不时地翻看书页，

① 文艺复兴时期意大利诗人阿里奥斯托(Ludovico Ariosto, 1474—1533)的叙事长诗，作品模仿中世纪传奇，将充满神话色彩的骑士冒险传说与现实生活事件巧妙编织为一体，具有独到的艺术性。

② 见李维《罗马史》II. xlviii—l。当费边率军出征去讨伐维爱人(Veientes)的时候，民众夹道欢呼，为胜利而祷告，作者在此处插入一句“in cassum missae preces”(意为“只是徒劳”)，暗示了此战的不幸结局。坎尼会战是汉尼拔(Hannibal)指挥大军于公元前216年取得的一次辉煌胜利。见李维《罗马史》，XXII. xliii—xlix。

瞧瞧离最感兴趣的部分还差多远——就像我们看小说的时候常做的那样。[不仅如此,在某些情况下,这种预透情节的做法还有一个非常明显而且相当重大的好处。譬如,当我们预先知道费边的出征壮举将会以失败告终,就会怀着一种悲伤惋惜的心情去阅读接下来的每一状况,陪同书中人物走过远征的每一步,从中获得极大的阅读快感。李维在叙述特拉西梅诺湖(Thrasimenus)战役^①和坎尼会战的时候,看起来几乎是故意地预先向读者透露了结局。]

由于小说完全依靠情节新奇取胜,好奇心则是吸引读者读下去的唯一动力,所以作者有必要刻意保持悬念来维持这份好奇心。然而在古代,即便是那些不屑着眼于现实的诗人们也从不采用这种写作手法,他们靠着叙述内容的重要性来抓住我们的兴趣。维吉尔在《埃涅阿斯纪》的开头部分、荷马在他那两部史诗的开头,都把全诗中的主要事件预先向读者做了交代。

一般认为,保持情节的悬念在悲剧创作中是很必要的;即便确实如此,其必要性也不像在小说里那么重要。一个悲剧剧本禁得住人们反复重温,尽管我们已经知道其中发生了什么事,但是它们对于剧中人物来讲却永远是新的情境。由于这一点,加之事件本身的重要性,便给了我们继续阅读的兴趣。

[在任何悲剧中,灾难的渐渐迫近与合理发展均构成一种伟大

^① 公元前 217 年 4 月,布匿战争期间,汉尼拔(Hannibal)率领迦太基军队在现意大利中部的特拉梅西诺湖畔设伏,大败由弗拉米尼乌斯(Flaminius)统领的罗马军队。见李维《罗马史》,XXII. iv—vi。

的美感,而这是一种必需的美,否则我们决不会怀着丝毫乐趣再度重温此剧,无论是听人朗读还是观看表演。事实上,我们在对悲剧的重温中,乐趣往往会随之增长。]

[欧里庇得斯(Euripides)经常在其作品的序幕中通过神灵或鬼魂之口向我们预先透露剧情,让我们在心理上事先有所准备,这样就能放下悬念,自在地去关注接下来每一幕中所表现的情感和行为,其中一些篇幅耗费了作者大量的心血。]

第十八讲

1763年1月7日，星期五

[关于历史风格的写作，我计划按以下次序和诸位讨论：首先廓清其写作目的；其次论述达成该目的所用的手段，以及所需材料；之后是材料的安排；接着再讨论语言表达；最后，介绍该领域中一些最杰出的人物。]

关于历史风格的写作，接下来需考虑的是如何安排叙述中各部分的位置。大体说来，历史叙事应按照事件发生的时序依次道来。人的头脑一般都会自然而然地认为，事情即是按照叙述的次序发生的；当它们与这种自然的设想相符时，我们对其形成的认识最清晰。这是一个不言自明的规律，治史者罕有擅违的。

不过，当所要叙述的事件同时发生在不同的地点时，写作者对于叙述次序的抉择就有些为难了。最好的方法是遵循地点的关联性，即把发生在同一地点的事件按照时间次序加以陈述；中间不要插入其他地点的事情，以免打乱叙述。以希罗多德为例，他惯常的做法是，先将发生于某一国家的事件逐次道来，告一段落之后，再转而叙述同一时代在另一国家里发生了什么；之后又跳转回之前的那个国家，从之前断开的地方接着讲下去。

尽管时间和地点的关联性具有极强的维系力，但也不是决定

叙事次序的一成不变、先于一切其他规则的金科玉律。还有另外一种关联性,要比以上两种更加引人注目,那就是事物之间的因果关系。再没有哪一种关系比这更令我们感兴趣了。我们得知了某一事实,却又想不明白它的起因,心里是绝不会就此满足的。发生在不同时代、不同国家的事件,彼此之间常常存在某种联系,如果抛开此一宗,就无法解释彼一宗。除非我们理解了前面那个作为“因”的事件,否则后面的一切就会令人完全莫名其妙。作者一方面要把各种事件产生的原因解释明白,另一方面又要以明晰的脉络让读者对系列事件发生的每一部分的次序都有清楚的概念;其实以上两方面是很难兼顾的,常常令很多作者顾此失彼,对事件本身和它们之间的因果关系都交代得不够清晰。哈利卡那苏斯的迪奥多罗斯(Diodorus of Halicarnassus)^①[曾经批评修昔底德],说修昔底德过分恪守时间的关联性,以致他笔下于同一时间发生在不同地点的各种事件都乱成一团,让人辨不清在任意的某个地点究竟发生了些什么。他对修昔底德的这番评论或许并不完全公正;这位历史学家写的是战争史,他把一场战役中的各种事件按地点加以分述,每一段的时间跨度都不算短,但是足以使读者对每个地方所发生的事情形成清楚的概念。然而,从上述批评中我们可以看出,历史写作如果过分注重时间关联会造成怎样不利的后果。假使修昔底德为各个段落选取的时间跨度更短一些,比如说一个

^① 应为“哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯(Dionysius of Halicarnassus)”。关于修昔底德与希罗多德的对比,见其《致庞培书》(*Epistula ad Pompeium*)第三章。

月——像数年前出版的那部欧洲史^①的编纂者所做的那样，其结果就无异于一份按时序排列的流水账，恐怕没有人能够从中了解到更多的东西。

另一方面，拉潘先生(Rapin)^②则过分执着于地点的关联性，常常因此而致使事件的因果关系模糊不清。他在叙述撒克逊“七国时代”的时候，便将这七国发生的事件分而述之，从每一国最初建立讲起，直到它最终被威塞克斯征服为止，各自均独立成篇。在那个时代，七国中任意一国内部所发生的事件，都与同时或稍早前发生于英格兰其他地方的事件密切相关，读者除非事先了解到其周边邻国发生了什么，否则便无法理解此一事件的来龙去脉。因此，一个人若想对这段历史形成任何概念，就必须专心致志地反复通读此书。在叙述英王查理一世与臣民之间的争议这一段历史事实的时候，作者也采取了同样的写法——据他讲这是为了叙事的清晰；结果我们看到，这方法却导致书中的叙述更加含糊、混乱，因为这一历史时期所发生的众多事件，彼此之间的关联比七国时代还要密切。[作者称，为追求叙事的清晰，故尔将教会、民兵和斯塔福德伯爵(Earl of Stafford)等各方发生的事件分而述之。令人遗憾的是，这些方面的势力彼此错综关联，我们若想理解其中某一方的举动，就必须了解其他方面的各自所为。]

因此最好的方法是，在不影响事件之间关联性的前提下遵循时间的连续性；在多起事件同时发生的情况下，应当按不同地点分

① 具体情形不详。

② 保罗·德·拉潘-图瓦拉(Paul de Rapin Thoyras, 1661—1725)，著有《英国史》(*Histoire d'Angleterre*)。

别叙述,并在必要时于每一项下扼要点明所述事件对其他事件的影响,使人不致迷失其中的因果关联;此外,还应遵守“因”先于“果”的次序。

关于叙述内容的安排,我只想再谈两点。其一,保持叙事内容的关联性,除了前文讲到的两种方法之外,还有一种处理手法,即诗意的方法。它利用某些微不足道的细节,将不同的事件串联起来,而该细节往往并非引发这一系列事件的因素,也不通过某种关系处于居中连结的地位。李维在其著述中通常采用这种手法,而且运用得如此炉火纯青,从来没有人指责他的作品内容缺乏关联性。[与之恰成对比的是,修昔底德在叙述中从不顾及事件内部的关联性。他笔下那场夜战^①中发生的一切,无论怎样颠倒次序来讲,都会同样出彩。塔西佗在描述一支军队的幸情状时,则说“他们没有帐篷,绷带也不够用”。——]

我要说的第二点是,保持叙述线条的连续性,永远不要留有缺口,哪怕在某一段历史时期内并没有值得一提的事件发生,如果这一段记载阙如,就会让人猜疑不安,不知其间发生了什么。塔西佗常犯这样的错误。比如,他在书中讲述,日耳曼尼库斯的军队击败了前来偷营的敌军,取得辉煌胜利,此役发生在日耳曼中部——但是在接下来的一句里,他已经靠着勤勉而又充满关爱的阿格里皮娜(Agrippina)的支持,顶住了最大的危险,渡过了莱茵河。^② ——

接下来我要谈谈叙述中表达方法的问题,以及教喻风格、雄辩

① 见第十七讲第129页注①。

② 参见塔西佗《历史》。

风格和历史风格写作之间的差异。

历史学家和雄辩家均可激起读者对于被描述人物的爱戴或敬仰,然而他们所用的方法却大相径庭。雄辩家不满足于原原本本地呈现人物的性格,而是极力放大每一处最能煽情的要点。当他欲令读者因某种原因而感动之时,他自己也显得深深为之动容。比如,他想让我们赞赏一个人和蔼可亲的性格和举止,就会从本人的立场出发,极力赞许此人的性格令人如沐春风。相反,历史学家只能凭借叙述事实并尽力为之选取一个有趣的视角来打动我们;他绝对不能亲自出面褒扬这个人物。因为他必须保持一种不偏不倚的立场,力图原原本本地叙述事实,不添也不减;他若是跳到前台来吆喝,显然与这种公允中立的形象不符。同样,历史学家可以在读者心中激起悲伤或同情的情感,但是他只能通过叙述那些能够引发此类情感的事实来达到这种目的;而雄辩家则对每一事件大加渲染,至少也要装出一副深受感动的样子,常须做出义愤填膺状,以抗议话题主人公所面临的悲惨境遇,等等。

—[我几乎可以骂声“该死”了。]①

因此,历史学家们极少犯下此类错误。塔西佗在描写阿古利可拉这个人物形象的时候,在后半部分的确夹杂了一些强烈的慨叹。②老普林尼也屡次摆出这种愚蠢的架势——从其他方面来看,他本是一位非常严肃的作家,做出此举当然显得愚蠢;加之他写作的主题是自然史,尽管有可能充满趣味,却不是很具活力,唯其如

① 这是第二位记录者的笔迹,写在原稿页面底端。

② 参见《阿古利可拉传》,xliv。

此,他的这种姿态便越发可笑了。除了以上两位,再没有哪一位历史学家用过这种写法。当然,瓦莱里乌斯·马克西穆斯^①不算在内;还有弗罗鲁斯(如果他也配称作历史学家的话),他的书中从头到尾充满了这种笔法。

历史著述不宜于使用雄辩式风格,同样,教喻式风格也不适合这类作品。治史者的任务不是为特定的主张提出论据,而是叙述事实。对他来讲,唯一有必要证明的,就是所叙述事件的真实无伪。对此,最好的办法不是大举进行有条理的论证,而只需约略指出两方面的权威观点,让大家知道,自己为何选择支持一方而非另一方的见解。古代史学家极少运用长篇论证,因为这不属于历史学的范畴,而现代作者却经常将其引入历史写作。和古代相比,如今人们需要更多地探求历史真相。这种探求欲的增长,一部分原因在于今天的宗教和政治领域各派别之间的争执,在很大程度上有赖于对某些事实真相的认定。正是出于这个原因,一段时间以来,几乎所有史学家都曾煞费苦心试图证明某些事实,用以支持己方提出的主张。然而,这些论证文字非但与历史创作的风格不符,还会对叙事线条形成干扰,造成不良的后果;特别是它们往往出现在书中最有趣的部分,把我们的注意力由主要事实上引开,而我们在阅读这些文字的过程中,对于适才看到半途的事件的关注就会渐渐淡化,再也无法恢复原来的阅读兴趣了。

^① 瓦莱里乌斯·马克西穆斯(Valerius Maximus)在公元前31年左右写了一本小册子,就各种道德和哲学话题援引了大量历史例证,供演说者参考。弗罗鲁斯(Lucius Annaeus Florus)编纂的《罗马史纲要》(*Epitome*)一直写到奥古斯都时期为止,其内容主要来自李维的著作。

[现代历史著作中时时处处掺杂着论证,这种状况连同一些其他的因素,使得现代史学作品的趣味性较古代作品相形见绌。为了避免对于所述史实真实性的讨论,治史者在叙述事件时可以先沿用可能性最大的说法,之后再陈述其他的见解,并指出由于这样或那样的情况导致了这样或那样的错误理解,或者是什么人出于怎样的目的而传播了某种讹言。这种写法属于据实陈述。今人对于史实的真实性以及治史者出言有据的要求,要比古人严苛得多,审视的眼光也更为挑剔,皆因我们身边无论宗教或非宗教领域都存在如此众多的派别,其信条的合理性几乎无不建筑在某些历史事实的基础之上。]

此外,当一件人们原本确信无疑的史实遭到质疑之时,它就成了最令人感兴趣、并给人留下持久印象的东西。当一切证据都显示某事有些站不住脚时,那么大体上说,更妥当的处理方式就是只列举事实,将那些疑问略过不提,这种方式强似长篇大论地予以论证。

我们说篇幅较长的论证不适用于历史著述,作者的反思和评论也是如此,最多不宜超过两、三句话。如果一个人向我们指出某种有趣的景象,然后在我们欣赏到最为心醉神迷之时贸然打断,把我们的注意力引开,告诉我们它的某一部分设计是如何之巧妙,或者其整体尺度之精准是何等令人叹为观止——这般举动必定会让我们大为光火。我们的情绪忽然被干扰,注意力被扯离聚精会神关注的对象,内心必定感觉很不畅快。历史学家在史实叙述中插入大段反思文字,其性质与这并无不同:他将我们的注意力由叙述中最有趣的段落强行拉扯开;每当如此被打断时,我们总是在想象

中觉得自己错过了一段精彩的好戏。尽管叙述中断了,我们仍觉得故事的进程还在继续。不过,像莱兹(Retz)红衣主教和塔西佗那样,在文中插入简短的反思和点评,倒不易招来上述之非议。在这二位当中,塔西佗显然技高一筹,他将议论与叙述组织得浑然一体,丝毫不显突兀;反观红衣主教大人在文中发表意见的时候,尽管句子不长,却完全与叙述相脱节。

[例如,主教大人写道^①:“我所面临的全部危险都清晰地展现在我眼前,那是一种全然可怕景象。在最大的危险当中,又蕴含着某种魅力……”等等,等等。]

叙述中间穿插的人物对话(尽管可能很长)并不像滔滔不绝的议论或论证那么“罪孽深重”。的确,它属于雄辩式的写作风格,与历史著述的风格完全不符;然而,这些对话不是出自作者之口,因此不会损及他所保持的中立性,读者不会把它们看成作者的意见,而是将其认作叙述事实的一部分,因此也不会干扰到叙述的流畅。此外,它们还提供了一个机会,让作者借人物之口,道出那些由他本人来讲显得不太妥当的议论和反思之语。李维经常使用这种手法。比如,作者自己对于费边家族事业的风险性、重要意义及宽容大度的气魄有话要说,但他并没有亲口告诉我们,而是通过描写元

^① 莱兹红衣主教《回忆录》(*Mémoires*, 1723), 152: “Je voyois le peril dans toute son étendue, et je n’y voyois rien qui ne me parut affreux. *Les plus grands dangers ont leurs charmes, pour peu que l’on aperçoive de gloire dans la perspective des mauvais succès; les mediocres dangers n’ont que des horreurs, quand le perte de la réputation est attachée à la mauvaise fortune*”。斜体字部分为作者的议论,与叙述部分脱节。

老院中关于该家族计划的争论,将其呈现给读者^①;此外,唇枪舌剑的场面还有助于激发读者的情绪。

如此,关于在叙述中间插入对话描写,唯一能够提出的反对理由就是:尽管它们以事实的面貌呈现,实际上却并非真正发生过的事实。然而,作者也并不希望你将它们当真,他只是想利用这些对话来阐明叙述的内容而已。

[再多一个字我也想不起来了。]^②

① 见李维《罗马史》II. xlvii—xlviii。

② 记录者 A 的笔迹,以小字写在末行。

第十九讲

1763年1月10日,星期一

上一讲介绍了历史著述中必须注意的一些要点,接下来我要说的是“关于历史学家的历史”。

诗人是最早的历史学家。他们记录最容易引起惊异和激发想象力的故事,比如神话史和神祇们的奇遇。相应地,我们所看到的古代最早的作品,都是叙事诗或者是献给神祇们的颂诗,其中记载着众神最神奇的那部分作为。鉴于主题的奇异,自然要使用美妙的语言——也就是诗——来表达,因为这种文体可以让惊异赞叹的感觉自然地流露出来。

前面说过,在人类的一切活动当中,最早成为诗歌主题的,想来或许是军事方面的壮举;因为这些壮举中充满引人赞叹的历险情节,可以满足人类、特别是尚处于早期幼稚阶段的人类追求不可思议之事的欲望。于是,荷马笔下载载的都是他本人生活时代之前他的同胞们参与过的最引人注目的战争。他所提到的其他诗人(他作品中提到的作者全都是诗人)也无不遵循同样的路径,讲述生活在同一时代或之前时代的伟大人物,以及这些人物最惊人的历险与赫赫伟业。我们发现在所有的国家和民族,诗歌均是最早出现的写作种类;这是因为,对于文明程度尚不发达的人们而言,

最先吸引他们注意的，便是那些不可思议的事物。在拉丁语、意大利语、法语、英语和苏格兰语等各种语言当中，最早的原创作品都是诗歌。的确，或许有些散文体裁的作品，其创作年代与这些诗歌同样古老，但仅限于修道士的传奇故事之类，均以其他语言写成，风格迥异于本土自然孕育的果实，显然均是异邦作者的模仿之作。[因而不应被归入本国作品之列。]

还有一类历史学家，他们在各个方面均堪称诗人，仅在语言形式上有所不同。他们使用散文写作，但所写的对象却完全是诗化的——诸如复仇女神、鸟身女妖、半人半鸟怪、蛇、半人半马的山陀，还有那些诞生于地狱底下暗无天日的深渊、游弋于汪洋大海中的半人半鱼的怪物。据哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯讲，这类史家的作品，通常以描写由神祇与人间男女欢好所生出的天赋异禀的英雄们，以及这些英雄的生平伟业作为主题。^①读着他的描述，令人立刻想起蒙茅斯的杰弗里(Geoffry of Monmouth)^②及其他一些早期作者，他们的作品中多半充斥着精灵、仙女、巨龙、狮身鹰面兽等怪物，这一切都是人类头脑想象的产物，皆源于内心的惊恐和迷信的畏惧，而此种情绪是原始状态下的人类所常见的。采用这

① 哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯在《论修昔底德》(*On Thucydides*, 见洛布古典丛书,《评论集》[*The Critical Essays*], i. 476 ff.)一文中,转引了一段修昔底德本人的话,解释其只记载经过验证的史实,而对于传奇故事,无论它怎样吸引人都避而不写的原因。他还在《罗马古事记》(*Roman Antiquities*)中批评希腊神话与罗马人的宗教信仰相违之处,说那些神话传说总是描写诸神插手人间事务,会对普通百姓造成误导(II. lxxviii ff.; II. xx; V. liv)。

② 蒙茅斯的杰弗里,12世纪威尔士神父、历史作家,亚瑟王朝传说的搜集者。著有《不列颠诸王史》(*Historia Regum Britanniae*)。

种写法的古代作家,总是将目光囿于某一国家或地区范围之内,讲述此地发生的令人难忘的故事;同样,关于修道士的传奇也多半局限在一个城镇或一个修道院的范围之内。

希罗多德是拓宽历史写作型范的第一人。为此,他选取由自己生活的时代前溯240年这一段历史区间,不仅记述所有古希腊城邦的历史,也将所有蛮族国家纳入视野。他以极其轻松自然的方式将这些内容联为一体,叙述中不留任何罅隙。作品叙事风格优美而又从容,充满令人难忘的史实,以及发生在各个国家的最不寻常的事件。然而,他并不拘泥于描写那些给各个国家带来重大变化的事件,而是从中撷取那些最好看的内容来写。他的书不像早前时代作家的作品那样,充满精彩而奇异的故事(我们听说如此),但是这种内容也有不少散见于书中各处。看来他的写作确乎旨在娱人,而非说教。他选择了那么长的一段历史时期、那么多的国家作为叙述对象,也确证了这一点:如此,他可以更容易地增添书中史实的趣味性,选取各国历史中的足以悦人之事,无论它们重要与否。从他的书里,我们可以了解到不同国家的风俗和一系列事件,但是他没有描写这些国家里的政府内情,或引起所述之事的原由。然而即便如此,我们也能学到很多东西。

自希罗多德以降,历史写作一直遵循他开辟的路径,直到修昔底德开始撰写《伯罗奔尼撒战争史》为止。他的构思迥异于前人,而这才是历史写作的正途。他告诉我们,他的写作就是以最真实的方式来记录那场战争中的各种事件,以及引发这些事件的原因,供后辈们引为借鉴,从中寻求效法的榜样,或避免重蹈覆辙,并且了解在这样或那样的情况下可以预期怎样的结果。凭着这一思

路,他的成就可以说超出了之前或之后的任何一位作家。他的行文风格刚劲有力,叙事紧凑,全是最重要的事件。他所表现的是一场战争的历史,以极尽清晰的方式加以叙述,对每一场战役都分别描写,以便读者能对各地的战事进程形成一个完整的概念。若不是以某种方式令交战双方所处的局面发生重大变化的情形,他决不收录;而其他大多数历史学家则往往在这一点上犯错。塔西佗和其他许多作者的态度是,只要有机会展示自己的雄辩才能,就一概不肯放过。比如,塔西佗会在某个地方忽作停顿,去描述提多(Titus)碰巧造访过的一座庙宇;讲到另一处又会蓦然急停,去描写维勒斯(Verres)的部队乱作一团的场面。^① 修昔底德的作品中只有一处犯了此忌:他在写到一位深受部下爱戴的将军被召回的时候,纵笔描述了士兵们的忧虑情状;而他还为此向读者致歉,承认此事不应作为史书描写的对象。^② 他书中选取的事件,莫不与情节主线关系重大,而作者对这些事件的描写也非常切合其写作意图,对每一事件都说明其外部原因,并指出其中一方凭借着怎样的天时地利等具体条件才得以锁定胜局。[另一方面,他又通过描写事件所造成的内在影响使叙述平添趣味,前面提到的那个夜战段落就是一例;他还在书中插入大量的人物对话,在增加趣味性的同时,又借以铺陈每一事件发生的不同环境。]如此一来,他作品的

① 提多在塞浦路斯时,曾经造访帕福斯(Paphos)地方著名的维纳斯神庙,求卜问吉;紧接着,作者便介绍了当地维纳斯崇拜的历史和该神庙所拥有的宝物。见塔西佗《历史》,II. ii—iv。《编年史》I. lxi 部分以插叙的形式讲述了伐鲁斯(Varus,不是维勒斯)的落败与死亡,时间点设在日耳曼尼库斯六年后故地重游之时。

② 此段出处不详。

叙述内容便显得十分拥挤，尽管或许不如希罗多德笔下那样富于趣味，但是（诚如他自己所言，^①）凡希望了解那场战争的真实情况及各次战役中双方胜败原因的人，都会喜爱这部著作。他比希罗多德更多地介绍了两个交战国各自的政治和普通民众的历史，但是他对此似乎也并未给予更多的重视。

[修昔底德是关注市民史的第一人。在他以前所有的历史学家都只关心军事方面。]

接下来要讲的作者是色诺芬。这位史家的作品风格从容、平易近人，不似修昔底德那样刚健有力，却可以说更加令人愉快。他的叙述也不像修昔底德那样丝毫不留余地空间，他时常屈尊顾及某些与重大历史事件关系不大的事情。人们常把他笔下的希腊军队万人大撤退^②与凯撒《高卢战记》(Commentaries)相比较，因为二者皆为军事将领提笔自述其统兵作战的活动，不加丝毫虚饰。在这一点上，他们二人的确非常相似，不过在其他方面，却差异甚大。同样是文风平易，但色诺芬的平易却与凯撒的平易大相径庭；此外，色诺芬所表现出的独创性和开阔胸怀，我们在凯撒的作品中也寻找不到。凯撒的风格常有逼仄之感，从一个重要事件直接转入另一个重要事件，对中间不甚重要的情形一概省略不提。在这里很难让大家直观地了解色诺芬的文风是如何优美，因为无论我们从他的作品中截取哪一个段落，都无法体现他的写作方法和他

① 修昔底德这样描述自己的写作宗旨（见《伯罗奔尼撒战争史》I. xxii. 4）：通过细考史实，吸引那些希望窥明哪些事情在历史上曾经发生过、以人之常情来讲还可能以同样或类似的方式再次发生的读者。他要写的，不是那种如同过眼云烟的漂亮文章。

② 《远征记》(Anabasis), II. vi; 参见第十七讲第 129 页注②。

那独特的妙处[与修昔底德相比较,他在描述中只运用了为数不多的几个情境]。[色诺芬作品的每个段落都是紧密关联、息息相生的,我们无法孤立地欣赏任何一个段落的美,除非已经对之前的段落逐一细加品酌。]读他的作品,须在通览全书之后,方能领略其中的妙处,参悟其写法的堂奥。他在描写居鲁士(Cyrus)的远征时,不吝笔墨地描写那些令士兵们对其统帅热爱有加的事情,除此而外,这里讲述的桩桩件件并没有更多的意义可言。通过这种方式,他让我们也深深地浸淫于他的立场,以至于面对其战役结局的描写,不禁和他一样地情不自胜;虽说其叙述本身异常地平实洗练,没有任何装饰,却比修昔底德笔下最有趣味的描写(其中极尽生动地展现了事件在发生的当时和事后对参与者的影响)更能打动我们。他就是这样一步步地牵引着我们,并凭借着这种写法,跻身于最吸引人的作家之列,尽管不算是最富激情、最有趣味的。[若以绘画风格来做譬喻,则可以说,这幅作品的线条、色彩和表现力虽然并不是很鲜明,然而其结构布局却自有妙处,所以从整体看来非常富于吸引力。]他并不像修昔底德那样善于煽起各种激烈的情感,然而他给人的心灵带来愉悦,也同样令人深深地沉浸其中。由以上介绍可以清楚地看出,我们无法从哪个孤立的段落中领略他的优美。另一方面,在凯撒的作品中却能找到许多段落,能够充分反映作者的写作方式和文中的美感;由于他叙述的所有事件都极具重要性,因此他往往情不自禁地使用某种引人注目的、有趣的方式来描写它们。色诺芬的作品中也有若干人物描写,不过那并非出于作者的事先设定,而只是顺理成章地描写了那些出现在历史进程中的特定人物而已。这一点特别明显地体现在他撰写的希腊

史当中；^①此书的头一句恰好接续了修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》的末句，从后者止笔的地方写起，与先前提到的那些历史学家相比，他就当时希腊的政治事务为我们提供了更多的洞察。

然而，最早于叙述一个国家的历史之际涉及到市民史领域的史学家，却是波利比乌斯(Polybius)。^②他的作品论优美不及希罗德德，论刚健不及修昔底德，论亲切则不如色诺芬，而且其文风也并不很有趣；尽管如此，凭着他对一系列事件清晰准确的叙述——这些事件本身的意义重大，已经足够吸引人，只是作者笔下的功夫稍逊色罢了——以及书中展现的古罗马公民体制的风貌，这位作家的作品不仅富于教益，读来也颇令人愉悦。

Dio^③

在所有的拉丁史学家当中，李维无疑是最出色的；假如我们把作品好看与否作为评价作家的第一标准的话，那么他足可以在所有作家当中位列前茅。的确，他不像古希腊的史学家那样深入剖析事件的原委，然而他的描写极富趣味；主要是其中有着丰富而感人的情节；这些情节并不像修昔底德的书中那样零乱地堆砌，而是按其发生的自然时间线索和事件本身的具体情况，在作品中有序地呈现出来。比如，修昔底德笔下的夜战场景中，各种事件似乎都

① 色诺芬的《希腊史》(*Hellenica*)接续修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》，记述了作者本人生活时代的史事，始于公元前411年，截止于公元前362年。

② 波利比乌斯(约公元前204—公元前122年)，生于古希腊，晚年成为罗马公民。代表作为《通史》(*The Histories*)，记述了公元前264—公元前146年间的历史。

③ 此处抄写者似乎准备写“哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯”，又改了主意，却忘了抹去这三个字母。参见下文第二十九讲。

是同时发生的；而李维描写____^①会战后罗马城一片混乱的景象时，却是遵循着事件发生的前后顺序予以叙述的。

[然而李维的创作风格中最独特的一个优点，乃是贯穿于他全部作品当中的那种宏大庄严的气象，我们说或许他在其他许多方面比不上别的历史作家，独独在这一点上，却压倒了他们所有的人。也许正是为了保持这种庄严，他才如此注重对各种宗教仪式和兆象的描写，从不予以省略。^②因为，我们料想他本人是不应该信奉此类宗教的，在他所处的那个时代里，多数知识阶层的人士是完全无视乡土宗教的，他们只将其看作一种有政治意义的、由来已久的风俗习惯而已。关于这一点，他在____^③中做过暗示。]

人们通常指责李维在军事方面的描写非常不准确；但依我想见，他在这方面并不像一般所言的那么糟糕。他对罗马宪法的记述是非常出色的，虽然不像哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯写得那么详尽，但是就总体而言，书中仍然提供了足够的信息，让我们能对其有大概的了解。还应当考虑到，李维的书是写给罗马人看的，若是过于详细地向读者介绍他们自己的风俗习惯，未免显得不妥；而狄奥尼索斯的读者却是希腊人，他们对这一类事情并不了解。

昆提利安(Quintilian)曾把李维和希罗多德、萨卢斯特和修昔底德分别加以对比。^④然而毫无疑问的是，李维的功力大大超出

① 此处空缺 6 个字母，应为 Cannae，坎尼会战。参见第十七讲。

② 李维主要着眼于古罗马异教崇拜仪式背后的政治和社会动机；见《罗马史》I. xx—xxi(努玛)，IV. xxx. 9—11 及 XXV. i. 12(受敬拜的只有罗马神祇，并且沿用传统的敬拜方式)。

③ 此处空缺 4 个字母。

④ 昆提利安《演说术原理》(*Institutio Oratoria*)，X. i. 101。

了希罗多德，而萨卢斯特则远远逊色于修昔底德。不错，若论行文简洁和叙事转换的突然，萨卢斯特与修昔底德确有某种相似之处，然而他却没有修昔底德的雄健之风，也缺乏后者的准确性。他的《喀提林阴谋》，叙事并不是很紧凑（这或许是由于所叙主题没有给作者留下多少余裕空间的缘故），他在行文当中插入了好几处篇幅较长的题外话，均与主题没有多大关系。他现今存世的两部著作，在描写上都存在很大缺陷。他对情景的叙述常与当前事件脱节，可以说是失之泛泛，用在任何同类性质的场合似乎均无不可，哪怕不同事件所处的状态其实差异甚大。——比如，他对朱古达战争的描写^①几乎可以适用于其他任何一场战争；作者说来说去，无非是告诉我们，当时的场面乱作一团。反观修昔底德笔下的夜战场景，虽然也只描绘了阵前的混乱，但是这种混乱却是绝无仅有的，绝不可能发生在其他地方、其他状况之下。萨卢斯特所描写的情景则毫无特点，无论哪一场战役中都会出现。同样，他所描述的罗马人生活奢靡、世风败坏的状况^②也不能区别于任何一个国家中的类似情形；反之，修昔底德笔下希腊国内煽动叛乱者造成的乱象却是独一无二的，任何别的煽动都达不到这种效果，并且也只能出现在这个国家的这种局势之下。此外，萨卢斯特的简练文风显然是效仿了修昔底德，却只是模仿了皮毛而未学得实质；因为，尽管他的句子总是很短，但是每一句的意思都不够独立鲜明，不是前面

① 萨卢斯特《朱古达战争》(*Bellum Iugurthinum*)，xcvii—xcix。

② 萨卢斯特《喀提林阴谋》(*Bellum Catilinae*)，i—xiii；下句中提到的内容见于修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》，III. lxxxii—lxxxiii，描写那场战争刚结束时希腊社会分崩离析的状况。

句子里说过的,就是后面句子中要说的。例如,之前提到他对朱古达战争的描写,开篇第一句话就把后面所有的意思全都涵盖在内了。然而,他出色的表达却为叙述提供了支持,说到这一点,他的能力或在其他所有历史学家之上;其丰富多样的对话形式也同样对叙述有所助益。关于这一点,以及修昔底德的对话处理方式,我们将在讲到庭议式的雄辩时再做进一步讨论。不过,从其书中的描写来看,可以想见他在写作时大概只考察了所发生的事件,并没有对其中的具体情形进行严谨的细究;结果,当他必须描写那些细小情节时,自然就只能套用一些普遍适用于类似状况的泛泛之辞了……

第二十讲

1月12日，星期三

最早的历史学家和诗人不约而同地选择了令人称奇的事物作为他们的表现对象，因为此类题材颇易取悦于心智未启的蛮氓。这样的人很容易对事物产生惊奇感。他们由于无知而容易轻信，这种轻信使他们从那些猎奇传说中获得快乐。反之，更有知识的人群则不会对此产生兴趣。——因此，随着人类知识的增长、见识的提升，便开始对祖辈们引以为乐的许多神话故事不以为然了。原来的题材除了令人称奇之外便乏善可陈，现在的人们不再相信这些，也不再喜欢它们了。作家们不得不选取别的题材。同样地我们也能看到，当下那些无知村夫们听得津津有味的巫仙故事之类，在有文化的人看来尽是无稽之谈。鉴于奇异的题材已经失去人心，作家们便转向他们认为最能吸引人的其他有趣内容，即那些本身就很动人的内容，或是体现人类心灵中微妙感触和激情的题材。于是，继最早的讲述英雄、山陀及各种怪物的神话传奇之后，悲剧成为下一里程的热点；小说在欧洲的兴起也是缘于此理，它们展现了人物的细腻情感或更强烈的激情，从而取代了以前时代的那些情感夸张的传奇故事。

同样，历史学家们也调整了目标，不仅着眼于娱人，更要通过

叙述那些本身具有重要意义以及与重大变革密切相关的史实,并揭示它们的起因,从而教诲读者应当如何促成或避免历史的重演。在塔西佗生活的年代,历史写作正处于这样的阶段。他完全背离了前代史家的写作思路,塑成了一种完全不同的、属于他自己的模式。他发现,前代史家们笔下的一些段落中,展示了所述事件在当事者或旁观者心中造成的影响,他感到这种写法非常有意思,因此设想,或许可以撰写一部这样的史书,其全部内容的选取,只看事件造成的影响是否饶有趣味、说出来足够打动读者的心弦;或者这事件的本身就具备此种效力。如果考虑到罗马帝国当时所处的状态,及其国民在这种状态下必然养成的习性,我们就会发现,塔西佗的写作方案产生得非常自然。当此之际,图拉真(Trajan)治下的罗马帝国正处于辉煌的顶峰,国内人民享受着帝国有史以来空前的安宁和保障,实际上在共和国后期的150年间从未有过此等享受。由此而自然养成的奢靡之风和优雅品味已经登峰造极。这样的人群最感兴趣的,无疑是情感。他们生活在物质条件优裕的大都市里,可以随心所欲地抛置财富以换取任何美妙的奢侈品和精致的生活,不必承担任何公共职责,除非他们自己想做,并得到王室的恩赐。像这样的人民,过着如此优哉游哉的生活,自然会将关注的眼神转向人类的心灵;因此,那些由影响着当事人的种种内在情感所引发的事件,才真正适合于他们的欣赏口味。如今法兰西王国的状况与图拉真时代的罗马帝国不无相似,相应地,我们发现那些力图博得大众欢迎的法国作家们都偏重于情感表现。[马里沃(Marivaux)和小克雷毕永(Crebillon)都是此中好手。] 这二位创作在性质上虽然与塔西佗截然不同,但是其手法上的类似

却超乎我们的想象。他们在叙述每个事件的时候,总是煞费苦心
地长篇大论,都要从事件参与者的脾气和内在性格方面着眼予以
分析,几乎至于玄学讨论的深度。

可以看出,塔西佗驾驭其创作的方法与他的总体构思非常协
调。我们主要关注他的《编年史》,因为这部书最能体现塔西佗的
特色。据说他的《历史》写作在前;或许他是有意投石问路,先尝
试着把心仪的写作方法调和于通常的历史写作方法之中,看看这样
的一部书能否被读者接受,然后再把自己关于优美的历史写作的
理念充分运用于下一部作品当中。

以上两部著作所跨越的年代,均无重大的革命性事件发生,只
有两件事值得一提,即[卡里古拉(Caligula)]被刺和[尼禄
(Nero)]下台,但是均无记载它们的著述传世,再说这两桩事件也
无法凑足一、两部书的篇幅。塔西佗笔下的几乎所有事件,都无关
国家大局的重大改变。然而依他揣测,私人生活中的事件尽管不
那么重要,却能够比公众事务更深地打动和吸引我们——我个人
以为,这种想法很有道理。无论是阿格里皮娜(Agrippina)被谋
杀,还是日耳曼尼库斯(Germanicus)众子的死亡,都比修昔底德
关于夜战的描写更能打动我们的心。^①当我们注目于个人的灾难
之时,内心的情感都凝集于一处,触动当然强烈;相比之下,在涉
及多个对象的公共性质的灾难中,每个人的不幸情状也都牵扯着我

^① 《编年史》(*Annales*), XIV. i—xiii; VI. xxiii—xxiv。这里所说的阿格里皮娜是
小阿格里皮娜,暴君尼禄之母;日耳曼尼库斯是阿格里皮娜的第三任丈夫(也是她的叔
父),罗马皇帝克劳狄乌斯(Claudius)的兄弟。

们的心,然而由于注意力分散,结果感受就不那么强了。他对所有事件的描述,都是从其内在影响着眼,以同样的手法予以处理,只要有机会在这方面一展才华,打动我们的心,他就不大在乎所叙事件本身究竟重要与否。比如,他详尽地描写了袭击舰队的一场暴风雨,还有日耳曼军团的哗变,以及日耳曼尼库斯筑坟安葬伐鲁斯的士兵等段落,^①尽管在那场暴风雨中损毁的舰船只不过一、两艘而已,而那场哗变也只是一群乌合之众在闹事,至于那第三个事件更是无足轻重。然而,作者的叙述手法却有着如此强大的吸引力,引领我们深入事件参与者的头脑和情感世界之中,使得这些段落成为古往今来所有历史叙事中最打动人、最有趣的篇章。在描写更重要的活动时,作者没有给出事件的外在原因,只讲述了内在原因,虽然这样写来或许不能让人清楚地了解事件的来由,却使文章显得更饶有趣味,并且带领我们认识了一门同样有用的学问,即如何参悟人类行为的动机——这种学问,是我们从_____^②当中无法学到的。

由于他所叙述的事件均属私人性质,譬如权臣们的勾心斗角、特定人物的死亡或晋升等,因而事件之间的联系并不是很紧凑,这与必须清晰地指出史实关联性的普通历史写作大不相同。在塔西佗的著作当中,各种历史事件都被散乱地堆在一起,它们只是发生在同一时间区段而已,舍此全无任何关联性可言。

至于他对不同事件的沉思,我们不妨称之为对人类行为的评

①· 以上三段分别见于《编年史》II. xxiii—xxiv、I. xxxi—xlix 及 I. lxi—lxii。

② 此处原文空缺 5 个字母。其后又空两行半。

论,而不是从特定事实如____^①演绎得出的普遍真理。在他的《历史》当中,塔西佗的确就各种事件的起因更多地道出了一些洞见,所叙的不同事件也形成了一条绵延不断的线条。但即便在这部书里,他仍然对关联性有所忽视,有时甚至完全省略了事件之间纯粹起到勾连作用的那些情节。我们之前已经讨论过这样一个例子,就是切奇纳(Cecina)率军击败日耳曼人²之后率军撤退的那一段。^②在那场胜利与渡过莱茵河之间的所有情形,书中都未提及。作者或许认为,根本没有余地进行相关的描写,或者这种描写有损于其叙述,而写作中最主要的美全在乎后者。^③

[以上便是塔西佗的真正特点,之前的所有评论家,自博卡利尼以降直到高顿^④,全都误读了他。]——

马基雅维里(Machiavelli)和圭恰尔迪尼(Guichardin)是现代意大利史学家中最负盛名的两位。^⑤ 前者的历史写作似乎主要意在证明自己所提出的一些警世箴言,诸如“国家保留常备军乃不智

① 此处原文空缺 10 个字母。

② 参见第十八讲第 138 页末段,切奇纳是日耳曼尼库斯手下的军官。

③ 此处原文空缺 3 行半。

④ 见第十七讲第 126 页和第 130 页。高顿曾在《塔西佗政治对话录》中提及“博卡利尼及其他人对塔西佗的愚蠢非难”。

⑤ 尼科洛·马基雅维里(Niccolò Machiavelli, 1469—1527),主要史学作品为《佛罗伦萨史》(*Historie fiorentine*), 1525。弗兰西斯科·圭恰尔迪尼(Francesco Guicciardini, 1483—1540)的大多数著作都是在他身后发表的。其中最知名的,是他基于历史研究而创作的格言警句集《政治和社会杂感》(*Ricordi politici e civili*),写于 1528—1530 年之间,1576 年出版。另一部重要作品是《意大利史》(*Storia d'Italia*),写于 1536 年,发表于 1561 年。他在 1529 年编写的《马基雅维里谈话录》(*Discorsi del Machiavelli*)中,谈到马基雅维里对古罗马历史的解读(这是其政治思想的基础),对其提出了异议。

之举”之类，通常与当时被普遍认可的政治观念相左。在那个时代，意大利各宫廷最引以为荣的，就是高超而微妙的政治手腕；如果有谁议论一个天才人物的性格坦诚直爽，那就是对他最大的责难。然而，马基雅维里似乎完全看不起这帮政客，他在自己的书里对他们基本视而不见，即便提到，也并不将他们当回事。他似乎从不偏向于哪一方，因此其书中的陈述通常是公允的，在这一点上，应当说他确实优越于大多数现代的作家。[克拉伦登伯爵和伯内特主教也都采用了同样的做法。]

[在所有的现代历史学家当中，唯有马基雅维里一人只满足于历史创作的首要目的，即：站在不偏不倚的立场上叙述事件，呈现事件与原因之间的联系。]

与之恰成对比的是圭恰尔迪尼，他对于当时红得发紫的政客们表现得敬重有加，因而不惜笔墨详述了几次重大事件背后的运筹内幕。[他笔下的整部历史，就是一篇以那个时代的各种计谋——通常是阴谋诡计——为主题的、夹叙夹议的专论。]在说到自己的祖国佛罗伦萨时，他时常注目于无关紧要的时间节点上的具体细节，以致博卡利尼在他那本《来自帕那索斯的忠告》^①当中写道，阿波罗神要严厉惩罚某人，特地派给他一项苦差：朗读圭恰尔迪尼书中描写佛罗伦萨和比萨之间发生纷争的那个段落。^②

① *De' Ragguagli di Parnaso*, 托言阿波罗所作，前后两卷标为两个“世纪”，先后于1612和1613年问世，风靡整个17世纪。随之又出现了许多后续作品，如《帕那索斯大审判：阿波罗暨一众陪审官对世上诗人的审断》(*The Great Assises Holden in Parnassus by Apollo and his Assessors*, 1645)。

② 此处原文空一行。

克拉伦登和伯内特是英国历史写作领域两位声名卓著的人物。

由于他^①的写作目的就是要描述事件一方当事者的恶劣品性,为另一方的行为做辩护,因此他书中选取并描述的,并非那些最重要、最有可能引发令人难忘的变革的事件,而是最能揭示双方品格的事件。出于这种设计,他只用两、三句话就将发生在苏格兰蒙特罗斯(Montrose)的一系列事件一带而过,尽管这些事件的意义无比重大;另一方面,他又不厌其详地备述了身为掌玺大臣之一的李特顿伯爵(Lord Littleton)如何逃离伦敦、投奔当时身在约克郡的英王,尽管此事后来并未掀起多大波澜,只不过是这一方阵营换了一枚大印、又任命了一位新的掌玺大臣,并由此而引出了两封抗议信而已——就是这两封信,还劳烦他不辞辛苦地全文收录于书中。

出于同样的原因,他在人物描写上下足了工夫。他描写人物不是为了帮助解读事件,而是意在通过个别人物来表现双方阵营的品性。因此,哪怕是个传信的仆从,作者也要对其性格描写一番。他的书中塞满了此类琐屑的情节,以至时间跨度虽然只有 18 年,却写出了对开本足足三卷的鸿篇巨制。

至于伯内特,他所叙述的并不是那个时代的完整历史,而是仅限于他所知道的史实。显然,他要做的就是极力抹黑一方,同时为

^① 指克拉伦登,以下例子分别出自他的《英国叛乱史》(*History of the Rebellion*)第 viii—ix 卷及第 v 卷。

另一方辩护。因此我们其实可以把他看作一位党派作家,^①而不是公允的历史学家。他的态度充满活力,文风率直,但是语言表达的格调不高,没有绅士风度,倒像是出自一个老保姆之口。由于前文已经提到的原因,现代所有历史学家的作品都注定带有某种宗派性。在所有写过英国史的作家当中,拉潘似乎是最公允的一位。^②然而他的问题在于,过多地关注王室的私人事务和与之相关的少数大人物们所结成的圈子,以至于像其他许多作家一样,把一部历史写成了王家生活实录,而不是用来记述这个国家的人民作为一个群体所经历的种种事件。

① 无论在政治事务上还是教会事务上,伯内特的表态均出于广教派(broad church)的立场。他的主张往往太过宽和,以致招来对自己不利的局面。

② 页边空白处注云:“10年前如此,现在好些了”。句中之意,无疑是说自大卫·休谟(David Hume)撰写的《英国史》(*History of Great Britain*)问世以来,情况有所改观。休谟是斯密的好友,他的这部历史著作共分六卷,先后出版于1754、1757、1759和1762年。

第二十一讲

1763年1月14日，星期五

（记录者注：本次讲座完全脱稿）

至此，关于第一种写作的类型，即以讲述事实为宗旨的叙事型写作，已经全部讲完。接下来我要介绍的是，旨在证明某一主张或一系列主张的写作类型。之前讲到的所有关于叙事型写作的规则，只要略加修改，均可方便地适用于下面将要阐述的这种类型。

我们还可以看到，上述规则也同样适用于诗歌写作。讲述历史的诗歌与历史，有什么本质的不同吗？只不过一个是用散文写成的，另一个是用韵文写成罢了。那么，是什么因素促使一个人选择使用韵文而不是用散文来写作呢？他这么做的意图何在？相比之下，用韵文写作必然困难得多，但是其作品的美感和力量亦会显著增强。由此看来，作者选择韵文形式，显然意在娱人。〔除了诗人之外，还有许多作者以娱人作为创作主旨；但是，唯有诗人才透过其写作方式将这意图明明白白地告诉我们。〕而他的写作方式亦最能服务于这种目的。哪怕是最出色的散文、最了不起的雄辩文章，其打动人心的力量也不抵诗歌的一半。演说家时常把同一件事情换用许多不同的方式来告诉我们。仔细考察那些一流的演说辞，我们就会发现，其中的第二、三、四句话，往往都在重复着第

一句话,只不过换用了不同的说法而已。虽然重复是下等人说话的特点,但是演说家若想让自己的论述更加力量饱满,往往亦有必要采用此种方法。如果能让听众如演说者期望的那样深受感染,一定的重复往往是绝对必要的。但是另一方面,只要略通诗歌的人(无论是通过写诗还是读诗)全都知道,诗歌创作中最令人厌恶的做法,莫过于写成一句之后,又在下一行或者下一个对句里将前句内容改头换面再加以重复。从这个角度讲,重复是毫无必要的。蒲伯先生告诉我们,他之所以决定用诗体而不是散文体来写作《人论》(*Essay on man*),就是因为用诗体能够写得更加精炼、简洁。^①这到底是不是他的真实动机,我实在深感怀疑。不过,我们从中可以看到,他相当敏感地悟出了诗歌在这方面相对于散文的巨大优势。我特别提到诗歌超强的简洁性,不只因为这是成就诗歌之美的一个重要方面,更主要的是,它能证明诗歌作为一种表达手段所具有的强大优势,以及和谐与规则的运动对于我们能够产生何等巨大的影响:它紧紧地攫住我们的注意力,故尔一件事只需说一遍就够了,根本不需要重复。[诗歌高于散文,这一点是不证自明的。每个人对此都有亲身体会,并且得到全人类的一致公认。]一句诗的表达,给我们留下的印象之深,强似演说家花样翻新地把它讲上

① 在1733年版《人论》第一章“书信一”之前的“致读者”当中,蒲伯解释了自己之所以采用当时流行的“书信体”来写作的原因;他的主题尽管高贵,却“混杂着论辩,在本质上偏向散文”。而在1734版全诗前言“关于构思”里,他又为自己选择诗歌体乃至使用韵文进行辩解:这种文字效果更吸引人、令人难忘;而且他发现,那些箴言和教训用诗来表述“比散文简洁得多”。“论述的力量和优雅大半来自简洁……我无法将这部分话题写得更详细,而不失于枯燥乏味;或者让它更有诗意,同时不牺牲简明去追求润饰、不背离准确性,不打破推理链条。”

三四遍。

诗歌创作的难度远远高于散文，这也足以表明，诗人的主要创作意图就在于以诗娱人。诗歌创作中所谓“诗的破格”，其构思正是基于我们从中获得满足这一事实。

世上有这样一些人，他们主要凭着某种讲故事的天分而占尽风头。从他们的态度和说话方式可以明显地看出，他们的出发点并不是让人相信；他们根本不在乎别人是否相信自己的话，只想用荒唐可笑的故事来娱乐众人。当我们看出他们的这种心思，我们也就不太在意他讲的故事是否真实了。我们任由他们按着自己认为适当的方式来添枝加叶或删减内容，随心所欲地雕琢。因为，没有任何故事纯然属于某一种类型，不可能让每个情节都倾向于制造同一种效果。再荒唐可笑的奇遇记，总会在某个地方谐中带庄；再忧郁的故事，总会有一点生机炽旺之处；而无论怎样繁华鼎盛的叙事，总难免染着一抹厄运的色彩。既然已经了解这一点，就算是那些讲述荒唐故事的人——一个虽不很出众，但通常很受欢迎的天才——略去了某些使故事显得不太可笑的情节，或者添加一些令人发噱的情节，我们并不因此而被触怒，甚而会容许他凭空编造出一个故事，尽管完全编造出来的东西鲜有好的效果。[我们若想让讲出的故事呈现出完全纯粹的或滑稽，或忧郁，或欢乐的面貌，就必须删除那些与之不谐调、不一致的情节。]也有一些人专讲美妙的故事，或者专讲悲伤的、令人为之心痛的故事；像其他讲故事的人一样，他们也时常不得不对故事内容有所增删。因为故事的原型极少是那么纯粹地美妙或令人悲伤，而不掺杂些许低劣的，或者至少是太平凡的东西。这种情况便完全令人反感了。我们明知

道这些故事都是编造的，而讲故事的人却一本正经，显然期待着博得我们的信任。甚至还有一种人，煞费苦心地讲一些歪曲的故事，把原本无害的事情说得极其黑暗、耸人听闻。这样的故事尽管常常广受欢迎，实则一钱不值。专讲美妙故事或悲伤故事的人，常常会被别人轻视；唯有讲述滑稽故事的人能够得到宽容，因为我们知道他并没有恶意，所以很愿意对他存着些许纵容。

诗人所处的情形与此完全相同。他的意图在于以诗娱人，也不假装自己所讲的内容都是实事；因此，他若对诗中故事添枝加叶，我们也不以为忤。可容纳于诗中的故事不仅仅限于滑稽的，甚至连那些美妙的、悲哀的，也可入诗。用普通语言讲述的或美妙或悲伤的故事，因为其叙述者总想以假乱真，故而不得人心。但是在诗中，我们不仅能接受滑稽的故事，也能接受其他类型的故事。诗中描写的对象通常与我们相隔遥远，即使诗人对故事情节做一些修饰、添加，我们也不会为此感到不快。无论是特洛伊城的陷落、罗马帝国的建立，还是法兰西国王亨利四世的生平，^①与我们的关系都不大，不至于让我们多么关切对这些事件的表述方式。因为我们拜读荷马的大作，并不是想从特洛伊战争的史实中受到教育；我们读维吉尔，不是为了[了解罗马帝国的起源]，而在阅读弥尔顿的时候，也不是为了学习《圣经》当中关于人类堕落的记述；尽管其中确实包含了《圣经》故事的大部分细节，可是没有人是出于坚定信仰的目的而阅读此书。反之，由于我们期望从诗人和讲故事的人那里获得娱乐，故而会对他们做出同等的让步。我们知道，没有

① 指伏尔泰(Voltaire)的长诗《亨利亚特》(*La Henriade*, 1723)。

哪个故事本身是纯粹令人发噱的，从而顺顺当当地达到最佳效果；同样，我们也知道，没有哪一串经历能够那么完美地衔接成一个整体——无论是美妙超凡的、令人悲痛的、荒唐可笑的——以致完全符合诗人心目中的构想，而无须进行任何修改。因此，我们允许作家们按照各自的意图来塑造自己的故事（甚至有时凭空编造一个故事）——悲剧作家专写痛苦的主题，喜剧作家选定滑稽荒诞的主题，史诗作者则努力凭着一系列宏大壮阔的事件令我们兴味盎然。[戏剧性的诗作与史诗的差别仅仅在于故事场景连接方式的不同：前者是由作品中的人物充任转介；后者则由诗人亲自出面，介绍接下来上场的是什么人，他说了什么、做了什么，之后又是谁上场，说了什么、做了什么，等等。]

（由此我们可以看出）无论在史诗或戏剧性作品当中，有一样东西总是必不可少的，那就是“关注的一致性(Unity of Interest)”。一些最伟大的评论家为了向世人揭示这一必要条件的内容花费了莫大的气力，然而我们只要认真揣摩一下就会发现，这其实非常容易理解，而且在每个普普通通的故事里都能够见到。它的意思无非是：故事的每个部分都应当指向某种共同的目标，无论那目标究竟是什么。这种一致性见诸于每个保姆口述的故事里，每个关于国王和王后，关于仙女、鬼魂之类的故事里——见诸于每个拥有正常的开头、过程和结尾的故事里。总有那么一个点，前面的所有内容都在这一点上收拢、归结起来，整个故事在此告终。无论故事本身是欢快的或是严肃的，是幸福喜悦的或是悲惨可怜的，都能找到这样一个点；我们在短故事里更容易找到它，然而它确乎存在于所有的故事里。——讲开心故事的人如果提到某些严肃或沉重的话

题,就无法如愿博得我们的笑声,或者不能完美地达成他原本的意图。同理,诗人必须设置好诗中的所有情节,使之统统直接或间接地服务于诗的主题。喜剧作家应当设法调动剧中的所有部分,在我们心里勾起一种好笑的感觉;在某一点上,这种感觉被推至最高潮,其他一切内容都指向这一点,或者以某种方式促成了它的出现,于是全剧就在这个高潮点上结束。同样,悲剧作家务必调动作品的所有部分,渲染出一种令人扼腕的悲情,或以某种方式促成最终的悲剧高潮。史诗作者也是一样。但是应当指出,在喜剧创作中,必须以人物性格来承载笑点:有的滑稽单单基于情境的可笑,人物虽然出现在情境中,却形同木偶一般,这是最等而下之的一种俏皮,出现在普通的故事里也令人难以容忍。另一方面,在悲剧或史诗当中,最重要的并不在于展现人物性格,而是要表现我们备加关注的主人公面对悲惨或艰苦的境遇是如何行动的,最终又是如何被厄运完全压倒(此乃悲剧的结局)或是挣扎解脱的。这种一致性在喜剧中主要在于人物塑造;而在悲剧或史诗中,则主要在于情节安排。

不过,作品的任何部分都不应该出现与整体走向相逆的内容。故而,像_____中_____^①和《哈姆雷特》中的“掘墓人”一场,尽管其本身十分精彩,却仍是无胜于有;因为它们无助于整出戏主旨的展现,并且与其他场次的内容略显味道相左。

由此可见,悲喜剧这种艺术形式,它的各个部分单独看来或许写得非常好,也很有趣味,但是总体上却是一种怪异的产物。以

① 原稿中有两处空缺。

《西班牙修士》那出戏为例，^①它的悲剧部分十分出色，喜剧部分也值得赞赏，所以从总体而言还是不错的；然而这两部分若是能独立成篇，则会更好，那样的话它们各自的效果就不会相互抵消了。

此外还有一种一致性，即“时间的一致性”(Unity of Time)，虽然在史诗作品中并非必要，却被一些更严苛的评论家视为戏剧(无论悲剧或者喜剧)创作中必不可少的要件。下面我们来看一看，悲剧创作和史诗创作究竟有哪些不同。若论二者之间的差别，无非是前者让人物登台扮演自己的角色，而后者则由诗人亲自告诉我们，有这样一个人物说了这样一番话，另一个人随后又说了些什么。例如，荷马会在诗中向我们讲述，一位船长以某种方式向这样一群同伴讲了一些话，然后离开他们，又对另一群同伴说了一些什么，并且做出了这样或那样的举动。而索福克勒斯则不同，他让这些话从人物的嘴里说出来，并且把当时发生的活动呈现在我们眼前。不过，由这种差别我们能够得出推论，二者的篇幅必定相差悬殊。因为戏剧是靠着对话来推动的，两个部分之间的衔接只能借助换人来实现；而在史诗当中，诗人亲自面对读者，用几句话便完成了这个过渡。历时一年的活动，在舞台上重演也需要一年的时间；但是一位诗人只消三言两语就将它交代过去了。

莎士比亚和其他一些英国作家都忽略了这一点；法国作家通常极少这样做。拉辛(Racine)从不认为表演一件事可以比实际活动所用的时间短。而在莎士比亚的剧本中，从一场结束到下一场

^① 德莱顿(Dryden)的《西班牙修士》(*The Spanish fryar; or the double discovery*), 1680年11月写成, 1681年出版。

开始,中间常常会间隔三、四年的光景。^①这样的跳跃,中间没有任何活动作为联系,往往收效不佳;之所以如此,通常认为是由于它给幻觉设置了障碍:人们难以想象,自己在戏院里只坐了短短一刻钟,剧中的时光却已经流转了两三年。然而在现实中,人们从来不会受到这种欺骗。我们清楚地知道,自己身在戏院,舞台上的人都是演员,他们所表演的那些事都是陈年往事,或者干脆不曾真实地发生过。我们观看戏剧表演所得到的乐趣,如果说是来自幻觉的欺骗,也并不比欣赏绘画的程度更深。没有人在观看画作时会以为自己真的目睹了伊菲革涅亚被献祭;同理,也没有人在观剧时会以为自己真的见到了理查三世本人。人人都知道,前一种经历只是看画而已;而看戏时出现在舞台上的,只是加里克先生^②和其他一些演员。因此,这种违背时间一致性的处理方法之所以收效不佳,并不是因为幻觉的中断,而是由于我们对这么长的时间间隔中所发生的事情一无所知,心下觉得颇不自在。每当我们看到新的一幕开始之时,时间已经跳过了三四年,就会立刻感到不安,急欲探询在这段时间里究竟发生了一些什么事。这中间必定发生了许多重要的事情,而我们却被蒙在鼓里。我们从一个时间点跳到了另一个时间点,并不了解点与点之间是由什么填充和联系的。在史诗里也经常出现这样的跳跃,但是作者会简单地介绍一下其间所发生的事情,予以合理过渡。假如没有这寥寥几语的勾连之笔,恐怕史诗里出现的时间跳跃,亦会和戏剧表演中一样令人感觉不

① 这种情形经常出现在他的历史剧作中,《冬天的故事》(*The Winter's Tale*)第三幕和第四幕之间的时间跨度长达16年。

② 戴维·加里克(David Garrick, 1717—1779),英国著名演员、剧作家。

自在。勒-布伦曾经用画笔记录了玛丽·德·美第奇(Marie de Medicis)在各种活动中的形貌,^① _____^②和其他画家则将一部史诗中发生的事件绘成了一系列的画作。这当然是很美妙的构想,效果想必也不错,但是却比不上诗歌本身的魅力。画作只能表现特定时刻或曰特定时间点上的情景;然而在各个时间点之间,无可避免地存在着漫长的过渡,即存在那么多的居间时刻;在所有这些居间时刻里究竟发生了些什么,我们并不了解,只能靠悬想去推测。[一些画家效仿诗人,也创作出表现系列动作的画作,却仍旧不能避免画幅之间缺乏连贯性这一缺陷。当我们调转目光,从其中一幅画看向另一幅画之际,便形成了一次跳跃:在看到下一幅画之前,我们并不知道画中的人物在做什么,也不知道前后两幅画所表现的动作之间由什么贯穿,其间是否有什么准备动作。]在这种情形下,我们照样会感到不自在,就像看戏时遇到时间上的跳跃一样,内中原因都是相同的。我们在遇到小的间断时或许并不觉得十分难受,因为我们能够轻易想象得出,在间隔的这一两个小时之内可能发生了什么——由此可以看出,上述感觉并非来自幻觉的受阻。我们还看到,这些画作的效果尽管因为上述缺陷而打了折扣,却依然十分强大,假使我们由戏剧作品中得到的乐趣全然来自幻觉的欺骗,肯定不会是这般情形。

同样的道理也适用于“地点的一致性”(Unity of Place)。在

① 夏尔·勒-布伦(Charles Le Brun, 1619—1690), 法国画家。他曾经师从普桑(Poussin), 自 1664 年起任法国宫廷第一画师, 担当了皇宫、子爵堡、凡尔赛宫等处的装饰装潢工作。玛丽·德·美第奇时为法国王后。

② 原稿此处空缺。

一些评论家眼里,这也是戏剧创作中不可或缺的要件之一。在一部史诗当中,只要诗人插入寥寥数语,把不同的活动串连到一起,就能够轻而易举地保持地点的连贯性。而在戏剧作品中,除非假定剧中活动都发生在同一地点,并且在同一地点演出,否则就无法保持地点的一致性。莎士比亚在一些剧本中完全打破了这个规则,有时候前一幕的地点设在法国,后一幕便跳到英国;前一幕发生在伦敦,后一幕却发生在约克郡。在这种情况下,两地相距如此遥远,令我们忍不住想要探询其间的地域内都发生了什么。当然,最理想的方式就是像拉辛和索福克勒斯那样,把剧中的活动设置在同一个地点;就算做不到,也要尽可能地缩小相隔的距离,比如把活动范围限制在一所房子里或房子的周围。然而我们发现,即使人们不遵守这个规则,作品的效果依然可以很好。正如前文指出的那样,这说明我们由这些作品中得到的乐趣并非来自幻觉的欺骗,而且,事实上我们在欣赏的过程中没有一刻处于受蒙骗状态。

然而,有一条规则必须时刻牢记在心,否则你的作品绝不可能产生好的效果,那就是“人物刻画的适当性”(Propriety of Character)。鉴于喜剧和悲剧追求的效果截然不同,那么剧中主人公的刻画就必须与追求的目的相一致。

王公贵胄是悲剧的最佳表现对象。[尊贵者的不幸命运更能打动人心,因为这种情况相对少见。人的本性当中有一种天然的奴性,使我们倾向于敬慕比自己优越的人;又有一种天生的残忍,令我们倾向于蔑视和践踏那些比自己卑微的人。]我们对地位逊于自己或与自己同等的芸芸众生的苦难遭遇,早已经熟视无睹,不会

受到太多触动。但是发生在大人物身上的不幸却总能打动我们。究其原因,一方面是这些人的命运似乎更关乎大众福祉,另一方面,也是因为我们天性中似乎有一种崇敬和关注大人物的倾向,无论他们其实多么不配。非但如此,我们还倾向于嘲笑卑微者的不幸,而不是悯然站到他们一边。

出于同样的道理,地位尊贵者作为喜剧的表现对象就十分别扭。那些位高爵显的王孙贵族,尽管他们本身或许可笑之极,却总不至于成为众人嘲笑的对象;前述的偏见令我们对这些人的不幸如此深感兴趣,也同样让我们想象,即便是他们的愚蠢也有某些值得尊重之处。喜剧的最佳讽刺对象是那些地位与我们自己相当或者更逊于我们的卑贱草民。我们可以尽情嬉笑一位鞋匠或普通市民的蠢相,却不大可能为他的不幸遭遇而落泪。人物身份最卑贱的闹剧让我们笑得最欢,比最出色的喜剧还逗人;另一方面,一出水平再高的喜剧,如果把王公贵族当成了讽刺笑料,我们还是很难走进它的幽默情境:[我们对海岛上的桑丘·潘沙(Sancho Panca)^①笑得出来,因为我们心知他这个总督并不是真的,只是被人戏耍的对象而已。]我们甚至拿卑微者的不幸来取乐,而不是给予同情。意大利喜剧把伟大悲剧人物的不幸遭际放在下等人身上,让高雅的词句从愚氓的嘴里流出,结果完全失去了那种令人扼腕的慷慨悲凉,于是变得无比滑稽可笑;尽管下等人毫无疑问地与那些有幸出生在富贵门庭的人一样,也能被悲伤或喜悦的情感深

^① 见塞万提斯著《唐·吉珂德》(*Don Quixote*), ii. ch. 36—45, 桑丘在海岛担任总督一段。

深触动心怀。

[在一出悲剧里面,我们最关切的是剧中主人公不幸命运的跌宕起伏,所以,反派角色永远不适合在此类作品中充当主要人物。出于这个理由,尽管《奥赛罗》中对伊阿古的刻画堪称出色(因为在我们眼里,主人公奥赛罗的形象显然要精彩得多),但是《复仇》中对阿龙索^①的塑造就很差劲,不过是变了味儿的奥赛罗而已。他虽然是主人公,却写得远不如赞加,倒不如以赞加作为主人公了。]

前面已经讲过,喜剧的谐趣在于人物而不是情节的可笑。因此,人物的变化是很有必要的。我们不可能总是冲着守财奴或花花公子发笑;在一出戏里必须呈现多种性格的人物才能有意思。然而我们将会发现,在悲剧或史诗里就没有此种必要。在这里,人物并不是最重要的,最令我们感兴趣的乃是剧中表现的奇异经历或情节,以及不同人物在上述情境中的表现。我们的心随着剧中高贵人物的命运起起伏伏:他们身处困厄时我们也感到压抑不安,他们脱险时我们便满怀欣喜,当他们完全被命运压倒,我们的悲痛随之达到顶峰。剧中情节变幻无穷,观众的情绪也随之千变万化:我们为孤儿牵肠挂肚,也为勉强逃过一劫的威尼斯悬心,^②这两种担忧是完全不一样的。而_____先生^③则将此视为史诗中不可或

① 英国剧作家爱德华·杨(Edward Young,1683—1765)于1721年创作并发表了剧本《复仇》(*The Revenge*),这是一个因嫉妒引发的悲剧。讲述被唐·阿龙索(Don Alonzo)俘获的摩尔人赞加(Zanga)不堪征服者施加的羞辱而复仇的故事。

② 指英国剧作家托马斯·奥特韦(Thomas Otway,1652—1685)的两部悲剧:《孤儿,或不幸的婚姻》(*The Orphan; or the unhappy marriage*,1680)和《威尼斯得免于难》(*Venice Preserv'd; or a plot discover'd*,1682)。

③ 原稿空缺6个字母。

缺的一种美。^①但是我们看到,维吉尔和拉辛作品中的人物都不具有多样性——《埃涅阿斯纪》是千人一面;拉辛笔下的男性形象统统出自一个模子,而女性则统统出自另一个模子。许多人将维吉尔视为最出色的史诗作者,而更普遍的意见则认为他当居次席;拉辛被公认为第二号的悲剧作家,至于桂冠人选,法国人可能认同高乃依^②,而英国这边则首推索福克勒斯。维吉尔和拉辛分别是史诗和悲剧创作领域的佼佼者,对于这种美却不占分毫;想到这一点,我们难免会以为,这种美恐怕并不是那么不可或缺。或许因为这些作家太看重作品风格的合宜得体以及[_____] ^③,从而妨碍了人物性格的多样性,因为要顾及后者就几乎没办法保持那种合宜得体的风范了。在这一点上,他们的确远远逊色于另外两位诗人——荷马和莎士比亚。荷马笔下的人物可谓千姿百态,而莎士比亚塑造的人物形象就更加丰富了。然而,这种多样性往往会破坏作品的合宜、得体以及“关注的一致性”。拉辛似乎比维吉尔更加卖力地追求上述诸般性质的完美境界,因此他的作品中人物的多样性便逊色于后者。同理,莎士比亚笔下的人物形象无比丰富,远远胜于荷马,因而在风格的合宜性方面,尺度就放得更开。合宜的

① 阿狄生在1712年1月12日的《旁观者报》(*Spectator*)上评论道:“荷马笔下的人物众多、性格丰富多彩……并人物形象之新颖,为所有史诗作者所不及”。他接着赞扬了弥尔顿的诗中人物性格的多样性,其中塑造的两个人物形象实际上呈现出“四种鲜明的个性”。他又在1712年2月23日的《旁观者报》上撰文,分析阐述了《失乐园》中堕落天使的不同性格。阿狄生自称是在阐扬亚里士多德的观念,不过亚里士多德更注重的是“风俗”即“*mores*”,而非人物性格。

② 皮埃尔·高乃依(Pierre Corneille, 1606—1684),法国古典主义剧作家、诗人,代表作《熙德》(*Le Cid*)等。

③ 原文空缺6个字母。

风格和人物性格的丰富多彩,这两种美在其各自的极致状态之下,似乎是不相容的;我们没有理由责备一个人无法达到兼美的境界。

我们看到,在颂歌、哀歌和田园诗等比较轻型的诗歌作品中,很容易保持这种合宜的美:这些诗作由于篇幅所限,无法容纳太丰富的事件。[颂歌、挽歌及其他所有的小型作品,只能体现一个单独的事件或活动,或者只是一个人性格中的一个简单侧面;作者没有时间,也没有余地来唤起更加深广的情感体验。]——所有这些作品的内容都不应该激起过于强烈的情感或情绪。波澜壮阔的激情,在当事者的心中也须经过长久蕴蓄才能成形;故而作品若无相当长的篇幅,是不可能读者心中掀起这份激情的。通过细细品读那些短小的作品,最适于进入某种与通常的宁静心态差异不大的情绪状态。一幅画作只能表现一个时间点上的活动,所以观画者更喜欢看那些与生活常态相距不远的內容。就拿拉斐尔(Raphael)的画来说,我们看画时最先注意到的,不是使徒保罗在雅典讲道或先知以利亚瞎眼的场景,而是被救出狱的彼得接过钥匙和耶稣吩咐彼得“喂养我的羊”的情景。在后一类画中,所有人物的情态均与生活常态差别不大。[普桑^①曾经说过,他最喜欢那些宁静的画作。]而当我们面对另外一些激情澎湃的作品之际,就需要花上一段时间去调整自己的心情,才能进入画中的境界。

同样,人们也更喜爱那些与情感常态落差不大的颂歌或挽歌[这两者除了韵律不同之外并没有什么差别],比如格雷先生的《墓

^① 尼古拉斯·普桑(Nicolas Poussin, 1594—1665),《关于艺术的信函及论述》(Lettres et propos sur l'art)。

畔哀歌》或者《伊顿公学颂》。^①荷拉斯最好的作品(尽管水平逊于格雷的诗)也都属于这一类。田园诗也符合这一规律,因为这些诗中的情感无论是通过对话的方式来表现还是由诗人直抒胸臆,都无碍于欣赏。比如,在申斯通先生的田园诗^②中,若是将诗人关于爱情对他本人影响的自述都改写成对话的形式,那么这首诗将与维吉尔田园诗中的第三首何其相似!颂歌与普通田园诗之间唯一的区别就在于,前者是诗人自己在抒情,后者则是替别人抒情。

① 托马斯·格雷(Tomas Gray,1716—1771)是斯密非常欣赏的一位诗人。

② 威廉·申斯通(William Shenstone)《田园歌谣》(*A Pastoral Ballad*),前八行最初匿名刊载于 *London Magazine*, Dec. 1751, 565, 题为《回忆,或牧人的花环》(*Recollection, or the Shepherd's Garland*),可以看出是模仿了尼古拉斯·罗(Nicholas Rowe)的《柯林的抱怨,或绝望的牧羊人》(*Colin's Complaint, or the Despairing Shepherd*)一诗。这首诗创作于1743年,后经多次修改,1755年被载入多兹利(Dodsley)编订的《诗选》(*Collection of Poems*)。

第二十二讲

1763年1月17日，星期一

至此，关于写作中两种最简单的方法，我已将我认为必要的一切，全部介绍给大家了。接下来本该讨论第三种写作方法，即教喻式写作；^①但是，鉴于相关规则十分浅显，在此便略过不提，而直接关注雄辩风格的写作。

我曾经讲过，古人把雄辩文章分为三种类型：第一种为赞咏型(Demonstrative)，第二种为庭议型(Deliberative)，第三种为诉讼型(Judicial)。——首先我们从赞咏型讲起，因为这是最简单的一种，它的相关规则几乎全部适用于其他两种类型；此外，也因为这些规则对于后面要讲到的教喻式写作的依赖性最低。

这种类型的雄辩，通常是用来称颂某些伟大人物的。虽然演说者的意图似乎非常明确，但是我们可以从“Demonstrative”或“Pareneutic”^②这个命名看出，其真实的意图还是要展现自己的口才。演说者申明，自己此举的唯一目的是荣耀被称颂者，但是他的动机显然是追求自己的荣名，因为无论演说者本人或是听众，对于被称

① 见上文第七讲相关内容。

② 此处原稿空缺9个字母(有可能是“Panegyrick”，意为“颂辞”。)

颂者的荣耀其实都未必怀有多大兴趣——通常说来,那些被称颂者往往都是一些早已作古之人,谁还会太在意他们呢? [这也使得他_____^①]

关于这个话题,我们将按如下顺序逐一作介绍:第一,介绍此类雄辩作品的写作目的;第二,为达到上述目的所用的手法;第三,如何安排这些手法的次序;第四,采取何种表达方式;第五,这一写作领域中最杰出的作者。

首先是写作目的。这一点并不难判断:作品的性质清楚地表明,其写作目的就是要褒扬被称颂者的荣名。因为,尽管演说者或许有意为自己增光添彩,而且通常情况之下也确实如此,但这只能被视为第二位的目标。被称颂者的荣耀是演说者必须关注的目标,而位列第二的那个目标,只有通过他在主要框架中的精彩表现才能够实现。

其次,为了达到上述目的需要用到什么手法。——显而易见,要想称颂某人无非有两种途径可选:或是描述他的行为,或是赞美他的品格。关于描写人物行为和性格的方法,前面已经详细地解释过了,无需重复;我们在此想要指出的是,在这种类型的作品当中,哪些行为和性格的特定方面最适于加以描写。我们或许能够观察到,当一个人的宏图大志大半落空、当他的主要人生规划遭受挫折之时,相关文章对于他的具体活动不是忽略不提,就是语焉不详,而将描写重点放到他的品格或性情方面。另一方面,如果这个人一生功业卓著,那么相关文章就会主要着眼于他的活动。因

① 原稿空缺 5 个字母。

为命途多舛的潦倒者常会给人一种卑微可鄙的印象，尽管他的品质可能完全不是这样；同样，走红运的成功者也极有可能引来众人的钦羨与喝彩。然而，最容易激起我们敬佩、赢得我们掌声的，莫过于一个人坚韧顽强挺过患难的经历，特别是当他最终跨越一切难关取得成功的时候。莎士比亚曾经告诉我们，奥赛罗赢得苔丝狄蒙娜的爱情，不是凭着他一切的努力，而更多的是由于他所经历的种种患难。^①——我们敬佩尤利西斯，就是因为他不得不克服那么多艰难险阻；假如他不曾经历那些险境，我们就不会如此钦佩他。人们未见得对一帆风顺的幸运儿高看一眼，而历经坎坷的人却更能赢得旁人的敬重。前者的成功似乎多半仰仗运气，而后的成功却需要他为之付出全部心血与努力。[坎坷的遭际若以圆满的结局告终，要比全无波折的幸福更能打动我们的心，令我们叹服、钦佩。同样，对于一路成功顺遂，最后却霉运缠身或者误入歧途的人，我们的敬意肯定会大打折扣。比如，经过法萨卢一战，庞培的荣名便显得黯然失色；马塞尼撒和罗伯特·布鲁斯的情形亦是如此。^②]

① 见《奥赛罗》第一幕第三场：“她为了我所经历的种种患难而爱我，我为了她对我所抱的同情而爱她。”（引自朱生豪译本）

② 公元前48年，发生在庞培与凯撒之间的法萨卢(Pharsalus)会战以庞培的失败而告终。18世纪时，这段历史在英国知者甚众，主要应归功于尼古拉斯·罗(Nicholas Rowe)，他将卢坎(Lucan)的史诗《内战记》(*Bellum Civile*)译成英语，于1718年出版，到1753年已经出了五版。关于罗伯特·布鲁斯(可参见第十二讲第87页注①)我们至今所知甚少，只知道他在1318年邓多克(Dundalk)之战中惨败，1322年被爱德华二世率军突袭而落败。努米底亚王马塞尼撒(c. 240—148 bc)背弃迦太基人与罗马结盟，扩大了帝国的疆域，成为这个国家有史以来最伟大的君主之一，但他的下场也同样很惨。

[成就英雄之名的,是他在面临危难时所表现出的坚贞品性。举凡传奇中的英雄,在最后圆满结局之前,总要历尽艰险和磨难。——]关于行为描写,我们就说到这里。

至于如何描述被称颂者的性格才算适当,这个问题的答案一望而知,自然要多多呈现他的美德。美德能为一切可赞许的事物锦上添花,而恶德则使原本值得称道的事物失去荣光。然而,并不是所有的美德都能令我们对它的拥有者敬佩有加,也不是所有的恶德都能激起我们对那恶者的轻蔑和厌恶。而且,各种美德令我们赞赏的程度,并不是按照“美德排名表”的次序而有序地排列;各种恶德令我们鄙视的程度,也不符合它们在人们心目中按其恶劣性质的严重程度所排列的一般次序。

有些美德令我们肃然起敬,另外一些美德则使我们心生亲切和敬重。[能令心灵为之喜悦的外在事物有两种,一种是伟大的,一种是优美的;同样,能令心灵为之喜悦的内在事物也有两种,一种是崇高的,一种是亲切的。]同理,有些恶德令人唾弃和蔑视,另外一些恶德则令人憎恶和痛恨。并且(正如前面所指出的),这些看法并不总是一致的。坚毅的品格通常比仁慈更加受人推崇,尽管后者或许更多地受人爱戴。另一方面,与残忍暴虐相比,怯懦和优柔寡断的品性较多地受到鄙视,尽管前者更加令人痛恨。通常而言,人们更乐意被视为伟人而不是好人,更忧虑被看作是可鄙的家伙而不是邪恶的魔头。神学家一般将这种常见的倾向归因于人性的堕落;而一批潜心思索人性的起因并竭力洗刷上述堕落指控的哲学家,则大多持相反的意见。但是我们能够很容易地证明,假使神学家的立场是正确的,那么我们的本性当中就没有任何一个

部分能够更明白地显示出，它的设计者是多么的智慧而仁慈，并且多么乐意提升我们的幸福感。

令人肃然起敬的美德，是赞咏型演说最合适的称颂对象，可以激起听众的敬仰和叹服。因为抛开其他因素不论，（正如我们说过的）这些美德本身就好比那些令人感到亲切的德行更多地受到钦佩。人们常常发现，与后一种类型的美德相伴的，往往是一些引人轻蔑的性格缺陷。比如，仁厚善良者往往怯懦而缺乏决断。另一方面，在一般人的眼里，最丢脸的要数那些让人瞧不起的坏品性；而那些招人憎恨的恶德，则往往与某种令人起敬的美德相关。

我们在形容那些令人肃然起敬的美德时，会自然而然地使用一种充满敬仰和叹服的语言。通常我们用夸张放大的言辞来表达我们的敬佩。但是这并非真实、自然状态下的爱的语言。任何一种人类情感在语言中的自然流露，都不太倾向于这种夸张放大的表达方式。中世纪的传奇作家和另外一些描写爱情主题的作家，确实把这种语言引入了他们笔下的情话，但它们从来都不是自然的表达方式。

当我们提起心爱之物的时候，总爱使用昵称及类似的表达方式。我们倾向于将爱抚给予女性、儿童，以及其他能力、价值低于我们的人；并且，在这种句子里从不使用最高级形式。令人肃然起敬的美德，最常见于颂辞文体之中。对于圣徒和殉道者的颂辞（在法国，这是一个十分常见的创作类型）主要强调的是，他们在忍受各种折磨和残酷对待的同时所表现出来的那种坚忍和宽宏。殉道者们在其生活的时代都是人们关注的焦点。他们凭着忍耐、毅力等等品格，比那些以谦卑、顺服和虔诚而闻名的圣徒赢得了更多的

崇敬。我们发现,凡是对他们颂赞调子最高的,那些溢美之词也用得最夸张。对于另一类给人更多亲切感、但激起的崇敬感略低的美德,这种表达方式则完全不适用。弗莱西埃^①的确在他写的颂辞中运用了这种表达方式,来赞美一些圣徒及其谦卑、顺服的美德,但是显得很不调和,令人感觉十分可笑,与唐·吉珂德对他的心上人杜尔西内亚·台尔·托波索的赞美如出一辙。

关于通过描述其行为或赞美其品格来称颂一个人的方法,我们就讲到这里。我们可以观察到,一般情况下,赞颂一个国家的篇章所适用的一套创作规则,也同样适用于赞美单个的人;这个规律在之前已经阐述和将来有待阐述的所有内容中都同样有效。

下面我们来谈第三点,即如何安排以上各种手法在文中的次序。——单纯的人物性格介绍,从来不会引人注目,也无法给人留下深刻印象;就其本身而言,这是一种十分枯燥、缺乏生命力的写法。性格展示只有体现在活动中,才会显得完美。因而,我们一般不会在颂辞的开头将被称颂者的性格介绍一番,而是开篇就写活动,从他出生的时候写起,按照事件发生的顺序一路写下去。在此过程中,我们可以掺杂一些较细微的对主人公私人活动的描写。读者对于伟大人物生活中最微小的细节和事件都怀着莫大的兴趣。一切天生伟大之物似乎都是重要的。我们阅读大人物的名言警句并熟记于心,对其无比欣赏,一有机会就加以引述;殊不知我

^① 弗莱西埃(Valentin-Esprit Fléchier, 1632—1710),自1687年起任尼姆(Nîmes)主教,善写悼词,他在蒂雷纳元帅(参见第十五讲)葬礼上的致词更是闻名遐迩。

们身边的亲朋好友同样每日里妙语连珠，而我们却全然没有注意到。我们将泰奥弗拉斯托斯和拉布吕耶尔描述人物性格的方法结合使用，^①再用莱兹神父的办法把人物性格概括（或者说扼要重述）一番。色诺芬为阿格西劳斯二世而作的颂词中就是这么做的。^②作者从主人公的诞生写起，记述了其人平生各种值得纪念的事件；此外，他还描写了许多能反映主人公性格的私人生活细节，并且在结尾处直接归纳了此人的性格。

这个次序在大多数情况下都能适用，但是也不能不顾具体情境要求生搬硬套。假如一个人一生的活动大多数都归于失败，那么我们若在颂扬文章中将其一一写来，就显得很不适当，这种做法实际上等于罗列他的失败了。在遇到这种情形时，我们应当侧重于主人公的性格刻画，通过描写有关的事实来展现他的美德，对于那些灾难性的事实，则需给予隐讳处理，最多是轻描淡写地带过，方为妥当。

此外，还有一些情况也宜于对此法变通使用。比如，西塞罗在支持马尼留斯法案的演说中，^③出于推荐庞培挂帅与米特拉达梯六世作战的意图，并没有按时间顺序一一描述庞培的事迹，而是首先列举充当这次远征的统帅人选所必备的要求，然后以此为主线，

① 相关介绍参见第十五讲。

② 见“洛布古典丛书”《色诺芬：次要作品》(*Scripta minora*)，vii. 60—133。文末含糊提到阿基西劳斯(Agesilaus)和他的对头、吕底亚总督提沙费尔尼斯(Tissaphernes)之间的来往情形。

③ 西塞罗“支持马尼留斯法案”的演说(*Pro Lege Manilia*)，发表于公元前66年，支持执政官马尼留斯(Gaius Manilius)任命庞培为统帅，率罗马大军与米特拉达梯六世(Mithridates)和提格兰尼(Tigranes)王交战。

从庞培生平的不同阶段选取相应事例作为佐证,说明这位大将具备上述的一切素质,并没有理会各个事例的时间次序。关于行文的次序安排,我们就讲到这里。

可以看到,除了上述内容以外,还有一些情形也适合纳入颂辞当中。比如,出身名门或祖辈身份高贵的、[子孙出类拔萃的、]自身品质优秀的,都值得在文中一提;因为所有与显赫的地位、高贵伟大的特质相关之物,都能给被称颂者披上一道辉光,并在这辉光之中为众目所仰望。

第四点,关于以上内容的表达方式。史学家的著述,只需陈述事实或者确定地提出论点便足矣;颂辞的创作则不同,还要以富于装饰性的雄辩来渲染事实,并以多种多样的方法来证明其论点。比如色诺芬在前面提到的作品中,不仅肯定地指出阿基西劳斯对提沙费尔尼斯所行的是他所有出色行为的开端和基础,并且通过各种方式来证实这一点。

第二十三讲

1763年1月21日，星期五

上一讲中，我们介绍了赞咏型的雄辩文章，以及运用什么手法来达到其行文目的、行文中对于这些手法的安排等问题。

下面，我们来评介这一写作领域内几位出类拔萃的人物。我们看到，热心此道的作者为数很少——实际上，这一写作类型发展成形的时间也并不很长，无论是演说者还是听众，对于此类主题都不会自然地产生很大的兴趣。相比之下，庭议式和诉讼式雄辩的兴起，时间要早得多。人类的思考总是更早地关注于应该做些什么，或者是已经完成的行动有什么益处；而不是如何称颂或否定某些人、某些行为。因此，他们会较早地致力于培养庭议式和诉讼式的雄辩能力，至于赞咏式演说的能力，一般则发育得略迟一些。前两者的主题是演说者和听众都感兴趣的，而后的主题则对双方都不具有吸引力：因为，尽管演说者申明自己的目的是称颂某一人或某一国，然而他内心的动机，显然是为了光耀自己的名声。

正如历史源自古代叙事歌谣和英雄故事诗一样，此类演说是从古代歌颂神祇和英雄的赞美诗歌发展而来。但是其风格却截然不同于赞美诗歌：它只是记述被称颂者的行为，以激起我们的赞

赏；而赞美诗歌则尽情赞颂其中的神或英雄，把他们的名捧到天上。例如，维吉尔的《埃涅阿斯纪》，仅通过记述这位英雄的活动来颂扬他的伟业，从不夸张渲染他所遇到的危险或艰辛。但在伊万德(Evander)接待赫拉克勒斯的那一段里，东道主口中对这位大英雄的赞美之辞就完全是另一种风格了。^①

诗体颂辞的历史比散文体颂辞悠久得多。诗歌总是先于散文出现，并且率先发展到相当完美的程度；而散文及其包含的美总是迟迟才得以发育完全。散文更符合人们自然的表达方式，而诗歌却是一个难度大得多的创作种类。然而在所有国家里，后者总是先于前者而出现——乍看起来，这个事实无疑非常令人吃惊。比如，当希腊的诗歌达到完美巅峰之时，希腊人还完全不曾审视过散文之美。在罗马，当演说作为一种文体发展到及格水平之前，就已经涌现了多位相当优秀的诗人。在英国，任何差强人意的散文还未及诞生，就出现了很多大名鼎鼎的英语诗人。我们苏格兰也有众多本土诗作，比如古苏格兰语的《哈德科涅特》(*Hardyknute*)、《樱桃与黑刺李》(*Cherry and the Slae*)、《特威德河畔》(*Tweedside*)、《阿珀湖》(*Lochaber*)，以及用古苏格兰英语创作的《勇敢的华莱士》(*Wallace Wight*)；然而我们却没有一篇说得过

^① 《埃涅阿斯纪》(*Aeneid*) viii. 293—302 中描写，由老人和少年组成的两支合唱队“齐来歌颂/赫拉克勒斯的伟绩”(carmine laudes / Herculeas et facta ferunt)，随后，主人伊万德为埃涅阿斯讲述了拉丁姆(Latium)的早期历史，以及他们到过的许多后来在罗马历史上闻名遐迩的地方。在这里，斯密把伊万德的话与合唱队的歌词混为一谈了。

去的散文作品。^①从近来出版的许多译本来看,厄尔斯语的诗歌^②也达到了极高的水平,但是我们从未听说过任何用厄尔斯语创作的散文作品。这的确显得有违自然,为什么在那些尚未开化的野蛮国度里,诗歌这一难度最大的创作体裁反倒率先开花结果了呢?不过,细究起来,其原因本也不太难找。在那些最野蛮、最原始的族群里,一天的劳作结束后,就是快乐休憩的时光;大家聚在一起

① 《哈德科涅特》是伊丽莎白·沃德洛夫人(Elizabeth, Lady Wardlaw, 1677—1727)模仿民谣创作的诗歌集,1719年以小册子的形式匿名出版,当时人们认为其中部分诗句源自已经失传的古代民谣;后来艾伦·拉姆齐(Allan Ramsay)将它收入《常青集》(*Ever Green*, 1724)并增加了16段;1726年又出修改版,略减其古意,收入《茶桌谈藪(续)》(*Tea-Table Miscellany* ii)。《樱桃与黑刺李》是苏格兰政治家、诗人亚历山大·蒙哥马利(Alexander Montgomerie, 1556?—1610?)创作的一首寓言体辩论诗,1597年出版,但写作年代比这早得多。也被收入拉姆齐的《常青集》中。《特威德河畔》的曲子早已有之,至少可追溯到1692年。拉姆齐的《茶桌谈藪(续)》中收录了一首由罗伯特·克劳福特(Robert Crawford, c. 1690—1733)创作的同名诗歌,可配上此曲演唱。另外,还有一首由约翰·哈伊(John Hay, 1645—1713)创作的苏格兰语同名诗作,收录于大卫·赫德(David Herd)编著的《古代和现代苏格兰歌曲、英雄民谣及其他》(*Ancient and Modern Scottish Songs, Heroic Ballads, etc.*, 1769)当中。上面提到的几首诗作均属于“边区民谣”(所谓边区,指英格兰北部和苏格兰接壤的地区),在当时非常流行。我们无法确定斯密所指的具体是哪一首,也不清楚他为何没有提到那首最著名的边区民谣:《狩猎追逐》(*Chevy Chase*)或称《切维厄特猎歌》(*The Hunting of the Cheviot*)。《阿珀湖》,也作《别了阿珀湖》(*Lochaber no more*),古苏格兰歌谣,收录于拉姆齐的《茶桌谈藪(续)》之中。《勇敢的华莱士》:大概是众多歌唱华莱士英雄事迹的民谣当中的一首。在恰尔德(F. J. Child)编写的《英格兰和苏格兰的流行民谣》(*English and Scottish Popular Ballads*, 1882—1889)当中,第157首有9个传统版本,其中有的据说采自多个源头,但并没有一首题为《勇敢的华莱士》。至于这里所指是否15世纪苏格兰游吟诗人瞎子哈利(Blind Harry)的长诗《威廉·华莱士的生平和事迹》(*The lyfe and actis of William Wallace*)?其可能性就更小。那是一个民谣采集的时代,在1722年,吉尔伯特菲尔德的威廉·汉密尔顿(William Hamilton of Gilbertfield, 1665?—1751)又出版了一部英语史诗《威廉·华莱士爵士的生平和事迹》(*Life and heroick actions of Sir William Wallace*)。

② 厄尔斯语:(苏格兰高地或爱尔兰的)盖耳语。

开心玩耍，舞蹈和赌博都是其中自然的娱乐项目，在这种场合舞蹈必然是伴着音乐的。^①非洲沿海的一些蛮族，整天待在洞穴里躲避灼人的烈日，到了傍晚时分才从洞里出来，大家一起跳舞唱歌。诗歌是音乐必不可少的侍从，特别是人声的歌唱——这是所有音乐当中最自然、也最简单的一种。人们自然而然地在音乐中表达某种想法，因而必然会形成与音乐相配的词句。就这样，诗歌在最野蛮、最原始的族群里逐渐发展起来，并且往往能达到相当完美的水平；至于散文，那时候的人们根本无意于怎样把它写得更好。只有到了商业兴起，或者至少是在生活富裕（通常是伴随商业兴起）之后，散文的水平才开始有所提高——生活富裕和商业兴起之后，通常会继之以艺术的进步，各方面的趣味趋向于精致优雅。我在此并不是说，商业发展必然带来艺术的进步和生活方式的文雅；关于这一点，荷兰人和威尼斯人的情形均是反面的例子。但这种富裕和发展是一个必要的前提。哪个城市的居民生活得富足而阔绰，安享着一切生活必需品和便利条件，那里的艺术就会生机勃勃，人们的生活方式也必定变得更加优雅。因为凡是处于此种状态的地方，就必然有很多人摆脱了劳碌负担，整日优哉游哉，一味地把心思用在最适合自己口味的东西之上，并在它的各种形式里面寻求

^① 参见约翰·布朗(John Brown)在《论诗和音乐的兴起、融合和影响力，以及它们的发展进程、分离和败落》(*A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*, 1763)一书关于原始社会诗歌及其他种类艺术的论述。另可参阅维拉特(Cartaud de la Villate)著《史家、哲人论品位》(*Essais historiques et philosophiques sur le goût*, 1734)，以及《亚当·斯密哲学文集》中“论所谓模仿艺术中模仿的本质”第二部分。

自己的乐趣。散文就是在这样一种状态之下开始发展起来的。散文是自然的商业语言,正如人们在寻求快乐和愉悦的时候会自然而然地使用诗歌语言一样。生活中的一切普通事务、所有的生意和契约,都是用散文文体来处理的。没有人用诗来讨价还价,人们做生意不是为了找乐趣。诗____^①

直到远征波斯^②之前,古代希腊的绝大部分地区还不知艺术为何物。她的人民只投身于军事的“艺术”,而出于教育必须与未来事业相匹配的原则,古希腊年轻人所受的训练也仅限于这个方面。不过,为防止此种教育令他们养成粗野残暴的性情——就其倾向来讲,这是大有可能的——希腊人又把音乐加入教育体系之内,以期纠正前一种教育所带来的不良影响。即使在文明程度最高的雅典,年轻人的教育也只包括上述两个部分;哲学和艺术在那时则完全遭到忽视。实际的情况是,当时她的各个殖民地在哲学等方面已经达到相当完善的程度,而宗主国内却对此闻所未闻。波斯战争之前,已经有泰勒斯(Thales)^③在米利都(Miletus)、毕达

① 原稿文字在此处中断。

② 与波斯之间的战争始自公元前5世纪初。到公元前450年左右,每年10月间为牺牲将士举行的国葬仪式已经演变成了精心安排的节日。

③ 泰勒斯(c. 636—c. 546 bc)来自爱奥尼亚的米利都城,古希腊“七贤”之一;参见《亚当·斯密哲学文集》“天文学的历史”第三部分。毕达哥拉斯(生活在公元前6世纪)于公元前531年左右从萨摩斯岛(Samos)迁至意大利南端的克罗顿(Croton)城。恩培多克勒(c. 493—433 bc)是西西里本地人,出生于阿克拉加斯(Acragas)城。他的弟子中包括雷昂底恩的高尔吉亚(Gorgias of Leontini, c. 483—376 bc),后者是著名的修辞学家、智者学派的著名人物。原稿的抄写者在这里莫名其妙地将“Leontini”改成了莱斯博斯岛的主城“Mitylene”。雷昂底恩的高尔吉亚在公元前427年出使雅典,并发表了那篇演讲史上划时代的演说。

哥拉斯在意大利、恩培多克勒(Empedocles)在西西里,分别传授其各自的学说;自从那场战争之后,在各个殖民地已经充分发达的商贸活动,才开始在希腊本土蓬勃兴起,从而给宗主国带去了财富、艺术和文雅的生活品位。米提利尼的高尔吉亚(Gorgias of Mitylene)是把演讲术带到希腊的第一人;据说他作为本国派驻希腊的使节,上任伊始便以一场优美而充满力量的就职演说震撼了整个雅典。自此,古希腊人便开始培养雄辩的口才,不久之后,随着各城邦的财富日渐加增,此风益盛。——[财富的涌入是在远征波斯之后。另外,雅典城邦还发布敕令,要求每年以演讲或颂辞的形式向为国捐躯的战士或军功卓著者致敬,这也算是这场战争为促进演讲术的发展做出的一份贡献吧。]

鉴于军事训练和音乐在当时希腊青年的教育当中居于主导地位——实际上构成了教育的全部,为了鼓励其中的出类拔萃者,各种竞技会便应运而生。^①在赛跑、格斗、车赛等项目中,优胜者被颁予各色奖品;在音乐等其他方面表现出色的人,也能获得奖励。有奖音乐比赛自然在与之密切相关的诗歌领域引发了能力的较量。雄辩家们目睹诗人们的成功及其披戴的极大荣誉,亦不禁跃跃欲试,意欲一展身手。的确,当时再好的演说者也得不到嘉奖,其实这也算不了什么,因为颁给其他项目优胜者的奖品并不值钱,

^① 公元前582年重新恢复了古代皮提亚竞技会(Pythian Games),除音乐、戏剧和诗歌、散文朗诵等原有的主要竞技项目之外,又增加了各种奥林匹克式的体育项目。类似的节庆还有雅典的泛雅典娜节(Panathenaea)和斯巴达的卡尔涅亚节(Carneia)。关于修昔底德认为自己的作品在哪些地方区别于那些为博取掌声而作的漂亮文章,参见第十九讲。

只是一种荣誉的标志而已。既已得了荣誉,即便没有那一块奖牌也无所谓。在这些赛事中,获胜者所享受的荣耀还包括展示才华的机会。在颁奖礼上,希罗多德朗读他的《历史》,伊索克拉底(Isocrates)^①雄辩滔滔——多半是让人朗读他的演讲稿,而从来不肯亲自献声,因为其嗓音实在让人不忍卒闻。

在这段时期,演说家与诗人竞争,因此也把后者作为模仿对象。献给众神祇的颂辞是此类演说家们最适宜的体裁。他们模仿诗歌作品的文体构思,也模仿其主题;诗人们颂赞的对象都是神祇和由于年代久远、已被视同为神祇的古代英雄,最早的雄辩文章也是同样的主题。据说,高尔吉亚和当时其他一些雄辩家的文章^②通常是赞颂忒修斯、赫拉克勒斯、阿喀琉斯、梅利埃格这一类人物的。——除了模仿诗歌的主题,这些颂辞也套用了诗歌的写法。这类作品都写得十分散漫,缺乏连贯性。文章连贯与否,均出于作者的随心所欲,只要他们认为什么内容能取悦听众,就会随手插入,毫不顾及主题的要求。一切激情,特别是仰慕之情,在表达上都显得恣意散漫、断断续续,凡是看似挨边儿的地方就借机宣泄一番,这情感本身似乎意义重大,从而令与之有关的一切都感染了这份重要性。文中情绪越是高涨,表达就越不连贯。[色拉叙马霍斯(Thrasymachus)]^③所有的抒情诗人都有不够连贯的特点,其中激

① 伊索克拉底(公元前436—公元前338),古雅典雄辩家、修辞学者。

② 如现今存世的《海伦颂》(*Encomium of Helen*)和《帕拉墨得斯的辩护》(*Defence of Palamedes*)。

③ 来自卡克冬(Chalcedon)地方的色拉叙马霍斯(活跃于公元前430—公元前400左右),古希腊雄辩家,以善于鼓动听众情绪而闻名。

情最澎湃者要算品达,同时其连贯性也最差——至少在表面上是这样。

在有文章传世的古希腊雄辩家当中,伊索克拉底是年代最早的一位。据说他的文风与高尔吉亚非常接近。像古代诗人和抒情诗作者一样,他的作品也很不连贯,时常将一些与主题毫无关联的话题信手拈来。比如,在《海伦颂》^①里,作者先颂扬了忒修斯、帕里斯、阿喀琉斯等等一大串英雄人物,直到第6部分才提到美女海伦。他热衷于各种格言警句,大量采用隐喻、明喻、夸张、对话等修辞手段。韵律一致和句中成分的均衡所带来的美,是他最为用心的方面。这些特点充分反映在其“致德摩克勒斯(Democles)的演讲”^②的引言部分,我们从中能看出作者的脾气禀性,看到他自视甚高,瞧不起智者学派中的其他人物,努力使自己的文章像诗歌一样美妙,并且在数量上也能与诗人们的作品相匹敌。布鲁图(Brutus)^③则认为,一切雄辩的目的都是要揭示被讨论之事所蕴含的真理,引领我们得出某种结论,因此,他发自内心地瞧不起伊索克拉底。然而,西塞罗却对他非常钦佩,只因为他的文章写得美,让人看着舒服,能给听众带来愉悦和享受,为此便不在乎他的

① 见“洛布古典丛书”iii. 60—97。

② 德摩克勒斯,雅典雄辩家,政治家德摩卡里斯(Demochares,约公元前360~公元前275)的劲敌,后者是大政治家、演说家、希腊联军统帅德摩斯梯尼(公元前384~公元前322)的侄子。伊索克拉底与其生活年代不同,因此不可能向他致词。此处,抄写者显然是把《致德摩尼克斯》(*To Demonicus*)和《致尼科莱斯》(*To Nicocles*)这两篇演讲中的人名和内容混为一谈了(分别见于“洛布古典丛书”i. 4—35, 40—71)。尼科莱斯是塞浦路斯岛上萨拉米斯(Salamis)的王,德摩克勒斯的演讲实际上是给这位君王的建议。

③ 西塞罗,《论演说家》(*Orator*), xiii: “leniter et crudite repugnante te”。

论证功力如何。的确,假如你想在伊索克拉底的文章中寻求秩序、方法、推理和论证的力度,肯定会白费力气;然而,如果你仅仅期望从一位令人愉快的作家那里获得娱乐和惬意,那么伊索克拉底绝不会令你失望。

希腊对波斯的胜利给我们留下的一份遗产,是三篇颂赞雅典人的精彩演讲。第一篇出自吕西亚斯(Lysias)^①的手笔。据说这位作者的主业是私人法律事务,而且表现非常出色,但他依然保持着朴实坦率的本色,不曾沾染法务圈子里的狡诈风气;及至需要尝试这种主题所要求的华丽造作的写作风格之时,便很有些无所适从的感觉。在这篇演讲中,他似乎竭力追求语言之美,穷尽各种修辞手段,堆砌大量的格言警句和发人深省的隽语。他没有叙述希腊人的活动,因为前人对此已经说得太多;但是,他叙述的东西却与当时的情况不尽相符,其内容——还有他的那些省思——都是一些平庸的老生常谈。他在文中夸大一切,时常肯定一些与事实相去甚远的说法。他不仅喜好各种修辞手段,甚至通篇都是惊讶感叹的句子。

第二篇演讲出自柏拉图笔下。^②与前一篇文章相比,这篇的风格要得体许多,文中的省思和情境选取都很妥恰,也不像吕西亚斯写得那么平庸。对于希腊人的活动,此篇写得更少,但其选择的功力

① 《葬礼演说》(*Epitaphios*),献给为保卫哥林多而战死的将士,时间在公元前392年左右(见“洛布古典丛书”30—69)。

② 《美涅克塞努篇》(*Menezenus*),柏拉图记载的苏格拉底哲学语集,见“洛布古典丛书”vii。据苏格拉底称,米利都的阿斯帕西亚(Aspasia the Milesian)所做的葬礼演说非常精彩,足可媲美修昔底德记载的伯里克利演说辞。

更高,特别是在语涉同一事件之时,柏拉图的优势就更明显了。马拉松战役和萨拉米斯战役都可作为这方面的例子。柏拉图的风格不算太奢华,不过也有过于冗长的毛病,以致常常遮蔽了此文的其他优点。

修昔底德在《伯罗奔尼撒战争史》前言中记载了伯里克利的那篇著名演讲,^①此文较之第二篇风格更加得体,不那么恣意汪洋、华丽无度。他的笔力沉雄刚劲,准确而且富有针对性,不仅直接颂赞了雅典人的优秀品格,还间接挥斥了他们当时的对手斯巴达人。这篇文章的美是如此显而易见,在此我就无须赘言了。

^① 《伯罗奔尼撒战争史》,I. cxl—cxliv,致雅典人的演讲。

第二十四讲

1763年1月24日，星期一

除却李维更无书

在前两讲当中，我已就雄辩式写作的第一种类型，即赞咏型文章，将我认为必要的内容全部介绍给大家了。现在我们再来看第二种类型：庭议型作品。但是，在进入具体内容之前，我们最好先谈谈另外一种较庭议型和诉讼型的雄辩文章都更简单的写作体裁，即教喻式的作品。作者创作这种作品的基本思路，就是先提出一个命题，再以各种能够导向这个结论的论据去给予证明。

如果需要论证的命题只有一个，这种情形便是最简单的了；在此情况下，最好的办法无疑是：首先提出论点，随即一一列举足以证明该论点的论据，最后归纳起来，说明论点的正确无误。针对此种情况，开门见山地提出论点是最适宜的选择，唯此才能让你的论据在听众脑海中打下更深刻的烙印——当各条论据的目的指向明确时，这种方法要比预设悬念、最后揭示谜底的方法给人留下更鲜明的印象。但是常有这样一种情况，即：为了证明主要命题，必须先期证明一些次要的命题。遇到这种情况，我们应当首先提出主要命题，然后说明这个主要命题的成立，如何必须以几个次要命题

的成立作为前提。当几个次要命题依次得到证明之后,再如前所述,通过归纳得出结论。

[沙夫茨伯里伯爵探究美德的本质^①,即采用了这种方法,他也试图用此法来证明人的至高快乐在乎德行。这里姑且不论他的推理是否充分,仅就其论证方法来看,可以说已臻完美无缺;当次要命题已被清楚地证明之后,主要命题便顺理成章地站稳了脚跟。]

然而我们注意到,这样的次要命题最多不能超过5个。如果超出这个限数,人们的头脑便无法如历历在目般轻松予以领会,以致造成整体理解的混乱。“3”是一个非常适当的数目,据观察,3个次要命题要比2个或4个更容易理解,并且显得更加完整。从结构上看,“3”有一个中间点,两边各带一个点;但是“2”或“4”就缺少一个引人注目的中心点,使得各部分之间似乎缺少了某种维系。这其中的规则与建筑领域相同:^②如果不经数算一眼望去,所见之物的数目多于9个或10个,人的头脑便难以把握。在所有的数字当中,“3”是最易于领会的:只要一眼望去,我们当即就能捕捉到一个中心,加上一边一点。[斯威夫特曾经撰文赞美“3”这

① 沙夫茨伯里,《论人、风俗、舆论和时代的特征》,第四篇,“美德之追问”(An Inquiry concerning Virtue or Merit)。

② 本段论述的基础是古时候供演说者使用的系统记忆法,其诀窍是把讲演稿的各个部分设想成不同的地点和形象,特别是一幢建筑物(比如庙宇)的各个部分。参见“洛布古典丛书”《修辞学》(Rhetorica ad Herennium), III. xxiii—xxiv; 西塞罗《论演说家》(De Oratore), I. xxxiv. 157, II. lxxxvii—lxxxviii; 昆提利安(Quintilian),《演说术原理》(Institutio Oratoria), XI. ii. 17—26。

个数字，^①但这仅仅是敬献给它的众多颂辞之一。这个数字无疑蕴含着某种说不清道不明的玄机，令它比别的数字更受偏爱。在建筑学上，“3”有个引人注目的中间点，这算是很充分的理由，然而将此规则用到写作上，就显得有点离奇古怪。在各种布道词和演讲稿中，小标题数目为3个的情形远多于其他数字。]数字“4”里没有中间点，尽管一幢建筑的4扇窗或4根柱子也能让人一览尽知，但是此种布局看起来还是略嫌别扭，并且它在建筑学上还有个明显的缺陷，那就是，无论你把门设计在哪个位置，都无法达成均衡感。数字“5”也容易记，因为可以把它看作中间一个“1”两边各带一个“2”，或者中间一个“3”两边各带一个“1”。“6”和“7”也能同样加以划分，因此不难记忆，而“9”则能化身为3个“3”。然而，尽管在建筑领域我们可以相当容易地把握这些数字所代表的内容，但若转移到写作领域，我们就会力不从心。同一座房子的众多柱子和窗户可以设计成同一样式，让我们窥一斑而知全豹，所以极易了解；但是一个主要命题之下的众多次要命题，却常常没有任何共同点，唯其指向同样的结论而已；再说我们不仅需要记住数目，还要考虑每个次要命题的性质。一个常见现象是，要证明一个主要命题，需要以14或15个次要命题的成立作为前提。此种情况下，最好先设定3个或5个对主要命题起到明显支撑作用的次要命

① 见《一只桶的故事》(A Tale of a Tub)第一部分引言第4段，斯威夫特在这里讽刺针对数字的神秘主义观念：“……那些哲学家和伟大的神甫们，他们的首要职责就是对适当的神秘数字养成喜爱之情，在想象中赋予它们神圣意味……我为那奥妙无穷的‘三’而穷尽玄思，无时无刻不伴着美妙的欣喜。”他还在报上发表了“赞美这个数字的一篇颂辞”，帮助它从“七和九这两个竞争对手”那里夺回部分失地。

题,然后在每个次要命题之下再列举 3 个或 5 个能进一步证实主要命题的次要命题。人的头脑可以轻松领会如此安排的 18 个或 20 个次要命题,却难以把握并列于一个主要命题之下、没有中间层次的 15 个次要命题。同样,在建筑领域,设计师通常会让房子的某一部分在某种程度上有所不同,不是正中凹进,就是较两翼凸出,以免在窗子或其他构件的数目多于 3 个(或 5 个)之时,令整体外观缺乏层次感。如此分层布局的结果,一个人便可以相当容易地记住至少 15 个或 16 个命题;而在扁平式布局的情形下,超过此数量的一半便已经感到艰难了。然而,在内战时期的许多布道文章里,同一层次上的命题数目往往不止十五、六个,常有达到二、三十或四十多个的。

在建筑领域,我们不仅能通过双层布局来记住数量众多的组件,还可以把分层做得更多、更细。比如,假设一幢楼房共有 81 扇窗或 81 根立柱,那么我们可以按 3×27 先将其分作三组,两翼相似,而位于正中的一组明显地有别于两翼。接着,再按着 3×9 、 3×3 的步骤逐次分下去,在每一层次上都给予它们鲜明的特色,或是在次序安排上,或是在其他方面设置各种变化。一个人即便不是很聪颖,但只要站在适当的距离去观看,便能轻而易举地把握不同部位的安排次序和组件数目。然而在写作领域,情况就不同了。那些层层叠叠的命题令人很难记忆,它们总是混淆成错综复杂的一团,给我们的脑力出难题。正是出于此种原因,一个人哪怕把亚里士多德的伦理学著作或他的任何一部其他著作读上十遍,也难以对全书的架构形成清晰的概念;作者在主要命题之下,又划分出一层、两层、三层乃至更多的层次,其本意是想借此避免混乱,

但是结果却适得其反,恰恰由此而造成了混乱。

这种划分层次的手法不但十分适用于此类旨在证明某一命题的教喻式写作,亦同样适用于以阐明某种科学体系为宗旨的写作,诸如自然哲学著作的领域。层次的划分能够帮助头脑回溯各个部分之间的关联。在诉讼演说稿当中,这种手法更是不可或缺。法律事实和要点的确定,常常建立在数个前提得到证明的基础之上;在此情况下,就需要按照前述的方法进行分层布局。但是在庭议型的雄辩文章当中,它却几乎毫无用武之地。这并不是说庭议型的雄辩文章就没有秩序或方法可循;方法无疑是有的,只是在这种情况下我们用来说服他人做或不做某事、与对手议和或者继续作战的论据都是清晰而扎实的,明明白白地显示出我们所提出的建议既合乎道义又切实可行,并且有利于这个人,故而我们不必遵循严格的次序来提出论据;即便这些论据恰巧不是那么清晰或扎实,作为演说者也有义务让它们显得清晰而又扎实。一长串环环相扣的形而上学的论据,未见得能够在聆听此类演讲的公众心目中产生所期待的印象,哪怕演讲者的论据确有说服力,但由于论证的过程如此高深莫测、有失自然,仍然会使它显得可疑,似乎其论据不尽可靠并且缺乏说服力。

[亚里士多德^①从未在庭议型演说中将论据划分层次,但在诉讼型演说中却屡屡为之。这种方法在西塞罗最出色的庭议型演说中亦未见使用;实际上,在他所有的庭议型演说中均很少见。]

阐述某种体系的教喻式作品可以遵循两种写法:第一种,首先

^① 应为“德摩斯梯尼”。

提出一个或少数几个用于解释若干种规律或现象的原理,让它们以自然的顺序相互衔接;第二种,开篇便列举准备讨论的几项内容,逐一指出其原理,不论与前项原理是否相同。维吉尔的《农事诗》遵循了后一种方法,作者意在系统介绍农事全貌,第一卷写如何种植谷物,第二卷叙述各种树木的栽培,第三卷论畜牧,第四卷谈养蜂。假设维吉尔开篇便探讨植物的生长原理,怎么做能使收成加增,怎么做会不利于收成,各种作物在不同的土壤条件下各自需要什么样的肥料,以什么比例配施肥料,并且综合上述各点,指导我们每一种作物适于怎样的耕作方法、用何种土壤栽培……那样的话,他即是按照第一种写法来布局的,无疑会最具哲学味道。同样,在自然哲学或类似的任何其他学科当中,我们都可以选择像亚里士多德那样,按照各个分支自然呈现的顺序一一写来,指出每一现象背后的原理(通常是新的);另外,我们也可以采用艾萨克·牛顿爵士的方法,先陈述某些已知的或已经被证实的原理,再由此出发描述若干现象,以同一链条贯穿其间。这后一种方法,或可称为“牛顿式”方法,无疑最具哲学性,运用于各个学科领域——无论是伦理学还是自然哲学——都显得极其巧妙,因而比前一种方法更具吸引力。当我们看到原以为最难以解释的各种现象皆是出于某种(通常为人熟知的)的原理,从而形成了一种环环相扣完美统一的链条,我们的心中便会升起莫大的愉悦感;而前一种写法则缺乏这样的连贯性,对各种现象虽然都给予独立的解释,但彼此之间却缺乏有机的关联,所以这种写法给我们带来的愉悦远远不及第二种。因此,无怪乎笛卡儿哲学(这种方法在现实中是由笛卡儿先

生率先尝试运用的)虽然未必包含任何真理,^①在生活于当今较开明的时代、又用心钻研过此类问题的我辈眼中显得相当靠不住,但是在当初却能够被全欧洲的学者普遍接受。相对于时人仅知的亚里士多德式的方法而言,这种方法显示出巨大的优越性;再加上那时人们几乎从未涉足过相关领域,因此便如饥似渴般地接受了它;而今若要我们公允地加以评判,那我们只能说,这件事只是古往今来最令人赏心悦目的传奇之一罢了。

尽管教喻式作品的写作方法用在关乎科学的一切领域无疑都是最好的,但是用于雄辩文章里面却几乎完全地不讨好。一般的听众根本不欣赏这些深奥的推理;他们只关心自己的兴趣,以及演讲者所说的内容是否切实可行并且合乎道义,这些才是能够打动他们的东西,而这些东西极少体现在冗长的推理论述当中。

正如教喻式作品有两种谋篇布局的方法,庭议型的雄辩式作品也有两种大相径庭的写法,分别适用于两种大不相同的情形。第一种写法可以称作“苏格拉底式”;因为,如果色诺芬和柏拉图所言不虚的话,作为先哲的苏格拉底在行文中通常会采用这种方法。它的诀窍在于,开始时远程迂回,尽可能避开有待证明的主要观点,然后于听众们不知不觉当中慢慢引领他们接近主题,并就一些事情取得他们的赞同,同时却让他们觉察不到其中所包含的倾向性;按此逻辑发展下去,直到最后令他们不得不放弃以前所执守的观念,承认你的结论是正确的。这是一种最为流畅、也最引人入胜

^① 关于斯密对笛卡儿哲学的看法,参见《亚当·斯密哲学文集》“致《爱丁堡评论》创刊人的一封信”、“天文学的历史”等篇目,以及《道德情操论》VII. ii. 4. 14。

的论述方式。

第二种方法会令人觉得不甚舒服,显得不太有礼貌:即开门见山地直陈有待证明的观点,如果于任何一点遇到反对意见,便在那一点上展开辩驳,从而证明自己是正确的。这种方法可以称之为“亚里士多德式”,因为据我们所知,这正是他善用的方法。

上述两种方法分别适用于演说者可能面对两种不同场合:有些时候,听众会支持演说者的观点,有些时候则持反对态度。也就是说,听众是有偏见的,演说者有时遇到顺风、有时则如逆流逆水而行。面对后一种情形,我们应该运用苏格拉底式的说理方法,而在第一种情形之下,则更适用亚里士多德式的说理方法。我绝不是说,演讲者与听众之间会进行直接对话,或者在演讲进行当中时时需要就对方提出的各种小问题表示赞同,或是直言否定对方的见解。我所指的是,当听众的态度倾向于演讲者的时候,可以先提出命题,再圆满完成论证。因为在此种情况下,演讲者一开始便亮明自己与听众的意见一致,必定十分有利;有此作为铺垫,接下来论证的力度也会更强。反之,当听众对有待论述的观点持反对态度,我们若是毫不客气地承认彼所恶者正是自己之所爱,就会触犯他们;此种情况下,不如采取迂回战术,先不表明自己的意图,而是由远及近、慢慢地一步步引领他们接近核心——扫清周边的障碍之后,最终的胜利便顺理成章了。关于这两种方法的实例,均可在李维的书中找到;第一种方法见之于提图斯·昆克提乌斯·卡庇托里努斯(Titus Quinctius Capitolinus)的演讲,第二种方法则见于阿庇乌斯·克劳狄·克拉苏(Appius Claudius

Crassus)的演讲。^①

^① 前一段典故见于《罗马史》VII. xl,彼此对峙的瓦列里乌斯(Marcus Valerius Corvus)和提图斯·昆克提乌斯分别向对方的军队发表演说,最终达成和解;后一段典故见于《罗马史》V. iii—vi,素有“老练的演说家”之称的阿皮乌斯·克劳狄乌斯(Appius Claudius)在维爱战役(Veientine campaign)中对罗马公民发表的演说。

第二十五讲

1763年1月26日，星期三

在之前的讲座中，我已经就庭议式的雄辩文章，将我认为必要的内容尽数介绍给了诸位。按照既定的顺序，至此本该转入进一步的指导，诸如怎样正确选择论据，以及论据在行文当中的安排及表达方法之类。然而，此类指导能够对听者有所助益的却是极少。面向大众的演讲，论述本来不宜太繁复，其中的主张通常是可以不证自明的；即使需要加以论证，其论据本身亦应十分浅显，无须详尽复杂的解释。在这种情况下，不必追求风格的精致优美，也用不到玄奥的论证，因为在通常的演讲场合，这一类的招数完全是多余的，无论怎样巧用心思也极少显得合宜。由于论据本身如此浅显，对它们的安排也就不必要求如何精到。通常而言，无论哪种雄辩文章，论据的选取与合理安排都是最容易的一件事。唯有表达与风格才是最需要技巧的，也只有在这两个方面，他人才有可能给予写作者任何具体的指导。因此我们看到，西塞罗、昆提利安^①以及

^① 西塞罗说过，论据的选择与安排更多地在于审慎的心性而不在于口才，和一切活动并无不同，因此他在论述中对此只是简略带过（见《论演说家》，xiv—xv，44—49）。昆提利安的观点也基本相同。他认为以上那些只是演说者的职责所在，而非雄辩的主旨（见《演说术教程》，III. iii. 1），就连未曾受过训练的人也能做得到（VIII. iii. 2）。

所有的大家们,在论及雄辩文章的写作时,均把论据或主题的选择及安排看得无关紧要且毫无难度,在此处轻巧地一带而过;只有讲到语言的修饰和表达时,才认真地给予我们一些指教。但即便是对于后者,他们的语气也显得不甚重视;尽管写作者无疑需要在语言的修饰和表达上多下功夫,以达到寓教于乐的效果。因此,我在这里也要跳过相关的话题,直接进入最后一项内容,即介绍几位在这一领域中最为出类拔萃的大师。过后当我讲到诉讼型雄辩文章的写作时,也会依照同样的次序来讲授:首先解读此类文章的一般性质和规则,接着介绍一些出类拔萃的大家,以及他们各自的风格——其中包括古希腊、古罗马的演说家、作家,再加上几位英语作家。不过,我会在诉讼型雄辩文章的性质上多讲几句,这是因为事实或法律要点的证明,可能需要引入大量精细、微妙的推理和论证——正如我在前文中说过的,由于庭议型雄辩基本无法容纳此类内容,所以在三种类型的雄辩文章中,它是最简单的。

在这一讲中,我要为诸位介绍德摩斯梯尼和西塞罗庭议型演说的风格。

在流传至今的古代演说稿当中,归于德摩斯梯尼名下的庭议型演说总共有 16 篇,其中有两篇明显出自他人之手,或为赫格西仆(Hegesippus)所做。^① 这两篇在表达上粗糙村野,着意追求力度,与大演说家德摩斯梯尼的风格相去甚远。这些演说是 _____^②。在余下的 14 篇当中,有 10 篇的主题都是激励雅典人与马其顿的

① 参见下文第二十六讲第 212 页注①。

② 此处原稿空缺约 20 个字母。

腓力(Philip of Macedon)^①开战,或者鼓舞他们抖擞精神继续战斗;另外4篇虽然主题各有不同,不过谋篇布局均与前10篇大体相同,在此便略过不提了,我们只集中介绍他的“反腓力演说”,并以其中一篇为例来说明德摩斯梯尼的风格。它被称为“第三次奥林索斯(Olynthiacs)^②演说”,实际上却是第二次。这篇并不是德摩斯梯尼全部演讲之中最优美或最精妙的,依我之见,他最优美的演说当数“περι χερσουησου”^③那篇;之所以选择这一篇为例,乃是因为它典型地体现了作者的独特风格。

为了更好地理解德摩斯梯尼的风格和相关评论,我们有必要首先看一看作者发表这些演说之时雅典所处的情形。此前雅典城邦早已完全实现了民主制度,由贵族和平民首脑组成的战神山最高法院理事会已经完全废置,这道抑制民众愤怒的巨大闸门已经完全敞开。作为雅典贵族政府一部分的____^④议事会^⑤及其执行委员会此时也已失去了作用,民众的势力如不羁的河水失去了堤防。不过,贵族依然是雅典公共事务管理中的主导力量。富人和贵族的社会地位相互制衡,达成了两股政治势力的平衡。下层民众还没有壮大到能够置喙公共事务管理的程度。在普拉提亚

① 即腓力二世。

② 希腊东北部马其顿区一海滨古城。公元前349年,德摩斯梯尼连续发表三篇演说,呼吁雅典人援助奥林索斯抵御马其顿的腓力二世。

③ 意为“半岛之内”。

④ 此处原文空缺8个字母。

⑤ 雅典议事会(*boulé*)创立于公元前6世纪末克里斯提尼(Cleisthenes)改革时期,也叫“五百人议事会”。此外更设“五十人团”,作为议事会的执行委员会(*prytaneis*)。笔记原稿中使用 *prytaneum*(意为“公共会堂”)一词来指称这个执行委员会,显然属于讹误。

(Platea)战役^①中,按照伯利克里的建议,希腊士兵头一次从民众那里领取到酬报,民主政府即由此发端,之后的商业发展更强化了这种转变的势头。商业使最下层的百姓也有机会为自己赚取财富,由拥有财富而尝到享受权力的滋味。在一切地方事务上,政府赋予他们与最显赫的贵族平等的机会,令其得以借助自己的财力获得与后者同等的发言权。正是由于这一原因,使得民众的性情为之大变,而争取民众支持的手段也与以往不同了。在那之前,由于财富无法在国内获得,所以谁若有意赢得民众的好感并对国民产生影响力,他就必须筹划新的征服和战争,从而为民众提供发财的机会。对这些计划执行得最出色的人,就会获得民众的最高拥戴。故而,凡是登上权力顶峰的,无一不是军功赫赫者。[但是自此以后,我们发现,有无军功变得不再重要。伯罗奔尼撒战争开始之际,领导雅典的是克里昂(Cleon);而在这场战争结束之时,执政者为特拉门尼(Theramenes)^②。这二人均无半点军功。继他们之后主持雅典事务的10位演说家,除了德摩斯梯尼之外,也无一人亲自参加过战争。]由于这个缘故,雅典人是全希腊最有进取性、最活跃的一群,令城邦的最高领导层和主要管理者们深感难以约

① 普拉提亚战役(公元前479年),希腊联军在斯巴达名将保萨尼埃(Pausanias)指挥下大破马其顿和波斯大军。

② 关于克里昂,参见下文第二十七讲第226页注②。公元前404年,斯巴达支持下的“三十僭主”在雅典建立寡头政治,特拉门尼和柯里西亚斯(Critias)就是其中的两位。在这段恐怖时期,温和派特拉门尼被极端派柯里西亚斯下令处死,但柯里西亚斯本人也在公元前403年初被杀。后来,民主派卷土重来,推翻寡头统治,重建民主政体,并成立“十将军委员会”作为雅典的最高行政集团。但亚里士多德在《政治学》(Politics, 1305b 26)当中写道,极端派的首领是卡里克勒斯(Charicles)而非柯里西亚斯(Critias)。

束,其管理难度绝不稍逊于后来激发他们去打仗的难度。商业和奢侈生活令情况完全为之改观:最底层的民众也有机会提升自己的身份,与贵族平起平坐;贵族们则很容易滑落到与最卑微的市民相比肩的地位。在这种环境下,对外战争不再是给民众带来财富的途径;因此,那些试图迎合民心者便不再采取这种方法;他们发现,掠夺同胞的财富比从敌人那里夺得战利品更容易让人发财致富。

他们的第一个举措是给军人发薪饷。这虽然看似小事一桩,却对政府的性质产生了极其深刻的影响。由于商业的兴起,贸易和制造业渗入全体雅典人的生活,如此一来,人们都不愿意去法庭履行自己的公共义务了。雅典有三个法院,各由 500 名陪审员组成,平时分别裁断各种私人诉讼,所有公共事务或刑事案件则须经三院联合审议。法院的陪审员都是由公民中掣签选出的,无论一贫如洗者还是豪门巨富皆有机会,但是人们很不情愿抛下手头的工作去履行这项不能给他们带来实际利益的公共职责。伯利克里为了迎合民心,便规定每个陪审员每天可领取两个奥波勒斯(Oboli)^①、相当于三分之一德拉克马的薪资。然而这个办法收效并不大,我们看到,与此同时欧布罗斯(Eubulus)^②或欧布里德斯(Eubulides)也制定了一条政令,每个雅典公民都可以从公库里

① 古希腊银币。当时一个工匠的日薪约为一个德拉克马。

② 欧布罗斯(Eubulus,公元前 405~公元前 335),他主持雅典财政期间,曾经致力于戒绝奢靡之风。公元前 348 年,他力主颁布了一项措施,力阻将国库收入花费在不必要的军事项目上。此处提到的付酬制度在他上台之前早已有之,最终废止于公元前 338 年。

面领取同样数目的钱作为观剧的开支,换句话说,就是政府掏钱为他们买戏票。此乃所有的混乱骚动萌生的基础。德摩斯梯尼曾经反对这条政令,但归于无效;此后又出台了一条法令,规定凡提议撤销上述政令者均构成死罪。自此以后,雅典人锐气尽失,变得全然懒散怠惰,除了参加各种公众娱乐活动,便无所事事地待在家里,照样能领到规定的薪金,而且数目不低于那些为国出征的战士;两相比较,自然是待在家里“尽义务”更自在些。军功的辉煌已经变得无足挂齿。主掌大权的雄辩家们描绘能带来更多财富的新计划,以引诱人民听从自己;他们经常驳回最富经验的军事将领的建议,随意轮换、指派或撤换这些将领。当时极少见到投票审议征兵法案的情形,即便有也极少能获得通过。雅典人曾经是全希腊最富雄心的一个族群,此时却变得最为游手好闲、惰性十足。曾几何时,雅典人曾经是那么锐不可当,他们在与拉科尼亚人^①、叙拉古人和其他民族的战争当中,经常为了争得一场战役的胜果而不惜用尽最后一丝力量;他们所掳的财货之多,有时真能让一个国家破产,起码令其在一段时期内一蹶不振。

当雅典人陷入怠惰之时,正值马其顿的腓力悄然崛起之际。这位国王上台之后,很快就凭借其雄才大略而成为希腊人的可怕劲敌。希腊诸城邦全都感觉到了这股威胁,只恨群龙无首,无法与马其顿开战。斯巴达此前在留克特拉(Leuctra)一役中元气尽

^① 古希腊南部的一个国家,首都为斯巴达。

失；^①底比斯强则强矣，在希腊诸城邦中却不得人心；适合担当盟主的，唯有雅典。于是乎，雅典被推举为希腊联军的盟主，随后立即与马其顿宣战。然而，在宣战之后他们却迟迟没有动静。征兵令颁布了，却未见实施；预定送上前线的舰队和钱款都留在原地；没有一件事是带着热情和活力去做的。眼看着危险的迫近，但是由于此战并没有为他们提供任何发财的前景，他们的行动便无精打采。德摩斯梯尼承担起了这个责任，要鞭策雅典人，让他们抖擞精神、投入战斗。这就是德氏“反腓力演说”的主旨。他所采用的方法，就是前面阐述过的亚里士多德式、即面向持同情态度的听众的方法。因为，尽管雅典人在行动上怠惰拖拉，他们的内心却深知这场战争是有益于国家的，只是因为战争没有给他们个人许下什么好处，所以缺乏参与的动力罢了。故而，德摩斯梯尼在演说中对于这场战争的合理性，或者己方获胜的可能性没有做过多的解释，因为大家都已在内心里认定，他们是有能力战胜敌人的。相反，他格外强调指出腓力的实力在不断增长，警告听众一味懈怠所带来的危险，激励他们打起精神、全力以赴地投入战争；同时呼吁废止欧布罗斯法令。他的言辞态度显得明智而庄重，透着一股天生的高傲，对反对者居高临下地付之以轻蔑。出于这种考虑，他经常是规劝听众别再做蠢事，而不是向他们阐明积极行动起来的可性和益处。在此过程中，他往往不惜降尊纡贵，直截了当地责骂他们，用词相当刺耳，却始终不脱尊贵和威严的气派。他自然地以一

^① 留克特拉，古希腊城镇，位于彼奥提亚地区的底比斯西南部。公元前371年，伊帕密浓达（Epaminondas）率领底比斯军队在此地重创由克里翁布罗特（Cleombrotus）率领的斯巴达军队。

副恨铁不成钢的态度，责备那些对所有道理心知肚明、却偏偏明知故犯的家伙。所以，他的语气总是分外慷慨激昂。[不过，他从不指责民众缺乏勇气、精神萎靡，而是把问题归咎于一拨奸人的误导，说这些人拿了腓力的贿赂，或是出于私欲动机，用花言巧语的演说和劝诱蒙蔽了雅典人，致使他们明知自身真实的利益所在，却在行为上背道而驰。值得注意的是，尽管在此前的多次战争中，他们的交战对手均比马其顿富裕得多，却从来没出现过如此这般的指责。究其原因，并不是那些当国者彼时更廉洁一些，而是因为违反国家利益的选择在当时完全不被重视，也不可能被人接受。]

在这场战争中，马其顿沿海地区的著名港口城市奥林索斯成为对峙双方极力拉拢的对象。最初，腓力用财帛引诱买通了他们，然而雅典人一心一意想要把这座城市拉到自己一方，经过一番努力，终于得遂心愿：奥林索斯向腓力宣战了。可是，正当德摩斯梯尼竭尽全力地呼吁雅典人拿出强有力的行动支持和捍卫这个盟友之时，其他的演说家们却在博取大众欢心，讨论将来捉到腓力的时候，该如何惩治他。德摩斯梯尼的这篇奥林索斯演说，就诞生在此种背景之下。可以看到，萨卢斯特曾经模仿过这篇演说，^①把它安排到加图的口中，甚至直译了这篇演说开篇的第一句话；其实，把这句话放在他所描述的情境中，根本文不对题。

^① 见《喀拉林阴谋》(*Bellum Catilinae*, lii)，其中波尔奇乌斯-加图(Marcus Porcius Cato)对元老院的演讲，完全是德摩斯梯尼第三次奥林索斯演说的翻版；他在第一段里提醒听众警惕自己阵营里的奸人，不要只顾谈论将来捉到敌人之后如何加以处置。

第二十六讲

1763年1月31日,星期一

在上一讲中,我尽己所能为大家介绍了德摩斯梯尼几篇庭议型演说的风格和神韵。除了已经提到的各篇目之外,古希腊时代再无其他庭议型演说流传至今,除非我们把“περι χαλουησον”和“περι των μετ’ Αλεξανδρον συνθηκων”这两篇^①也计算在内。通常认为这两篇演讲稿出自德摩斯梯尼之手笔,但是更有可能系赫格西仆所作。依我之见,无论其作者是谁,却绝不会是德摩斯梯尼;因为文章的内容愚蠢琐碎且缺乏见识,毫无值得称道之处。

有鉴于此,我们接下来便转入西塞罗的庭议型演说——流传至今的此类拉丁语文稿当中,最主要的就是西塞罗的作品。我们将会发现,这些作品与德摩斯梯尼的著作风格神采迥异,其雍容而凝重的气度和高雅尊贵的仪范,是后者所不具备的。人们通常认

^① 《论哈隆尼苏斯》和《论与亚历山大所签的协定》,即第二十五讲第3段中提到的两篇。通常认为第一篇是赫格西仆所作,这位演说家也曾激昂地反对腓力;不过,生活在公元前1世纪的古希腊学者哈利卡纳苏斯的狄奥尼修斯却认为,此乃德摩斯梯尼的作品。参见“论德摩斯梯尼的风格”(On the Style of Demosthenes, 9),见“洛布古典丛书”,《评论集》(The Critical Essays)。第二篇演说的作者一度被认为是希佩里德斯(Hyperides);关于这位演说家的作品,参见“洛布古典丛书”,《次要的阿提卡演说家(II)》(Minor Attic Orators ii)。

为,拉丁语是一种严肃而庄重的语言,而希腊语则以轻快活泼为特色。其实我们可以毫不费力地证明,包括希腊语和拉丁语在内的所有语言,都具有同等的可塑性,同样能够适用于多种多样的语言风格。的确,拉丁语作家的文风相对严肃,比起希腊语作家往往更多地显露出一些做作的庄重和富于装饰性的特点。一般人往往不注意区别风格和语言这两类不同概念,就连一些作家也会将它们混为一谈,尽管二者其实是两回事。正因为如此,本来只是作家写作风格的差异,结果却被归因于语言本身的天性和特色了。

为了更好地理解西塞罗作品的风格及其形成的原因,我们有必要先讲一讲这些作品发表之时罗马帝国所处的局势以及罗马人的性情。虽然这是历史研究中最重要的一部分,可是在相关的著述中却通常得不到应有的重视,也没有多少人能够理解。

此时的罗马社会,人与人之间旧有的巨大差别,在很大程度上已经不复存在。从前唯有贵族才能染指的地方行政官职位,此时人人都有资格竞争;元老院的元老、执政官、监察官、市政官之类可享受贵人席特权的高级职位,已经不再是贵族世家的专利。罗马社会原本划分为贵族和平民两大阶层,自从国王被驱逐以后,^①所有的社会纷争与矛盾都源自于这两大群体之间的竞争。然而通过持续的竞争,至此时各种官职、所有的权力和利益都逐步向平民阶层开放了。在这种形势之下,常有一些机会令个人攫取到巨额的财富、丰厚的油水或炙手可热的权势,无论他来自平民阶层还是出

^① 公元前8世纪至公元前6世纪末是古罗马的王政时期,公元前509年,一批有权势的贵族驱逐了最后一任国王塔克文二世(Tarquin II),罗马从此转为共和政体。

身贵族门第。通过压榨身处大小官吏威权管辖之下的普通百姓而大发横财的例子比比皆是，地方总督卫利斯(Verres)就是其中之一。也有许多攫取大权者，比如马略(Marius)、秦纳(Cinna)等人，选择了迎合民意而不是强力压榨百姓的策略。元老院的权威至此几乎只剩下象征性的意义了：他们不再拥有立法权；不经民众的准许和认可，什么大事都办不了；虽然还有寥寥几种职权仍旧握于元老院手中，但是在大多数情况下其审批各种政令的权力也只是徒有其表而已。的确，也有人试图要恢复贵族们往日的威势，独裁者苏拉(Sylla)甚至曾经为此而立法；然而这种变化实在太，让人难以接受，故而等到其推行者下台，政令便难以为继了。平民领袖们也转而支持元老院和其他显贵公署，此举是他们的利益所系，和从前试图对其加以约束的时候一样；于是乎，旧有的贵族与平民两大阵营对峙的局面，就此走向终结。这些平民领袖已经获得或者有望获得的权力与财富，足以驱使他们倾向于增进上述统治机构的权威，并且支持对于被统治者的打压。这种利益的联合使得罗马的公民群体走向了分化，其情形与旧时的阶层分化有某些相似之处，但又有很大不同。公民当中的有财有势者，无论贵族出身还是平民出身，全都聚集在一极，都是能够享受或有望享受到权势与利益的人。他们属于上流社会，都可归入“绅士”一类，当时人称“贵族派”(Optimates)——该词的含意，无非表示这些人是社会中的佼佼者，也就是我们刚刚说过的“上流”人。而社会的另外一极，则是那些没钱没势、也没有多大希望——或者说没有任何机会爬上官位、进而拥有财势的平民。这是一群社会地位低贱、遭受鄙夷轻视的人，主要依靠贵族们的施舍度日。他们是下等人、乌合之

众，其境遇凄惨可怜到难以想象。他们为捍卫自身安全，会反抗贵族的压迫和巧取豪夺，并跟从那些为了在国家政治舞台上争取权力地位而刻意讨好下等阶层的政客们。这些政客因其与平民关系密切而被称为“平民派”(Populares)；他们笼络人心的方法，包括提出均田法案、倡议政府通过公共拨款向百姓分发粮食，或者自掏腰包周济贫民。克劳狄乌斯(Clodius)、马略等政治家都属于这一派。

因此，罗马执政官员与民众的联系，以及这些职位向全民开放所造成的影响，都和雅典社会中的情形截然不同。雅典共和国的版图本来有限，执政官的权柄不够大，不足以借此攫取巨额财富，所以靠着广散资财来收买人心的机会也不多。因而，执政官员的职位始终向一切得到公众拥戴的贤能之士敞开着。财富不均的状况还没有严重到令社会依此分层的程度。在雅典人眼里，5个塔兰特^①就是很大一笔财产了；我们看到，德摩斯梯尼曾经指责他的对手埃斯基涅斯(Aeschines)^②，说他公然作秀却手法笨拙——“你无法辩称自己很穷，因为你的身家当时足有5个塔兰特以上。”这个数目，哪怕再翻上一百倍，放在罗马也只是一小笔资财而已。德摩斯梯尼还提到，他妻子的兄弟有望跻身于雅典首富之列，因为其父身故时留给他52个塔兰特。在这里，哪怕最穷的公民也有可能通过经商发财，从而与最有钱的人并驾齐驱。由于人与人之间的

① 塔兰特(talent)，古代希腊、罗马、中东等地的货币单位。

② 德摩斯梯尼对埃斯基涅斯的这段指责见于《论金冠》(De Corona)；后者当时除了自己原本拥有的财产之外，还从其岳父菲罗(Philo)那里继承了价值不下于5个塔兰特的财产，然而他却没有为公共事业贡献分文。

财富差别不大,所以严格地说雅典只有一个阶层,无论一个人的地位多么高,也不过是公民而已,和最卑微者享有同等的权利。然而在罗马,国家高官们所拥有的权势和巨额财富,很快就会使执政官员通过亲民努力所营造的那份平等化为乌有。结果,罗马社会因此分为两大群体,即贵族群体和平民群体。前一个群体包括所有已经享受到或者有充分理由可望享受到当官“红利”的人,即少数古老贵族门庭的后裔和所有的新贵族,以及那些已然权力在握或有志于提升门楣的人。后一群体则包括所有普通百姓,他们没有特权身份,也没有希望跻身于官员之列从而获得财富或权力。正如之前我所说的,他们是最穷困潦倒的一群,其生计来源无非两个:一是政客们在参加竞选之际大发慈悲施舍的钱物;这种施舍行为常常是被禁止的,接受者事后也不能公开承认,不过官方试图阻止民众接受竞选者的钱物,或者遏制竞选者花钱买选票的努力,实际上只能归于徒劳。除此之外,贫民们就只有仰仗官府无偿或廉价提供的谷物及其他生活必需品才能过活。这两大阶层一贫一富、冰火两重天,其间没有一个中间阶层。早期的骑士们曾经在平民和贵族之间形成了一个中间层,在一定意义上缓和了这两者极端分化的趋势。到了这一时期,他们已经形成了一个独特的骑士阶层,因其与众不同的服务方式而有别于其他的平民百姓。

可以看出,无论在哪个国家,骑士阶层的成员起初都只是为主出征的骑兵战士而已,但是在军事义务不复重要的时期,这些人就转化为一个独特的阶层。他们在国内的地位已经完全不同于行伍之人。——同样,罗马的骑士阶层最早也都是骑兵,但是在马略挥师歼灭来犯的辛布里人(Cimbri)之后,他们就再无用武之地了。

不久，骑士们获得了入选元老院的资格，此后便与新老贵族们合为一股。如果说雅典社会只有一个阶层，那么确切地讲，罗马社会也只有两个阶层——权贵阶层和贫民阶层。

此外，雅典人和罗马人对待其爱戴的人物，态度也大为不同。凡是骄傲、摆架子或者显得放肆的举动，在雅典都会遭到白眼。比如，深孚众望的亚西比德(Alcibiades)只是穿了一件比普通人的衣裳更华丽些的袍子，便引来民众的强烈不满。可是罗马人无论面对卢库勒斯(Lucullus)的奢侈还是庞贝(Pompey)的炫耀，都没有表露出什么忿忿不平的情绪。雅典人无法容忍亚西比德身穿华服；而罗马人却能安之若素地目睹庞贝由众多年轻的贵族精英们簇拥着招摇过市，这些人当中大多是元老院成员、罗马城中的头面人物。

[在这一时期，罗马民众从来不反对他们心中的骄子扩张权力，只是无比放心地充当着旁观者。这些大人物只需操心对付来自贵族阶层的政敌即可，后者也想循着同一条路径登上最高政坛。]

因而，一个罗马贵族会发觉，与人类的绝大多数成员相比，自己显得如此鹤立鸡群：放眼罗马，一千个人里也挑不出一个有资格与自己比肩的；而在全世界的任何其他地方，更是没有一个人在权力或财富上能与他相匹敌。既然发现自己如此这般地高于大多数人，他就会极其看重自己的尊严。他的一举一动都带有一股优越感。因为他惯于向身份低微的人发号施令，言语间便养成了一种颐指气使的派头。他认为凭着自己的高贵身份，理应得到他人的尊敬和顺从，他的一举一动也都是要证明自己的高贵。他的语言

风格浮夸而华丽，恰是这类自命不凡的人物所特有的。

另一方面，雅典的公民却是人人平等，最高贵者和最卑贱者都被一视同仁，相互之间朝夕相处、密切交流，熟悉得不能再熟悉，财富和职业的差别都妨碍不了彼此交往的那份自然熟稔。人们注意到，在柏拉图的对话录当中找不到彬彬有礼的客套和恭维话；而这些在西塞罗的对话录中却俯拾皆是，尤其是在他的《论演说家》里，贵族们的言谈都是彬彬有礼、相敬有加，都用充满恭维的腔调彼此相互赞许。而柏拉图在介绍国内高贵无匹、权倾一时的人物时，所用的语言也都是非常随意而熟稔的，若在身处彼时彼地的罗马人看来，这种介绍想必会显得非常怪异。而且，在柏拉图的作品中，常能见到某个人毫不留情地挖苦、嘲弄别人，揭对方的短，若用罗马人的标准判断，那些俏皮话是完全失礼甚至很粗鄙的。——这一国的人，至少是其中的贵族，在交谈和演说中所追求的是一种庄严、浮夸和权威的做派；而那一国的人却用自在、平易和熟稔的语言来交流。这一国人认为演说家应当拥有高出听众一头的尊严和权威；而那一国人却认为，演说家是在平等地对听众讲话。因此，浮夸而华丽的语言对于前者来说非常适合，但是对于后者就会显得专横而傲慢。

以上的分析非常有助于我们解读德摩斯梯尼和西塞罗两人在手法和风格上的诸多差异。后者的言语有一种高高在上的庄重和权威感，前者则是与听众站在同等地位上，尽显其平易近人的姿态。西塞罗随时随地都在琢磨如何达成心目中的风格，连最细微处也不放过；而德摩斯梯尼哪怕在最郑重其事、感情最投入的时候，也脱不掉那种随和熟稔的语气。

[德摩斯梯尼的演讲中随处可见民间的大俗话、习语和谚语；相反，西塞罗则竭力避免一切民间习语和粗俗的表达。]西塞罗的演讲中充斥着各种据认为使语言显得更高贵的修辞手段，他的风格永远最正确，表述永远最恰当，语法规则得到最严格的遵循；从中显然可以看出，作者始终把自己看成一个尊贵的重要人物。因为这种精准而华丽的风格足以显示，作者事先对每个用词都仔细斟酌过，在每一句话开始之前，已然安排好了此句的结束方式。

有一些言谈方式是家常对话所特有的，显然透露出说话者的漫不经心，开口说一句话时并没有想清楚该怎么收尾。人们把这叫做？*νακολουθα*，即所谓的“前后不搭”，一句话的各个部分在语法结构上不尽匹配。这种情形在古希腊作家的笔下屡见不鲜，但是任谁都多不过色诺芬和德摩斯梯尼。我不妨就这两位作家各举一例，加以具体解释。色诺芬有这样一句话，在拉丁语中写作“*Hephaestus et Menon, quoniam sunt amici vestrum, remittite nobis*”：“赫菲斯托斯和梅农是你的朋友，把他们送回我们这儿来吧”，这是日常会话的语序。——若是按照正规语法要求，此句中“*Hephaestus et Menon*”显然应该放在后面的宾语位置上，变成“把你的朋友赫菲斯托斯和梅农送回我们这儿来吧”。又比如，我们在平时讲话中可以说“约翰（或詹姆斯或者某某人）么，他后来的情况我就知道了”，而不是“我不知道某某人后来的情况如何”。前一种说法可以用在日常交谈或者熟人间的私信中，后一种则适用于正式场合的谈话或历史写作中。上述的散漫写法常见于德摩斯梯尼和其他希腊作家的作品当中，却遭到西塞罗和大多数拉丁语作家以及差不多所有现代作者的极力排斥；因为这表

明了作者的一种极其漫不经心的态度。出自德摩斯梯尼的那个例子,我一时记不起来了,但那句话里有两处是完全“前后不搭”的。

此外,在德摩斯梯尼的时代,句子大多简洁精悍,没有任何多余的表达。而在西塞罗笔下,哪怕再简单的主语,也总是跟随着一长串关联成分。德摩斯梯尼哪怕是由于需要表现的内容过于丰富而不得不操起长句时,也从来不要花架子,去追求韵律或者句子成分的长度一致;而西塞罗对此则用尽心思。他们之间的这种差别,在庭议型演说中已经反映得很明显了,在诉讼型演说中则更见昭彰。

再则,德摩斯梯尼因其特有的平易熟稔的文风,经常采用举例说明的手法,以及一些看起来相当低俗且引人发噱的表达方式。他常用的比喻手法便鲜明地体现了这一点:他论述至关重要的军国要务,却常以家常琐事来打比方。例如,他说雅典直到^①被敌军洗劫之后才向那里派出舰队,就如同一个拳击手总是摸着自己上次被打疼的地方,却不知道躲避人家打过来的下一拳,也不知道主动出拳。^②西塞罗则不同,他经常用的是以大喻小的方法,比如,他讲到米特拉达梯(Mithridates)在逃离本都(Pontus)^③之际,把所有的财物都留在城中任敌军争抢,以便为自己争取逃跑的时间,便把这位国王的举动比作美狄亚用过的金蝉脱壳之计——她为摆脱

① 此处原文空缺 5 个字母。

② 见他的“反腓力演说”I.40。他在这篇演说中指责雅典人尽管拥有雄厚的军力和财力,却总是迟延拖沓、贻误战机,那边仗都打完了,这边才决定出兵(比如,在争夺位于色萨利[Thessaly]地区南部的帕加萨[Pagasaë]城之际,雅典人在腓力大军夺取该城之后才肯出兵)。

③ 黑海沿岸的一个古代王国。

父亲的追赶,杀死自己的亲弟弟,又将其尸体碎块抛撒于海面,趁父亲忙于收尸,自己溜之大吉。^①

这些演说家在风格方面的上述差异,很可能源于各自国家的国情差异,他们本人的不同禀性无疑也对其文风构成了影响。西塞罗性格中的虚荣和骄傲——如果可以这么说的话——或许造就了他那种华丽而浮夸的风格,远甚于听众性情的影响;另一方面,德摩斯梯尼的严肃和直来直去的坦率性格,或许令他极其随便、口无遮拦,这一因素对其文章的影响大大地超出了其同胞们所要求的亲切与平易。另外,德摩斯梯尼从不重复或详细阐释其主题,而西塞罗(正如我们之前提到的)在这方面总是刻意求工。这个差别,或许也是出于同样的原因。

关于以上作品的表达和风格,我们就说到这里。至于文中的内容及谋篇布局,这两位伟大演说家似乎同样出色,不分伯仲。我们已经说过,德摩斯梯尼各篇演讲的话题和篇章结构几乎一成不变,因为他的意图始终未变,并得到听众的支持。而西塞罗的演讲在所有这些方面均多有变化,同样明显的是,他对不同行文目的所带来的各样要求都能够灵活驾驭,处理得非常成功。

这就是德摩斯梯尼和西塞罗在风格上的不同,二者均适应了自身所处的国情,他们若是置身于别国,或许就不会如此成功了。据我们所知,布鲁图和____^②曾经尝试过一种他们称之为“雅典

① 见西塞罗“支持马尼留斯法案”的演说(参见上文第二十二讲)。

② 此处原文空缺5个字母。估计是指凯利乌斯(M. Caelius Rufus,公元前82~公元前48年),曾经是西塞罗的学生和追随者,西塞罗为他写过一篇精彩的辩护辞(*Pro Caelio*)。

派”的演说风格,并且批评西塞罗的风格过于自信唐突。然而我们发现,这二人的成就根本无法与西塞罗或者霍坦修(Hortensius)^①相媲美。如果西塞罗的说法足以凭信,那么布鲁图^②的风格其实要比西塞罗更加注重文辞和华丽;至于后一位演说家的作品,从昆提利安^③书中所保留的那些残篇来看,也同样是文风华美且过度装饰的,在这一点上可以说与西塞罗如出一辙。这种对于华丽浮夸文风的追求,不仅在罗马的雄辩家圈子里蔚然成风,而且殃及史家和诗人群体。比如,作为历史学家,李维和塔西佗的风格要比希罗多德与修昔底德华美得多;在诗人当中,维吉尔和普罗佩提乌斯(Propertius)风格之华丽超出荷马和赫西俄德(Hesiod);____^④又超出忒奥格尼斯(Theognis)^⑤。卢克莱修(Lucretius)虽然是罗马诗人当中文风最质朴的一位,但与赫西俄德相比,仍然显得装饰繁缛。鉴于这种风气在罗马文坛如此盛行,我们可以蛮有把握地说,这绝非出于文人的怪癖或一时兴起,而是反映了一种普遍的国民

① 西塞罗在曾在《布鲁图》(*Brutus*, xciv. 325 ff.)当中讨论过“小亚细亚式”的雄辩风格。昆塔斯·霍塔卢斯(Quintus Hortalus, 公元前114—公元前50年),人称霍坦修(*Hortensius*),当时罗马首屈一指的讼辩家,演说风格极富戏剧性。参见第三十讲中相关注解。

② 此处原文空缺7个字母。

③ 昆提利安对凯利乌斯的评价见于《演说术原理》(*Institutio Oratoria*) IV. ii. 27, 123 ff.; X. i. 115; XII. x. 11; XII. xi. 6; 书中多处引用凯利乌斯的原文,包括 I. v. 61; I. vi. 29, 42; VI. iii. 25, 39, 41; VIII. vi. 53; IX. iii. 58; XI. i. 51等章节。

④ 此处原文空缺大约10个字母。

⑤ 抄写者在这里显然搭配错了;古希腊诗人忒奥格尼斯(约公元前585~540)素以哀歌闻名,应当将他与普罗佩提乌斯相比较;维吉尔跨史诗和教喻诗两个领域,应与荷马和赫西俄德相比较。

稟性和风尚。提到这种华丽文风,在这里我们把西塞罗作为主要的关注对象。这种风格在他的诉讼型演说中确乎表现得最为明显。我将为大家翻译他的第四篇反喀提林演说。^①之所以要翻译,并非我以为诸位看不懂原文,而是因为,若拿西塞罗的原文与经过翻译的德摩斯梯尼进行比较,似乎有失公道。这篇演说诞生的背景是:加图(Cato)和西拉努斯(Silanus)向元老院提议,对那些下贱可憎的反叛分子处以极刑,而凯撒和____^②则主张饶过这些人的性命。因为根据塞姆普罗尼阿斯(Sempronian)法案,元老院无权下达死刑判决。凯撒提议将他们终生监禁,因为对于有勇气的人来说,这是一种比死亡更严厉的处罚。时任执政官的西塞罗深怕所有的责任都会落到自己身上,所以不敢支持死刑动议,但是他倾向于这一方的主张,并表示愿意执行元老们的决定。他的态度一直摇摆不定,支吾推托之辞贯穿于整篇演说之中。这种表现虽说懦弱无骨,而且事后他也因为自己不敢公开表态支持、却又动手执行的杀戮而遭到了放逐,但是他的这篇演说却极尽巧妙,风格华丽而优美。如果说,面对这等情形他都能贡献出如此华丽的演说,那么可以想见,换了别的场合他又将有何等不俗表现了。

① 西塞罗《反喀提林演说》(*In Catilinam*)IV. 7。

② 此处原文空缺 5 个字母。

第二十七讲

1763年2月4日，星期五

古代希腊语和拉丁语的庭议型演说，能流传至今者，唯有德摩斯梯尼和西塞罗的作品。这些演说发表的场合与旨在达到的意图，大体上相差无几。因而，假如我们仅凭数量如此有限、涵盖面这般狭小的一批样本，就企图对古希腊和罗马的庭议型演说做出什么评断，难免会有失公允。有鉴于此，如果我们将散见于几位希腊及拉丁史学家著作当中的庭议型演说也纳入视野，应该不致显得不妥。我们肯定地知道，这些被转述的演说，确实并非书中描写的特定历史场合下真实演说的原文；但与此同时，我们从中也能了解到，在那几位史学家的心目中，当时的庭议型演说应该是什么样子。说不定，这些文稿的精彩程度竟或毫不逊色于德摩斯梯尼或西塞罗本人的演说原文——毕竟，作家们拥有更多的余暇对稿子进行修改润色，而那两位伟大的演说家却不得不经常面对突发情况而匆促成章。

首先，我们来考察修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》当中穿插的此类演讲。之前我在介绍历史作家时已经谈到，修昔底德历史著作的创作主旨，在于揭示所叙历史时段的一些重大事件发生的原因；我还提到，他所揭示的主要是事件的外在原因。而这部书中涉

及的所有演说,都与作者的这种历史创作观念完美相符。一场波澜壮阔的战争,其引发因素主要涉及三方面(由于他写的是战争史,所以这就成为他关注的首要问题):一、开战伊始双方的实力对比;二、双方盟军的实力、忠诚和亲善程度;三、双方军队的部署状况,以及影响到每一战役胜败的各种细微情况。这部书中出现的所有演说,均是为了解释上述某方面的因素。其中,有些是政治家们于战前发表的演说,意在说服人民投入战争,或者劝说他们放弃战争;有些是对外使节的演说,意在争取同盟、为本国的行为辩护、在战争爆发前答复对手提出的要求,或在交战期间寻求和解;还有一些是将帅们在两军阵前为激励士气而发表的演说。

修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》总共包括 48 篇演讲,其中有 12 或 13 篇是游说人民参战的。我们从中可以明显获知交战双方各自的实力、勇气、计划和关注点。在这些演说中——实际上,书中所有其他演说也是如此——修昔底德主要运用了庭议型演说中特有的那种本身即令人信服的、扎扎实实的论据。我曾经讲过,用以说服他人去做某事的论据一般有三种:第一种说明这种行为既有用又荣耀;第二种说明此事切实可行;第三种则是综合前两种考虑,向听者表明这种行为非但有用,在当前情况下亦有可行性。最末一种由于论据本身十分切合于发表演说的特定情境,所以显得扎实而令人信服。

书中还有多篇外交使节的演讲,敦请某国与己方结盟之类。不过,所占篇幅更多的还是将帅们的军前演说。此外,另有 6、7 篇演讲与上述主题无涉,但也与作者历史创作的宏旨颇为契合。其中的第一篇我曾在前文中提到过,就是伯利克里描述雅典人和斯

巴达人性格差异的那一篇。显然，此文在很大程度上能够帮助我们理解那场战争，因为它让我们了解参战者的性格，舍此再没有其他途径能够更好地解释双方在战争中的一系列行为表现了。接下来4篇的主题，是向雅典人提供咨议的，包括如何惩治那些背弃同盟、继而又被雅典征服并纳为属国的其他城邦等问题。其中两篇建议给予这些城邦最严厉的惩治，另外两篇又建议从宽发落。还有两篇演说是在征服了反叛的米蒂利尼(Mytilene)^①之后，讨论如何处置该城民众的。在第一天的讨论中，克利翁(Creon)提议将全城人统统付诸刀剑，此议获得通过；于是，一艘船被派往米蒂利尼去下达屠城的命令。翌日，较为温和仁厚的德谟克里特(Democritus)又把雅典民众招聚到一处，说服他们改变初衷，重新承认了米蒂利尼这个同盟者，将其纳入雅典的羽翼之下——或者更准确地说，使之像从前一样成为雅典的属国。^②

雅典的另一盟友迈加拉(Megara)由于拒绝与斯巴达通商而遭到后者攻打。修昔底德书中的数篇庭议型演说，均以这一事件为主题。那篇据称是伯利克里为此事而发表的演说，可以作为一

① 爱琴海东部莱斯沃斯(Lesbos)岛上的一座古城。公元前428年，米蒂利尼起兵反抗雅典，旋被雅典的远征军所征服。

② 雅典人争论如何处置背信弃义的米蒂利尼城，最终演变为克里安尼忒斯(Cleænētus)之子克里昂(Cleon，而非克利翁[Creon])和尤克瑞茨(Eucrates)之子狄奥多图斯(Diodotus，而非德谟克里特[Democritus])之间针锋相对的一场论战；前者主张屠城，后者主张怀柔(参见修昔底德《伯罗奔尼撒战争史》，III. xxxvi—xlvi)。这与上一讲结尾处提到的罗马人讨论惩处喀提林反叛者的情形不无相似之处。克里昂在前文第二十五讲中也出现过，他似乎是一个冷酷无情、善于蛊惑民心的政客，他的演说技法尽管粗糙，却很有效；然而阿里斯托芬(Aristophanes)在作品(比如《武士》[Knights])中对此人的描述甚至更不客气，把他说成一个刻薄、无知、唯利是图的小人。

个典型的例子，反映出修昔底德转述庭议型演说的独特写作手法和风格。这篇演说强调的重点，是战胜斯巴达人的实际可能，至于战争的效用与合理性，因为在之前的演说中已经解释过，所以在此从略了。然而，他并不是从抽象角度考虑此事的，而是在阐明宣战的理由无比正当、并且极有必要的基础上，有理有据地摆明雅典相对于斯巴达所拥有的巨大优势。作者的意图，是通过这篇演说介绍雅典当时所处的形势以及开战的动机，尤其是雅典人所占据的压倒性优势；为了让读者更好地理解这一切，他认为较妥当的办法是将演说分为三个部分——尽管文中并未列出一、二、三条予以分述，但是三个话题之间的切换却有着明确的分野。启迪读者是作者的主要关注点，因此没有理由在文中插入任何装饰性的或者所谓“雄辩式”的表达，更无须任何夸张的高调。质朴、率直、雄健有力的论述，最符合他的这种意图，故而成为他构筑书中所有演说的材料。这些演说均如此相似，也是这个原因造成的。讲演者的性格对此不构成任何影响，因为作者在这一段以及全书创作中的首要目的，在于揭示重大事件的原因，并以此启迪读者，所以从中引出的论述必须首先与此目标相符。[我们看到，书中所有的演讲都是一个腔调，不管演说者年纪老迈还是血气方刚，也不管他当时的情绪是热情洋溢还是平平淡淡。以致____、____、^①迷信、道貌岸然的克利翁与风趣散漫、放荡不羁的亚西比德(Alcibiades)所发表的长篇演说，在书中竟然呈现出同样的风格。]

因此，在《伯罗奔尼撒战争史》当中，战争爆发前所有那些讨论

① 原文在此有两处空白，各空缺 10 个字母左右。

战与和的演说,全是千文一面。大使们请求与另一国结盟交好的演说,也都相差无几,所论述的核心无非就是结盟对双方如何有利、拒绝结盟对双方如何有害。将帅们的演说也有一个既定的框框:解释交战的必要性,并从当前形势的实质和具体情况出发,摆明必须克服的困难。[在上述所有情形之下,作者所调用的都是最能打动听众的论据,而不是从演讲者的特定性格出发,考虑到什么样的论述对这个人来讲最为自然,什么样的性格特点强力促使着他采取这样或那样的行动方案,或者做出特定的举动。]鉴于作者采用的这种写法,书中的各篇演讲尽管无从体现人物性格,却在很大程度上反映了特定历史事件的情状。在那些关于战争与和平的演说中,找不到其他历史学家笔下常见的泛泛之论,没有鼓吹胜利、没有赞美为了保卫和平而献身的光荣,或者诸如此类的言辞;在外交使节的演讲中,亦看不到此类场合常有的夸张表达,比如大肆宣扬锄强扶弱的道义担当、英雄主义气概之类。而在将帅们的演说中,也没有司空见惯的套话,诸如颂扬将士们为夺取胜利不惧艰险、舍生忘死的高尚情操等。所以,尽管涉及同一主题的演说大致类同,但是每一篇讨论战争与和平问题的演讲都无法套用于相同主题的其他演讲;每一篇敦请与他国结盟的演说也自有其区别于其他各篇的独特性;出自将帅之口的演说在全书中共 20 多篇,但若将哪两篇暗中对换,也必定被人一眼识破。

李维笔下的庭议型演说与修昔底德的颇为相似,同时也有很大的不同。我们不妨在此将二人的写作方法作一对比,或能更清楚地认识他们各自的特点。李维的创作意图似乎与修昔底德大体相同,即阐释书中描写的各个重大历史事件背后的因由。而他所

归纳总结出来的,也多半是事件的外在原因。这是他的主要创作思路。不过,他在写作中并没有彻底地贯彻这一思路,因而给那些有趣的、令读者赏心悦目的内容留下了一定的表达空间。反观修昔底德,他所叙述的每一件事,均与主干事件有着这样或那样的联系,他书中引入的每一篇演讲,也都能反映某一重大事件或与之密切相关的事件的原因或具体状况。在这些方面,他与李维的差别是相当大的。李维从不遗漏任何可能令读者觉得有趣或动人的情形,无论这与主要事件的关系有多远。就因为他不肯跳过任何此类事件,所以他通常会安排一位深受感动的人物,令其开口抒发自己的感想。我们不妨看看,他是如何描写马其顿王腓力二世^①的两个儿子德米特里厄斯(Demetrius)和佩尔西乌斯(Persius)之间的冲突的。他叙述道,两个王子之间的矛盾达到顶点,其中一个向父亲告发自己的兄弟意欲弑父谋逆;于是,这位父亲便把两个儿子召到面前,询问情由。老国王在这种情况下发表了一番感言。作者没有安排他在听取并权衡了双方的陈述后,以执法者的身份进行总结和裁断,而是让他在听取情由之前,面对此种局面,从内心深处发出浩叹——他要在两个儿子之间做出裁断,不是发现一个儿子阴谋弑父,就是发现另一个儿子诬告亲兄弟。书中也描写了两兄弟的发言,其中确有一些试图敲定证据的言辞,不过更多的内容是抒情,表白自己迫于道义而指控同胞手足时内心的感触。

^① 应为马其顿的腓力五世(公元前 238—179 年)。关于腓力二子之争的记载见李维《罗马史》XL. v—xv;心存嫉妒的长兄佩尔西乌斯在父亲面前状告弟弟德米特里厄斯意图谋逆。其中,必须在两个儿子之间充当法官的老父亲的痛苦自白、佩尔西乌斯状告兄弟的发言和德米特里厄斯的自辩,分别见于该章的 viii, ix—xi 及 xii—xv 节。

最终，腓力得出结论说，他无法仅凭一次听证便做出审断，还须综合考量他们有生以来的一切行为举动和倾向。总而言之，李维在这里插入的三篇演讲都与主要事件没有多大关系，甚至对于有关人物的命运也没有什么影响力。

在修昔底德和李维的著作中，有两篇演说在背景以及其他很多方面都极为相似，以至于布里索尼乌斯(Brissonius)曾经言之凿凿地断定，李维是抄袭了修昔底德的作品。^①修昔底德书中那篇演讲的背景，是科西拉(Corcyria)遣使来到雅典，提出两国联手对付科林斯(Corinth)——当时雅典正与科林斯交战。此演讲中的论证有力到无以复加，从而向雅典人摆明，科西拉现在必须选择立场，不是站到雅典一边就是站到科林斯一边。当时雅典海军的实力雄踞首席，科西拉位列第二，科林斯排在第三，就如同今天的英国、荷兰和法国一样。科西拉的使节表示，如果雅典人接受结盟的建议，两大强国联手，自然天下无敌；如果雅典人拒绝结盟，他们就只能转而与科林斯人交好，这两国的实力相叠加，即便无法超过雅典，亦足以与之匹敌。除此之外，文中其他论据也同样具有强大的说服力。在李维所记述的时代，卡普阿(Capua)人也面临着这个局面，他们的使者对罗马人也说了同样的一番话。对他们而言，萨谟奈人(Samnites)^②就如同威胁着科西拉的科林斯人一样。上述两篇演说中的论述确实非常类似，如果说李维借用了修昔底德的

^① 即巴纳贝·布里森(Barnabé Brisson, 拉丁名为 Barnabas Brissonius, 1531—1591), 法国政治家和法学家, 曾任巴黎高等法院院长。

^② 古代散居于意大利南部山区的一些骁勇善战的部落, 可能是萨宾人(Sabine)的一支旁系。

某些精彩段落,也颇有可能。然而除此之外,后一篇演说中还有许多地方只体现出卡普阿人民及使者本人希望与罗马结盟的浓厚兴趣和真情实意,却未见得能让罗马人感到言之成理。李维书中的演讲有一个通病,就是其中的论证偏重于表现演讲者一方的深切情感和愿望,而忽略了说服听众;演讲者自以为充满感染力,听讲者却觉得轻飘飘。由于演讲者对于所说之事由衷地关切、满怀激情,所以全篇没有刻意划分部分,话题的转换也没有明显的分界;尽管如此,整篇的文气却是自然贯通,每个句子都顺畅地引出下一句。反观修昔底德笔下的演讲,尽管整体上层次划分清楚,各句之间的承续关系却并不强。因此我们说,前者是从一个对所讲话题深感兴趣的演讲人心中自然流淌而出的语言,后者则是出自一位冷静沉稳、只看重论据是否扎实有力的老夫子之口。

塔西佗笔下的庭议型演说,与修昔底德和李维作品中的演说均有极大的不同。其写法与前文中讲过的塔西佗关于历史创作的观念贴切相符。他在各篇演说中,完全不在意是否揭示事件发生的原因,一心只想着娱乐和感动读者。因此,其中的论述在演讲者看来或许十分动人,但是听众却往往无动于衷。比如,日耳曼尼库斯在演讲中试图说服叛乱者回心转意,^①他的论据没有一条能够劝服他们,仅仅是表现了他自己期望他们迷途知返的愿望,以及这场叛乱带给他的情感震撼而已。如果把这篇演说与李维《罗马史》第二卷中瓦莱里乌斯·科尔乌斯(Valerius Corvus)向支持提图

① 《编年史》(*Annales*), I. xlii—xliii: 在这篇情辞动人的演说中,日耳曼尼库斯对于妻子和幼子遭受的不公表示了痛苦和愤慨。

斯·昆克蒂乌斯(Titus Quinctius)的哗变士兵所发表的那篇演说^①作一比较,我们就会看出,在这一点上,塔西佗的弊病比李维要严重许多。日耳曼尼库斯麾下军团哗变的情形要比科尔乌斯当时面对的局面更加糟糕,然而前者演说中的论证和说理成分却远远少于后者。

可以看到,李维虽然在庭议型演说中运用了大量对听众缺乏说服力的论述,但是在几篇诉讼型演说中却很注意避免这种写法。如果有谁在辩护词中只顾滔滔不绝地表白自己若被处死将会感到如何伤心,那将是荒唐至极的一件事。李维的写法可以说是介乎塔西佗和修昔底德之间,而色诺芬又介乎修昔底德和李维之间。色诺芬在其诉讼型演说当中,比李维使用了更多强有力的论据和令人信服的推理;同时,能够体现演讲者性格的动人而又有趣的内容,也比李维的作品中多出许多。其中有一篇据称是他本人向要求劫掠____^②城的士兵们所发表的演讲,^③完美展现了上述的所有特点;我们也可将此篇作为一个范例,用以欣赏、体会他所有作品中鲜明可见的那种朴素单纯的风格。

① 《罗马史》,VII. xl—xli。做笔记的人将“七”误听成了“二”。

② 原稿中空缺7个字母。

③ 参见《远征记》(*Anabasis*)VII. i. 25—31。此处所指的城市为斯巴达人占据的拜占庭。

第二十八讲

1763年2月7日,星期一

至此,关于赞咏型和庭议型的雄辩,我已将自认为必要的所有内容都介绍给诸位了。现在我们转向最后一种类型的雄辩,即诉讼型演说。这种演说的用途,或是为个人辩护、支持属于某些人的特定权利或主张,或是站在相反立场驳斥上述的辩护和主张。它既可用于法庭辩论,也可用于一般场合。本讲将按如下次序进行:一、诉讼型演说的主题是什么;二、什么样的论据适用于此类演讲;三、如何安排论述的次序;四、宜于采用何种表达方式;五、介绍该领域中几位出类拔萃的作家,并对其作品的突出特征和个性加以点评。

首先来看什么内容可以充当诉讼型演说的主题。一篇诉讼型演说所围绕的主题,可以是一方坚称、而另一方予以否认的一件事,也可以是与法律相关的某一点。后者又分为两种情形:第一,讨论这一点究竟是不是法律的问题;第二,讨论具体事实是否在这条法律的适用范围之内。故而,法庭上论辩的一切问题均可纳入以下三方面中的某一方面来理解:一、它可能涉及一方坚称而另一方否认的事实真相;二、它可能涉及某法律要点是否存在;三、它可能涉及这一法律要点的适用范围,即,相关事实的具体情况是否涵

盖于这条法律的适用边界之内。可以看到,古代作家们在论及此事时,其概念划分与以上三点完全对应。他们指出,可将所有问题大体归为三类:第一类为“涉实”(De Re)问题,相当于上述的第一方面;第二类为“涉限”(De Re finita)问题,讨论事实的具体情况和特殊性;第三类是在一件事处理完毕后,关于其合法性的辩论。

关于诉讼型演说的主题,我们就讲到这里。接下来要讨论的是,诉讼型演说的这三类主题分别适用什么样的论据。首先考虑第一类主题,即关于特定事实存在与否的辩论。

要证明一个事实的存在,可选的论述途径有两种:或是着眼于它的原因,或是着眼于它造成的结果。既然被考察的对象通常是人的行为,那么,为证明此类事实的存在而给出的原因,就必得是通常会造成人的此类行为的那些原因。而试图从可能造成此种结果的原因出发去证明某一事实的存在,效果通常都不尽如人意,因为所提出的原因必然与这样或那样的结果相对应的情形是很少见的。说到人类行为,没有什么能比循其因而证其果的论证方式更具不确定性。人类行为的原因称为动机。迄今为止,我们能够肯定的是,没有哪个人的行为是无动机的;但也没足够的证据表明,一个人做出的任何行为都是有动机的。有许多事实可作为相反的例子。如果某种行为与一个人的性格不符,那么他就不会受到相关动机的驱使去做成此事。此外,就算一个人有做某事的动机,这种行为也和他的性格完全相符,也还必得有机会去做才行,否则他便做不成。因此,要想通过证明原因的成立来论证某一行为确已发生,我们不仅要证明这个人有动机去做此事,还须证明此举与他的性格相符,而且他有机会去做这件事。然而,即使做到了以上这一

切,也绝不等于证明了该行为的存在。人的性格是一种变化不定的东西,据此而来的任何证明都不可能是确凿无疑的。哪怕一个人内心存有强烈的动机,该行为也与其性情相符,又恰逢最合适的时机,但是,仍有许多干扰情况可以完全扭转他当时的意图和倾向,阻挠行动的实施。_____在那篇试图证明_____谋杀了_____的演讲中^①有“Haereditatem sperabat et magnam Haereditatem”^②等语,这三条根据中的每一条单独看来都分量十足,然而从总体上考虑,证明了一个人心存动机、该行为亦符合他的性格,只能说明他或许有意实施这种行为;当动机、性格相符度和机会三者皆备,也只能说明这个人有可能做了这件事,而并不足以证明他确实已经这么做了。然而,尽管这三条不能明确证实一个人做过某事,每一条反证却足以说明他没有做过此事。比如,要证明此人没做过某事,仅仅“没有机会”这一条就足够了。缺乏动机也是一个有力的证据,但不像前一条那样能够确凿无疑地说明问题,因为人的行为有时候完全不可理喻,也无需很强的动机。某种行为与该人的性格完全相悖,可以作为证明其无辜的一条有力证据,但也无法百分之百地确定如此,因为在很多情况下,一个人会偏离自己通常的行为取

① 原文空缺三处。此处所指的显然是西塞罗《为克伦提欧辩护》(*Pro Auto Cluentio*)中那桩错综复杂且耸人听闻的案子,罗马人斯塔修斯·阿比乌斯·奥皮亚尼库斯(*Staius Abbius Oppianicus*)被控杀害其女性亲属。被杀的可能是他第一位妻子的母亲狄娜卡(*Dinaca*)、西塞罗的委托人克伦提欧的姑母克伦提亚(*Cluentia*),或另外几位可能的受害者之一。参见《为克伦提欧辩护》vii—xvii(19—48)。不过该演说中并无下面这段拉丁文字,尽管这个意思反复出现在文中。参见以下第二十九讲相关内容。

② 大致相当于汉语中的“所思即所见”之意。

向。西塞罗在为罗西乌斯(Roscus)^①辩护时,曾经证明了后者没有杀父的动机,并且这种行为与他的性格完全不符,等等。古代雄辩家们最注重的就是此类论证,并且不辞辛苦地予以层层细分。比如,在论及动机时,他们会指出,我们做出的行为,要么是为了增进、获得或保持某种好的东西,要么是为了削弱、分隔、回避,或摆脱某种坏的东西,诸如此类。在论及性格时,他们也以同样的方式,考虑到年龄、性别、家庭背景等等一系列因素,甚至会分析一个人的名字对其性格的影响。而在分析作案机会的时候,他们也同样将其细分为时间、地点等多种因素。这或许能够解释,后世的演说者何以独独强调这一类型的论证:就因为唯有这种论证此前已被雄辩家们研究透了,而他们的演说似乎都是按照这些雄辩家的教诲而写成的。关于从原因的角度出发来证明一事实,介绍这么多便足够了。[就连西塞罗本人都极为重视此类论述,有时似乎达到过分的地步,比如,在为米洛(Milo)辩护时,^②他说明了米洛没有理由杀死克洛狄乌斯,尽管后者一再想取他的性命。]

有时候,从结果着眼来证明一事实的存在可以说是十拿九稳。比如,一个人被人看见做了什么事,而目击者又肯站出来作证,就无需拿出更多的证据了。但在很多情况下,行为本身或其意图所造成的结果尽管能对相关推定构成有力支持,却不能直接充作确凿无疑的证据。例如,在那个被广为援引的古代谋杀案里^③,

① 《为罗西乌斯辩护》(*Pro Roscio Amerino*):发表于公元前80年,这是年轻的西塞罗作为辩护人经手的头一件重要案子。

② 参见西塞罗《为米洛辩护》(*Pro Milone*)。

③ 所指不详。

有人看到嫌疑人在案发前几天一直心事重重、情绪低落，像是在酝酿着什么可怕的活动，案发当晚又整夜不见他的影子，而他对自己的去向也交代不清。这一切很可能被视为此人心怀杀人意图或卷入此案的结果，但我们却无法肯定地断言他就是杀人犯。不过，当这种证据与行为本身的结果相结合的时候，就能发挥更大的威力，例如，我们知道某人对另一个人恨之入骨，并且发现他站在后者的尸体旁，手上沾满鲜血，满脸凶相，那么杀人者大有可能就是他；尤其当着眼于行为原因的论证也指向同一结论时，其可能性就更大了。然而，尽管这些论据可以显示这个人犯罪的极大可能性，但它们的缺失却无法证明此人的清白。即使他的手上干干净净，他在案发前也没显出丝毫有心事的样子，我们还是不能凭此断定他的无辜。因为，世上确有这样一些登峰造极的伪君子，他们可以做出一些最可怕的举动，但在事前或事后都显得无动于衷，没有丝毫焦虑之色。

以上所有话题，在古代雄辩家那里又被细分成许多层次和类别（诸位若有心，可以在昆提利安的著作^①中找到相关内容，在此就不多作介绍了）。

[对此类论据的恰当安排和处理，常能体现演说家的精深造诣。如果单独看来，这些论据往往不会给人留下深刻印象，然而当它们以一种自然顺序环环相衔地出现，其影响力就会大幅提升。

^① 《演说术原理》V. x. 55，昆提利安认为“定义”（*finitio*）可从类（*genus*）、种（*species*）、差异性（*differens*）和本体性（*proprium*）这几个方面入手，本节末段内容也涉及这个话题。

要达成这种效果，最好的办法就是将它们置入某种叙述，用最符合演说者意图的方式来填充其间或有的空缺。靠着这种方法，尽管对具体要点的证明无大裨益，但其中的关联性却让听众容易理解继而赞同它们，于是，当对手试图驳倒其中的任意一点时，听众就会觉得颇为不舍，仿佛他要从一幅令人赞赏的织锦中抽取一根丝线一般——]

接下来讨论的是，要证明某一点究竟是不是法律，需要用到什么样的论据。假如法律法规对其内容已有清晰的表述，自然不再有证明的必要。而在需要加以证明的时候，可选的途径只有两种：要么证明这一点如何[经由抽象推理]由某一法律条文推导而来，要么援引先前的惯例或类似判例来说明它的法律地位已得到支持。后一种方法在现代律师界被广泛运用，但在古代无论是希腊还是罗马都还闻所未闻。古代雄辩家们在任何话题的写作中从未提及先例原则。他们笔下确实有一类话题，叫做“论相似(*de similibus*)”[与不同(*et dissimilibus*)]。他们在这个题目下讨论各种各样的相似情形，唯独没有提到“先例”。比如，他们提到这个人以前有过类似的行为，或者发生在其他人身上的类似情形，但这显然完全不同于法律意义上的“先例”。鉴于这方面实践的古今差别极大，我若在此插几句题外话，对其略加解释，似乎并无不妥。

起初，法官、军事领袖和立法者的职责通常由同一批人承担，至少前两种角色总是混为一谈。人们之所以愿意投靠于他人的权

威之下，^①主要是因为感到很难凭着自己或另一方当事人的判断力来摆平双方的纠纷，故而还是把事情提交到公正的第三方面前，申请裁断为妥。这样，一些德高望重的人士就被推上了法官和审判官的位置。人类，特别是尚处于野蛮状态的人类，如在某些方面习惯于拜服在他人脚下，就会自然地在其他方面也这么做。于是，在和平时期为他们裁断是非的人，在战争爆发时就成了引领他们上阵的统帅。罗马最早的国王和执政官们，以及其他地方法官们，他们身兼法官和军事领袖的双重职责，会把涉及司法的这部分责任视为一种负担，因为这不能给他们带来尊崇和荣耀，能带来这些的，只有军事上的辉煌。所以，他们在裁断案件时，态度十分轻率。他们极少顾及之前的法官们如何处理类似的案件，因为这宗活儿与他们的其他职责相比完全不值一提。后来，为了解脱他们的负累，这部分职责就被切割开来，单由另一套文职官员来掌管。因后者唯以司法为业，所以会付出更多努力，试图通过这种工作本身来博取世人的敬仰和荣耀。〔他们不像从前的法官那样大权在握，胆子也就不够壮。〕他们甚至会刻意借重前辈法官们的威望为自己撑腰。被任命的几位法官会费尽心思、通过一切可能的手段来维护和支持自己的行为。之前其他法官的裁断，到他们这里就有了权威，久而久之便被当作法律来接受。英国的情形即是如此。旧

^① 此段内容与卢梭《论人类不平等的起源与基础》(*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*)遥相呼应。斯密在这一时期深受卢梭思想的影响，其他相关论述参见《亚当·斯密哲学文集》(商务印书馆，2012)第296—300页，《论语言的形成与语言的特征》第二章，以及《关于法律、警察、岁入及军备的演讲》中论及法官和司法权的内容。

有的判例得到极大的尊重,从而逐渐形成了所谓的“习惯法”(common law),据认为,基于此种法律的审断较之基于成文法的审断更加公正,正如基于实践和经验的判断必定较单纯由理论派生的判断更能适应具体情况一样。

当这样的法官为数甚少时,会比法官人数多的时候更强烈地追求断案的道道;因为在后一种情况下,问责到个人头上的可能性较小,他们不太害怕监察,也不致因错判而付出多大代价。[除此之外,很多法官会自然而然地维护彼此的偏见,煽动彼此的热情。]相应地,我们看到,在巴黎高等法院或者其他一些法官人数众多的法院,即使审断不公,法官个人也不致遭受指摘,所以屡屡出现错判;相比之下,英国法院的判案就公平得多。而英国下议院在行使其司法职能时,并不是总能表现出最高的智慧,尽管其进程和其他法院的审判进程一样都被记录在案,并且无疑是在效仿法院的做法。[在监察自身成员或者面对任何类似情况时,他们并未表现出多么令人称道的公义。]至于上议院,这个机构处理事务的确十分公正,但其原因却不在于人数的多寡,而是因为____。^①

古代雅典的战神山议事会和五百人议事会^②也是同样的情形。法官的人数太多,不足以遏制武断草率的审理。他们也和那些身兼法官之职的将帅们一样,全然不把之前的判例放在心上。不错,古罗马的国务官们经常援引以前的政令,但是对他来说,那些被援引的东西都不算法律,唯有他本人在每一年之初颁布的政

① 原稿在此处空缺一行半。

② 参见第二十五讲 P206 注⑤。

令才是法律，他会在其中宣告他将如何约束自己的行为。^①（这个惯例一直持续到“永久法令[*Edictum perpetuum*]”的时代。）^②如果有人胆敢对他说，某位前任国务官曾经采取何种做法，他会认为这是对他本人判断力的一种极大冒犯。即使援引前任国务官的政令，也必须转为他自己的政令、以他的名义发布才行。因此，在古希腊和古罗马，根本没有援引先例向法庭提出上诉的余地，尽管在今天这是一种司空见惯的举动。这一点可能被看作英国宪法最令人满意的地方之一，尽管它的引入仅仅是出于偶然，而且当初之所以将案件的审理和裁断权交付到少数专职人员手上，不过是出于为权势人物免除负担的考虑而已。

[这种在人与人之间维护公平正义的责任与执掌公共事务、统领军队的责任相互分割，乃是现代社会相对于古代社会的一个极大优势，我们今天在自由、财产和生活方面所享受的更大的安全感，也建立在这个基础之上。它的引入不过是出于偶然，本意是想为最高执政者免去一项最辛苦劳烦又不能从中赚得多少荣耀的职责，而且，这一现象是在社会的文明和进步带来工商业的繁荣之后才得以出现的。]显然，在援引先例时，被援引的案例越是直接符合本案的所有细节，效果就越理想。因为，如果二者有多处不符，或者存在某一处重大的不相符，就需要以大量的抽象分析推理来

① 国务官，也叫内政国务官(*Praetor Urbanus*)，必须长驻罗马，在执政官领兵外出时，代行其内政和防守职责。

② 公元130年，奉哈德良(*Hadrian*)皇帝谕旨，皇家法学家塞尔维乌斯·朱利安乌斯(*Salvius Julianus*)对国务官法令加以重新修订，形成统一的稳定版本，称为“永久法令”。

证明它们之间的相似性,并做出它们是一回事的结论。

要证明某一点是法律,另一种途径是通过抽象推理来证明它是由某一条成文法生发而来的。鉴于抽象推理的艰涩难懂,所以但凡有可能,还是尽量采用前一种方法来替代这种方法为好。要想阐明某一点确系某一条法律的应有之意,可采用两种方法:一,证明这条法律的外延如不扩展至此,就不可能达到预期的效果;二,证明这条法律的表述方式必定包含此意。前一种方法极少能够适用,在大多数情况下也没有绝对的说服力,这是因为法律的确切意图并不总是显而易见,再说,这种方法还需大量运用抽象推理。至于后一种方法,我们(为了说明某一条法律的涵义)必须对其各个部分的意义分别给出定义,并界定其外延。(我们都知道古代修辞学大师们是如何从类、种和差异性这几方面来给事物下定义的。)对于一切具有普遍性的事物来说,这种方法的难度极大,在很多情况下根本不适用。给普遍性事物下定义的最好办法,就是一一列举它的各种属性。不过面对这种情况,最好不必面面俱到、处处言尽其详,而是在最有针对性、最能说明你手头问题的地方给予清楚的解释,其余工作尽可留待他人去做——我对各类雄辩文章的介绍也采取了这个法子,故而说到此处便可打住。

第二十九讲

2月14日,星期一

在上一讲中我们了解到,诉讼型演说的主题可以涉及哪些内容,以及演说者可以从哪几个方面提出论据来证明主题。接下来,传授雄辩之道的作者们通常都会谈到此类演说的一些具体写法。

他们指出,正规的演说应当由五个部分组成。^① 其实,一篇演说只包括两大部分,即论点的提出和论点的证明。但是据他们讲,要把这两大部分恰当自然地联为一体,并加以透彻的阐明,便会自然而然地形成五个部分。第一部分是“开篇”,供演说者简要阐述发言目的,说明己方欲以何种罪名指控对方,或为己方委托人洗脱何种罪名。第二部分称为“叙述”环节;此环节中,演说者不仅要叙述有待证明的事实,同时要将整个故事串连成一个有机整体,并根据自身的意图添加某些内容,尽管他并不能证明这些内容的真实性;之所以要这样做,是因为故事的各个部分经过如此串联之后,会显得密切衔接、真切可信,从而产生强大的说服力,给人留下难以磨灭的信任感。凭着这种方法,即便我们只能证明很少一部分事实,但得到证实的部分却紧紧关联着那些未能证实的部分,使那

^① 见下文第五段。

些部分也显得十分可信，整个故事因此至少从表面看来具有更大的可能性。在现代司法实践中，法庭上再无叙述这一环节，辩护律师只需对有待证明之事加以简单陈述，而不必详述事件的整个经过。其实，只有当庭审人员完全心不在焉之时，这一手段方能大显身手。如今我们对于古代法庭上普遍存在的漫不经心和混乱状况已经失去概念了；而那些法官大人的无知和愚蠢，则需要我们穷极想象方能有所了解。在这种背景下，辩护人可以借助上述方法，把故事讲得十足精彩，从而对法庭产生极大的影响。那时候的法庭，乱得如同管理不善的戏院后排观众席，庭上的倾向性也时时摇摆不定。我们从德摩斯梯尼在_____^①的一篇演说中，便能充分看出这一点。在该篇演说中，他拒绝对手埃斯基涅斯(AEschines)^②有关他是“腓力和亚历山大之友”的指责，辩称自己绝无认敌作友的行为，继而将对手斥为“腓力的奴才”：因为此人接受了腓力的钱财，却从未被腓力视为朋友，既然如此，无疑便是腓力的奴才了。“我要请诸位法官做一个裁断——”德摩斯梯尼朗声道，“同胞们，你们怎么想？应该把这个人叫做‘腓力的朋友’，还是‘腓力的奴才’？”根据下文内容判断，此时庭上必定一片喧嚷：“奴才，奴才！”因为德摩斯梯尼接着说道，“大家都看见了，他们的意见就是如此。”其实，他早在人群中安插了内线，这些人受雇或者被怂恿，按照演说者的授意带头鼓噪，于是场内的群众就会不假思索地随着叫喊起来。当时演说者操纵法庭，与现在剧院经理们操纵观众的

① 原稿在此处空缺8个字母。

② 埃斯基涅斯(前389~前314)，古代雅典雄辩家。

手法如出一辙：这些经理把手下人分散安排在剧场的各个方位，让他们对台上的演员鼓掌或者发出嘘声，引得其他观众群起而响应。同样，当演说者事先安插好的人在群众中率先发喊，大多数群众便会随声附和。古代雅典的情形就是如此。古罗马的法庭要正规得多，秩序也更好，这在很大程度上要归功于罗马共和国的稳定局面。雅典共和国的辉煌只持续了 70 多年：雅典的民主制始于普拉提亚战役^①之后，到吕山德(Lysander)攻陷雅典，扶植起三十僭主的统治，即告结束。^②相比之下，罗马共和国的辉煌则延续了 500 多年，^③从塔尔昆(Tarquins)家族被逐出罗马算起，直到尤利乌斯·凯撒(Julius Caesar)时代共和制度终结为止。

然而，即使在罗马的法庭上，演说家们仍然极其充分地运用了叙述手法，这种情况常见于可确证的事实少得可怜，并且往往与案件要点关系不大的情况。比如，西塞罗在为米洛一案辩护时，便详尽地为我们描述了事件的整个过程：原、被告二人如何相遇，如何打斗起来，等等。他想让我们相信，埋伏在半路等待对手经过的不是米洛而是克洛狄乌斯；尽管当时罗马人都知道，他们的相遇完全是出于偶然。他的确明白无误地证实了，米洛不曾埋伏在半路等待克洛狄乌斯，因为他一直待在元老院，直到往常离开的钟点，随后又回到家中，换了鞋子、脱了斗篷，等等。不过，能够证实的情况

① 公元前 479 年，发生在希腊联军与波斯之间的一场决战。

② 公元前 404~公元前 405 年，斯巴达将军吕山德击溃雅典海军，占领雅典城，扶植起三十人僭主集团，结束了雅典的民主政体。如此算来，雅典的民主制度只存续了 75 年。

③ 从公元前 510 年到公元前 44 年(恺撒遇刺)，共计 466 年。

只有这些,余下的一切能否得到确证,完全有赖于它们和前述情况的联系。他为科伦提乌斯(Cluentius)翻案的那篇辩护词^①也是如此,我认为在西塞罗所有的演说当中,这是最为精彩的一篇,篇幅也是最长的。他竭力试图证明向法官们行贿的并非科伦提乌斯,而是原告欧皮雅尼库斯(Oppianicus)。^② 他并不否认有人行贿的事实,因为当时审理该案的一众法官,有几位已经因受贿的罪名而被判放逐了;但是他提出行贿者另有其人。法庭听信了他的辩护,断定科伦提乌斯无罪,有罪者乃欧皮雅尼库斯。其实,关于这起贿赂案的真相,可能性最大的一种说法恰与上述判决相反。西塞罗的高明之处就在于,他竟能设法证明,这笔贿款是由对方支付的。他给出的唯一事实根据,就是欧皮雅尼库斯曾经把64万塞斯太尔斯^③交给了一个姓斯台努斯(Staienus)的人。但是,此举很可能是出于别的目的,而不是为了贿赂法官。西塞罗坚称,此举必是意在行贿无疑,因为这笔钱按人数均摊,刚好每位法官4万;假如不是为了行贿,为什么不支付60万的整数,偏要多出4万的零头呢?整个叙述娓娓道来、引人入胜,对法官们产生了很大影响,结果克伦提乌斯最终被宣判无罪,虽然从表面看来这个判决是有违公正的。我们看到,西塞罗在这起案件上成功地蒙蔽了法官,并由此而

① 西塞罗,《为奥鲁斯·科伦提乌斯·哈比图斯辩护》(*The Speech in Defence of Aulus Cluentius Habitus*)。

② 此句及以下四句中凡提到欧皮雅尼库斯及斯台努斯之处,原文中均告空缺。这里是根据西塞罗演说原文补足的。

③ 塞斯太尔斯:古罗马的流通铜币。4个塞斯太尔斯=1个第纳尔(银币),25个第纳尔=1个奥雷(金币)。

声名鹊起，此案造成的轰动效应远远超出了当时的所有案子。〔此外我们还看到，西塞罗在开篇的绪论中便向法官们告知，对手曾经多次犯下无可辩驳的重罪，令法官对其产生不良印象，从而为己方争得了优势。〕

在大多数情况下，整饬有序的法庭环境足以保障当事人生命和财产的安全，然而在雅典，法庭上如前所述的那种混乱状况，使得当事人无论胜诉或败诉都要面临同等的危险。从现存的关于苏格拉底出庭受审的描述中，^①我们可以看到，导致最终死刑判决的，并不是苏格拉底犯下的任何罪行，因为所有的法官原本都倾向于判他无罪，只是苏格拉底的言行举动始终带着几分高傲，身处矮檐之下却不肯低头，这才使他丢了性命。雅典法庭既是这样不可靠且变化无常，使得人人都忌惮出庭受审。正当亚西比德（Alcibiades）在叙拉古战场上高歌猛进之时，忽闻自己在国内被控犯有渎神罪；他思来想去不能出庭，便逃到斯巴达去了（实际上雅典的败亡正是由此而引起）。当时斯巴达人问他，为何不肯把性命交托在自己同胞的手上？他回答说，凡事都可以信任他们，只这一条不行。在这件事上，他连自己的亲生母亲都信不过，只怕她也会给他投上一颗黑豆而不是白豆呢。^②不过，现今法庭的审理方式已

① 柏拉图《对话录》中的《尤息弗罗篇》（*Euthyphro*）、《克里托篇》（*Crito*）及《斐多篇》（*Phaedo*）分别记述了苏格拉底出庭和庭审后的情形。色诺芬的《回忆苏格拉底》（*Memorabilia*）当中也有相关叙述，作者在其中引述了苏格拉底的密友、历史学家希蒙占尼斯（Hermogenes）的证词。

② 见普鲁塔克《道德论集》（*Moralia*）中的《君王及将军语录》（*Apophthegmata of Kings and Commanders*）。

经完全不同,那种手段再无用武之地,因此我就不再强调该如何适当地运用它了。

除了上述两部分之外,诉讼型演说还包括确证、质证和结束语三个部分。确证环节就是通过列举我们上一讲当中提到的几方面论据,来证明所宣称的全部或某一部分事实。质证即证明对方的主张不成立,其论证也须遵循同样的途径。晚期的演说家们严格遵守前辈修辞家们所定下的规则,我们看到,就连西塞罗本人对此也毫不含糊,以至在多篇——实际上是大多数的演说中,都逐一论及所有这些方面。如果论述中有所遗漏,未从原因、结果、机会等各个角度一步步展开分析,就有可能被时人视为缺陷。我们从中还可以看出,那个时代哲学尚有欠发达。如果哲学的任何一个分支能得到精心培育,并取得长足发展,人们就必然热衷于在诉讼场合运用它,该学科就会因而成为一门时尚之学,在该领域略有造诣的人会被视为见解深邃的哲人和大学问家。假如自然哲学、伦理学或修辞学在当时发展到极为完备的地步,那么它们也会获得这种时髦身份。毫无疑问的是,古代发展得最快的学科当数修辞学、逻辑学或辩证法,事实上也只有这些学科达到了差强人意的水平(如果道德哲学的些微成就可以忽略不计的话)。因此,这些便成了当时的时髦学科,每个时尚之士都渴望在别人眼中显得精于此道。正是出于这个原因,西塞罗在所有著述中才极力展现自己对这些学科的全面知识,并且大获成功。他极其严格地恪守上述规则,想必是由于当时人们普遍认为,不熟悉其中的每一细节便是无知的表现,否则他决不至于如此。在为米洛的辩护当中,他援引了“循因证果”的方法可能用到的所有三方面的论据,即:首先,

被辩护人没有杀害克洛狄乌斯的动机；第二，此举与他的性格不符；第三，他没有作案机会。就这个案子的具体情形而言，人们或许以为他对这三点的证明根本无法言之成理，但是他竟然都能自圆其说。他勉力证明了米洛没有杀人动机，尽管两位涉案人天天都在争吵、打架，米洛还公开扬言要杀了对方；他证明了杀人害命的行为与米洛的性格不符，尽管这家伙曾经杀过 20 个人；他还证明了米洛没有作案机会，尽管我们都知道那个人的确是他杀的。

虽然一门学科发展到比较完善的水平之后通常会变得流行，但是要修成这等正果必须经过时间的锤炼。任何东西若要成为一门高深的学问，总须带些古意方好。一个人读过一些现代作品，可谓“通今”，即使这些作品都很出色，也难称得起“渊博”；而通晓古代学问则为“博古”，一个人仅凭这一点便尽可俨然做出大学问家的架势。相应地我们看到，在西塞罗那个时代，辩证法和修辞学已经开始取得尊贵地位，于是这位大师便使出了浑身解数来展示自己的满腹经纶。相比之下，在德摩斯梯尼所生活的古希腊，这两门学问都还是新生事物，因此他无须做作，只需自然地采用最适合其主题的论述方式即可。

结束语部分是对前面发言中的全部论述加以简短总结，使之自然地导向意欲达成的结论。古代罗马的雄辩家通常会在此环节格外强调几句，从而争取法官做出有利于己方的判决：如若站在控方的立场上，便以极尽夸张的言辞申明对方罪行的严重性；若是采取辩方的立场，便对当事者的犯罪行为轻描淡写，试图证明处罚过分严厉。古希腊法庭从不允许后一种辩护方式，而前一种强调的

结论,在任何庭审发言中都显得水到渠成。

古希腊时代有大量的演说稿存留至今。其中除了大约 45 篇德摩斯梯尼的作品,还包括吕西阿斯的数篇、^①伊萨乌斯的多篇、安提丰的数篇、吕库尔戈斯的一篇,还有 _____^②的,以及埃斯基涅斯的数篇。我们不必在此一一举例说明这些作品各自的特点,因为在今人的眼中,它们(至少是那些较古老的篇章)的意义已渐趋模糊了。

古希腊的诉讼型演说可以分为两种:一种是所谓的公共演说,另一种叫做私人演说。仅涉及私人事务的诉讼事由,不允许当事人之外的任何第三人出庭辩护。罗马法律中的委托代理制度在希腊从未以任何方式出现过,只有在当事人因疾病或其他原因无法亲自出庭时,才可以委托他人代诉,而受托者必须是当事人的近亲;以上两个条件缺一不可。鉴于这种情形,演说家不会亲自在庭上发表演说,只是根据当事人的性格和身份来撰写演讲稿,由当事人本人当庭宣讲。如果演说的主题是涉及公共事务的,便是公共演说,演说家可以亲自上阵。在此,我将以伊萨乌斯和德摩斯梯尼为例,对这两种演说略加解析,并对德摩斯梯尼和西塞罗加以比较。

① 著名的“十大阿提卡演说家”包括安提丰(Antiphon)、安多吉德斯(Andocides)、吕西阿斯(Lysias)、伊索克拉底(Isocarates)、伊萨乌斯(Isaeus)、德摩斯梯尼(Demosthenes)、埃斯基涅斯(Aeschines)、许珀里德斯(Hyperides)、吕库尔戈斯(Lycurgus)和狄纳尔科斯(Dinarchus)。其中,前五位生活在公元前 5 世纪到公元前 4 世纪初,后五位生活在公元前 4 世纪下半叶,应当分属于前后两代人。

② 原文空缺约 9 个字母。

在有作品流传至今的演说家当中，吕西阿斯生活的时代离我们最远，他以替当事人撰写法庭演说辞为业。在他写的这些讲稿中，作者精心拿捏措辞，令当事人显得单纯善良、全不谙法律的种种微妙和其中的诡道玄机。伊萨乌斯是吕西阿斯的弟子，又是德摩斯梯尼的老师，但是他的风格似乎既无乃师的朴实，又无其高徒的火辣。他在私人演说稿中精心塑造了一种坦率、明理又诚实的人物形象，^①行文的内容、语气与之无不切合，技巧毫不亚于乃师。不过，有评论说他的风格与吕西阿斯过于相似，令不少人感到难以辨别。但是哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯曾经总结过二者之间的几条差别，^②而今根据我们的所见来判断，他们在风格和语言上的差别似乎比这位批评家总结的更大些。这二人的演说稿在绪论环节大体相同，都是简单说明有待论证之事，不附带任何带有动机性的论述；不过，其叙述部分却有很大差别。二人的相同点是，都采取老老实实的态度，不会花言巧语地尽量把事情说成有利于自己的样子。由于吕西阿斯走的是单纯质朴的路子，便选择了符合这一特点的叙述风格。起初他会法官们说，大人们若是听了事情的整个经过，就能明白谁对谁错了。他不会精心安排叙述的次序，只是按照事件发生的顺序一一道来，似乎一边向法官们叙述，一边在努力回忆当时的情景。出于同样的目的，他不只讲述必要的关键事实，还会带出一些无关紧要的琐屑内容。既然在叙述中故意给

① 参见第七讲关于直率与单纯性格的论述，及第三十讲中的相关内容。

② 哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯论伊萨乌斯与吕西阿斯作品的文章及《论古代演说家》(*The Ancient Orators*)的简短序言，参见洛布古典丛书，《评论集》，i。

人留下凌乱的印象,接下来的总结部分也须一脉相承,若透出精悍有力的感觉,便显得不自然了,所以只能做出一个大概的推论。另一方面,伊萨乌斯要塑造一种坦率、明理的形象,这样的人开口说话之前会仔细掂量,先想清楚之后才说,所以他的讲稿内容井井有条,与主题完美相符。他不只告诉法官们,听清了事情的经过就能做出判断,还会强调指出其中最能说明问题的关键所在,并且所叙述的内容只限于有利于己方的事情。由于事实的叙述部分逻辑缜密、丝丝入扣,最后的结束语也同样精当而富于条理。我们不妨以那篇关于阿波罗多鲁斯的地产继承权的演讲为例,^①揣摩一下他的这种写作方法。

注:关于死亡和房产的保养。公共办事处。^②

^① 《论阿波罗多鲁斯的地产》(*On the Estate of Apollodorus*),参见“洛布古典丛书”。此案原告瑟拉西路斯(Thrasylus)诉自己唯一在世的舅父尤波利斯(Eupolis)在一位表亲的遗产分配问题上给予自己不公待遇。

^② 这里的“公共办事处”一语,指瑟拉西路斯曾在公共办事处以死者阿波罗多鲁斯养子的身份做过登记。

第三十讲

1763年2月18日，星期五

我在上一讲中提到，古希腊的演说不外乎两大类，即公共演说和私人演说。前一种^①虽由职业演说家撰写，却要通过当事人本人之口发表，因此必须符合后者的身份性情，作者通常会在文中把他们塑造成天性单纯或坦率明理，但对法律的玄妙一窍不通的乡下人。我举了伊萨乌斯的一篇演说作为例子，作者在文中极力塑造了一个坦率明理的当事人形象。相比之下，吕西阿斯走的则是单纯质朴的路子，他笔下的字字句句，仿佛都出自一个没文化的村夫之口。德摩斯梯尼的私人演说，在当事人性格的塑造上与伊萨乌斯的笔法非常接近，但各部分的安排不像后者那么井然有序，反倒更有吕西阿斯之风。诸位若能想象（伊萨乌斯的）理性率直与伊萨乌斯^②的单纯简洁两相结合的效果，便可大致了解德摩斯梯尼诉讼型私人演说的风格了。

至于诉讼型的公共演说，流传至今的篇目十分有限。现存的有吕库尔戈斯的一篇，埃斯基涅斯的三篇，德摩斯梯尼的虽然数量

① 似乎应为“后一种”。

② 按上下文意思分析，此处似应改为“吕西阿斯”。

相对多些,但是除了那几篇“反腓力演说”之外(这些演说归入“庭议型”似更妥当),由他亲口宣讲的似乎只有三、四篇。^①德摩斯梯尼和埃斯基涅斯曾经分别以《论金冠》(περι στεφάνου)和《论伪使团》(περι παραπροσβείας)为题;在法庭上相互攻讦,并为自己辩护。^②这几篇演说的风格至臻完美、高贵典雅,堪称古希腊演说中的佼佼者。特别是德摩斯梯尼的《论伪使团》,是其全部作品中最富有教益、也最为优美的一篇。埃斯基涅斯在《论金冠》中攻击那位提议给德摩斯梯尼授勋的科特西丰(Ctesiphon^③),实际上旨在向德摩斯梯尼发难,指责他配不上那份荣誉。两个人的指控均未达到目的,但埃斯基涅斯的下场要比德摩斯梯尼狼狈得多。雅典法律规定,如果控告者获得的支持票达不到法官总数的五分之一(我们知道那些法官不仅相当无知,而且立场随时摇摆不定),即按诽谤论处,由其本人承当反坐罪责。德摩斯梯尼对埃斯基涅斯的指控虽然看似不当,却说服了很多法官,然而埃斯基涅斯却没能做

① 吕库尔戈斯的一篇是《反里奥克拉特》(*Against Leocrates*);埃斯基涅斯的三篇详见注②;德摩斯梯尼的算来共计七篇,但是《诉梅迪阿斯》(*Against Meidias*)并未真正发表过,因此由他亲口发布的演说有六篇。

② 双方争执的情况大致如下:德摩斯梯尼和埃斯基涅斯两人于公元前346年一同出使马其顿。不久,德摩斯梯尼联合提马尔库斯(Timarchus)起诉埃斯基涅斯接受腓力二世的贿赂。埃斯基涅斯发表《反提马尔库斯》(*Against Timarchus*),称提马尔库斯行为不检,根据雅典法律无权在公民大会上发言。公元前343年,德摩斯梯尼单独指控埃斯基涅斯,被法庭驳回。这一回合控辩双方在庭上的演讲均题为《论伪使团》(*De falsa legatione*)。公元前366年,经科特西丰(Ctesiphon)提议,向德摩斯梯尼授予金冠,以表彰他对雅典的贡献。埃斯基涅斯在公元前330年发表《论金冠》(*De Corona*,也称《诉科特西丰》[*Against Ctesiphon*]),指控科特西丰的议案违法。德摩斯梯尼发表同名演讲反击得胜。埃斯基涅斯最终蒙羞离开雅典,但不是被驱逐的。

③ 即 Ctesiphon。

到这一点，结果被逐出雅典。

这两位演说家的风格差异极大。埃斯基涅斯的作品无不透出一种欢快活泼的劲头，而德摩斯梯尼则不然。就文风华丽而言，德摩斯梯尼虽然盖过了上一代的演说家，却远远比不过埃斯基涅斯，与西塞罗更是无法相提并论。埃斯基涅斯的欢快常会削弱作品其他方面的力度，实际上完全不适于唤起听众的同情和义愤——而演讲的主要目的，恰恰在于唤起这两种激情。这一点在他笔下的许多段落中都有体现：原本适用严肃笔调的地方，他却时时插入两句调侃，将严肃气氛破坏殆尽，更无法激起什么同情或义愤，因为这两者与玩笑调侃根本就是南辕北辙。不过，尽管这种风格与文中严肃的部分不搭调，却很适合那种温文尔雅的嘲谑轻俏，而这恰恰是埃斯基涅斯特有的强项。他的幽默总是愉快而礼貌适度，令人如沐春风；反观德摩斯梯尼，每次开别人的玩笑，总是流于彻头彻尾的刻薄和谩骂，令人不忍卒闻。倘若演说家不是如此热忱和诚挚，这样粗劣的嘲讽肯定会触怒听众。埃斯基涅斯的作品处处洋溢着欢快轻浮的腔调，而德摩斯梯尼则绷着一副严峻刻板的面孔。这两种风格各有其优长和劣势：严峻的调子很适合调动强烈的激情，但拙于体现讽刺和幽默，因此我们看到，德摩斯梯尼有很多可以调侃对手的好机会，却都被他浪费掉了。若是换成埃斯基涅斯，碰到这种机会是绝不肯轻易放过的。后一位演说家的风格轻松有趣、令人愉快，即使一些通常枯燥乏味的桥段（比如主题划分部分），也能被他讲得精彩纷呈。例如，在《论金冠》的主题划分段落里，他为了说明德摩斯梯尼一向行为不端，就告诉法官们，德摩斯梯尼曾经亲口说过，自己的一生可以如此这般地划分为四个

阶段，等等。^①他还声称，自己的演说进行到此处，德摩斯梯尼必定上前质问，以上这些在哪一点上算是行为不端；他若拒不回答，德摩斯梯尼就会把他拽到台前，逼他指明自己究竟错在哪条，如若说不出，就得撤销起诉。他接着说：“对方要是这样揪住不放，我就告诉他，我不是针对具体哪一件事起诉他，而是针对他所有行为的总和，并且平均分摊到每一件事上。”他的这套说辞虽然不免显得荒唐，却饶有趣味，很可能给法官留下深刻印象，让他们牢牢记住他接下来要阐述的要点。

尽管德摩斯梯尼可能在此类细枝末节上逊于对手，但在更有分量、更重要的方面却拥有极大的优势。他那严峻而激昂的风格，与严肃的内容相得益彰，强力煽起听众的同情和义愤——尤其是后一种情绪，似乎澎湃涌动在他每一次演说的现场。他的诉讼演说和庭辩演说基本类似，只是他在庭辩演说中要比其他演说家更有雄辩力、更富于激情。庭辩演说的主题通常涉及政治或与政治密切相关的事务，必然引起全体民众的关注；然而一场事关战争与和平的辩论，尽管关系重大，却总不如个人的悲惨遭遇那么打动人心，也不像具体的罪行那么容易激起众人的义愤。埃斯基涅斯在处理这种主题时，往往随意插入谚语，令效果大打折扣：比如，他嘲弄地描写德摩斯梯尼因为没能分到底比斯人的贿款而大动肝火，在市场里一跳三尺高的样子，^②就使整段文章显得失之轻飘。而

① 见埃斯基涅斯《论金冠》(或《诉科特西丰》)，第54—56段中，将德摩斯梯尼政治生涯的四个阶段与雅典历史的四个阶段一一对应(这是对德摩斯梯尼原话的故意曲解)。

② 同上，第149—150段。

当他刻意追求慷慨激昂的效果时，往往流于空泛的高调。他在____^①处的大声疾呼就是一个例子。[还有另外几段也是如此。]在舞台表演中，入戏不深的演员最爱比手画脚、做出种种夸张的表情，真正入戏者反而不会这样。因为我们发现，虚无底气者总是要乔张做致。埃斯基涅斯的症结就在这里。他生性不适合一本正经，那些能使诚挚严肃的人充满激情的东西，却很难打动他。所以，当他试图表现这类题材时，每每难免过火。每当表现这种有分量的事件时，埃斯基涅斯总是语出泛泛，没有什么出彩的地方。比如，底比斯的沦陷可谓当时最重大的事件，但他描写的老年人被掳为奴、少女和家庭主妇遭到强奸等情况，是每个城池陷落时司空见惯的，并无特别之处。^②再看德摩斯梯尼如何描写伊拉提亚(Elatea)落入敌手时雅典人心惶惶的景象：其实这一事件远不如底比斯的沦陷那么严重，因为敌人尚未兵临雅典城下；然而，作者在这一派混乱中抓住几个有代表性的点——议事会里挤满了人，大家面面相觑，都没了主张，实是指望别人能想出个权宜的法子……如此这般，生动地描绘出当时的种种情状，非常引人入胜、感染力十足。^③

然而正所谓人无完人，德摩斯梯尼也有他的问题：一个备遭质疑的弱点在于其演说的条理性。反之，埃斯基涅斯和西塞罗在这方面却显出了极高的天赋。任何人只要略加注意就能看出，德摩

① 此处原文空缺约10个字母。

② 埃斯基涅斯对底比斯城沦陷的描述，见他的《论金冠》(或《诉科特西丰》)第157段。

③ 参见第七讲。

斯梯尼的所有演说在论证的次序和各部分的安排上都有些混乱。如果让哈利卡那苏斯的狄奥尼索斯来解读这一现象,那位洞察力敏锐、但出言偏于宽和的评论家或许会说,这种混乱只不过是表面现象而已,实质上作者在所有可能性当中选择了至为妥恰的一种次序。不过,以我个人观点看来,这不只是表面现象,而是真正的混乱。例如,在《论伪使团》那篇演说中,德摩斯梯尼开篇就告诉听众,驻外使节应当具备五种素质,并将它们一一列举出来。按照常理,接下来他就该按照以上次序,逐一阐述这些内容。但是我们看到,以下的论述并没有一条主线贯穿其中。他先是论及第一种素质,由此引出对整个事实的陈述。尽管演说各部分的内容或能体现以上素质中的某一点,但是讲稿的总体次序安排却完全不顾开篇时的介绍,而是依照事件发生的顺序写成。总的看来,开头这段文字很可能是在完稿之后才加上去的。作者在提笔之前,根本没想过如何划分层次,直到收束全文时才发现,各部分的主旨有些眉目不清,因此特意在前头加了一个“帽”,向听众点明此文的要义。反观埃斯基涅斯的演说,层次划分总是那么妥当,正如我之前所说,写得既富于趣味,又严格遵循各部次序,如此完美的境界实为罕见。我们若想为德摩斯梯尼辩解,最好的说辞恐怕就是:作者在演讲和写作过程中满怀诚挚热烈的激情,令他恨不能把内心感触最深的东西一古脑地倾吐出来,以致顾不得细想怎样才能让听众或读者听得明明白白,达到最佳效果。[相应地,可以看到,这种现象在他亲自发表的以及他自己最关注的那些演说里表现得更为明显。]

据我们所知,这两位演说家的性格与各自作品中所体现的极

其相符。埃斯基涅斯是演员出身(该职业在当时受尊重的程度不亚于现今社会里遭鄙视的程度),性格像那个行当里的大多数人一样活泼欢快。由于这种讨人喜欢的性情,埃斯基涅斯在当时的年轻人中间颇有人缘,这是他自己告诉我们的,德摩斯梯尼也曾指责他这种性情有伤清誉。^①他似乎颇有模仿的天才,在前面提到的一些演讲段落里,他显然有意讽刺德摩斯梯尼,在演讲过程中必定绘声绘色地模仿后者的语调和姿态,把他戏弄一番。他的这份才能更令人倾向于相信,腓力二世可能对他假以青眼,因为据说那位君王平素酷爱各种类型的戏仿和滑稽表演。

另一方面,德摩斯梯尼则生性持重刻板,凡是轻飘肤浅的东西一概难入他的法眼,更无法打动他;但是他内心又蕴藏着强烈的激情,每当遇到令他义愤填膺的事情,这份激情随时都会迸发出来,给予对手严厉的斥责。由于这种性情,他平素的言论并不怎么受人欣赏,因为日常言语间并没有多少真正重要的内容;此外,像他这种性格,很难随着大家一起开心,也不善于逗别人开心,所以他的人缘也不太好。他大多数时候都躲在家里不怎么见人,访客也极少。他把大部分时间用于研究斯多葛学派和柏拉图学派的哲学思想,似乎对后一种学说尤其偏爱。他笔下那些热情、生动的段落,大多反映出他所热衷的哲学观念,特别是在《论金冠》当中,比

^① 埃斯基涅斯曾经在两部戏中担任小角色。德摩斯梯尼在《论金冠》中把他叫做“品行不端的写手”、“三流悲剧演员”,并且讥诮地问道:“在当天的那出大戏里……我希望我给你指派什么角色?”《论伪使团》中也有相关内容。埃斯基涅斯在《反提马尔库斯》和《诉科特西丰》这两篇演说当中,也回应了关于他私生活不够检点的指责。

如那段著名的誓言，连朗吉努斯(Longinus)都大为欣赏。^①他的许多段落充满柏拉图的味道，连表述方式都相近，令我时常忍不住揣想，他是否抄袭了柏拉图的作品。我本该在此提供两段译文供诸位赏析，只是这两篇演说稿^②委实太长，如予节略又无法保留原汁原味，只得作罢。但我还是要大力推荐这两篇演说，希望诸位细心研读，一方面是因为文章本身极好，另一方面，它们也出色地反映了希腊历史上很长一段时期的面貌。

此外还有几位古希腊演说家尚有作品存世，不过那些篇章如今已无人问津，内容大多是一些无甚趣味的私人事务，所以在此姑且从略。下面让我们直接进入西塞罗的世界，继而讨论他与德摩斯梯尼两人在创作风格上的差别。

关于这两位伟大演说家之间的不同点，我在前文中已经有所提及。^③当时是从他们各自国家的国情和国民性出发，对这些差异予以解读。下面我们专门谈谈因个人性格和际遇不同而形成的差异。

在古代作家当中，西塞罗的性格最为我们熟知，这种性格体现在他的所有作品中，在其《书信集》(*Epistles*)当中更是表露得非常鲜明。——如果我们不单单听取评论家的意见，而是潜心琢磨他天生的性情、受教育情况，以及他所生活的时代特点，大约更能

① 朗吉努斯在《论崇高》(*On the Sublime*)中引用了德摩斯梯尼《论金冠》当中最著名的两段：一处是描写雅典人听说伊拉提亚陷落的那一段；另一处是德摩斯梯尼激情洋溢的誓言。

② 指德摩斯梯尼的《论金冠》和《论伪使团》。

③ 参见第二十六讲。

发现他创作的精神实质和语言特色。不过,尽管这些评论家特别擅长误解作者的意图,他们对于西塞罗性格的判断倒也不至于太离谱,因为这种性格从他的所有作品中清楚地透射出来,如同阳光一样耀眼。他似乎天生拥有强烈的感受力,又十分虚荣,喜欢卖弄。毫无疑问,感受力强是一种非常可爱的性格特点,可以说很迷人;因此,这种性格的人即使带有某些缺点,人们也大有理由给予体谅。我们知道,心灵的超凡感受力总是伴随着一定程度的轻浮,二者结合之紧密可谓举世无双。这一种性格令一个人敏感多情、对他人的快乐和不幸感同身受,同时也自然地让他容易忘乎所以,只要一点点快乐或悲伤,就会使他的心情大起大落,并且迫不及待地向人倾诉心曲。一个生性快乐的人,会为身边的每一件开心事感到高兴,无论它何等微不足道;并且急欲将这种心情传递出去。如果什么开心事都没有发生,他会为这种平安无事的状态而高兴,以满足的眼光审视自己和自己的生活状态,于是乎他的快乐成了他的喜悦之源。在前一种情况下,这种性格令他急于向人表白自己的快乐、述说周遭环境的惬意;在后一种情况下,也是这种性格让他内心安稳,时时谈起自己的幸福处境和快乐的心情。反之,一个天生郁郁寡欢的人,喜欢凡事往坏处看,总能发现某种令他不开心的地方;若是没有真正值得烦恼的事情发生,他自己闷闷不乐的心境就成了他苦恼的源头。他陷于内心的苦闷不能自拔,以致周围的一切都加重了他的苦恼。他也像天性快乐的人一样滔滔不绝地倾诉,但不是讲述自己的快乐,而是一味强调自己的不幸境遇。同样,一个富于感性的人总是被自己或别人的悲喜深深打动,他也急欲表露这种情怀,话里话外总是在谈论他自己,并且时常带着大量

虚荣和炫耀的成分。我们看到,一般认为女子的天性中带有更多轻浮和虚荣的成分,同时人们也公认女子比男子更富于感性和同情心。另外,法兰西民族据认为比世上大多数民族更为轻浮和虚荣,同时大家也承认,他们比其他民族更讲人道、心地更仁慈。

西塞罗这个人似乎也同样拥有高度敏感细腻的心灵,很容易因为自己或朋友们的苦痛或幸福而陷入悲喜。[这一点在他致友人的信中表现得很明显,可以看出,他是全心地为他们的不幸而感到痛苦。]这种性格倾向可能不利于他承担公职,并且使他的举止显得不够稳重,但是对于他的演说事业而言,这却是个极大的优势。[天性极端冷静而谨慎的人,在感性和同情心方面通常并不占优。]这种性情也使他成为一个非常讨人喜欢的伙伴,因为他总是那么快乐而活泼。据我们所知,他的格言在当时也极受追捧,^①受欢迎的程度并不亚于他的演说。他在世的时候,就有数卷格言集流传于坊间,在他身后,又由他的仆人提洛(Tyro)编选出版了七卷。我们有理由猜想,这种性格的人很容易受到各种情感的影响,而不仅限于同情和怜悯,虽然他的作品中所体现的似乎以这两种情感为主。

在西塞罗生活的时代,研究学问的风气刚刚流传到罗马。人们对学识充满神往。一般人出于新鲜感,总是把新认识的事物看得比实际更高,直到真正熟悉之后,才能实现原本价值的回归。那

^① 昆提利安在《演说术原理》(VI. iii. 5)中表示,提洛在选编三卷本的西塞罗《附论集》(obiter dicta)时,不该热衷于求全,而是应当表现出更高的判断力。西塞罗在《家信集》(Ad Familiares, IX. xvi. 4)中写道,凯撒在收集格言的过程中,曾经嘱咐他的朋友们,要把和西塞罗相处时听到的妙语全部报告给他。

一阶段刚刚达到完美极致的修辞学和辩证法这两门学问，在罗马有教养人士的圈子里正风靡一时。他们所研习的辩证法与亚里士多德传讲的大致相同，又经斯多葛学派稍加改进，比逍遥学派更趋完善。在修辞学方面，赫马格拉斯(Henagoras, 即 Hermagoras)^①的体系引领一时之风，具体情形我在前文中已经讲了。西塞罗在25岁以前，对这两门学问狠下过一番工夫。他介绍说，自己师从于几位最著名的雄辩家，每天练习长达数小时。此后，他出庭代理了两、三个案件，包括为罗西乌斯辩护的那一宗，^②开始崭露头角。随后他去希腊生活了大约两年。在此期间，他常去旁听战神山最高法院的庭审，聆听当时最有名望的演说家和哲人的演说，并在他们的指导下写作和发表讼词及各种类型的演说。当时希腊流行的雄辩风格已经大异于德摩斯梯尼的质朴平易，但仍然保留着几分朴素亲切，这在罗马的法庭辩论中是看不到的，原因我在前文中已经说过了。当他结束游历回到故乡时，发现罗马的流行风尚要比雅典和希腊其他地方更讲究华丽和装饰。当时名声最响亮的演说家霍坦修，^③行文更是以富丽堂皇的风范见长。以西塞罗的气质、教育背景和生活环境而言，我们可以自然地料想，他在创作中必然会采取如此这般的手法——他会顺应罗马当时的风气，追求华丽和高贵的文风，尽管这与他所熟悉的希腊式朴素风格大相径庭。而且，他会花费不少脑筋刻意展现自己对流行的学问所知甚多。

① 赫马格拉斯(Hermagoras)，约公元前1世纪古罗马著名雄辩家，他所编著的修辞学手册是当时罗马人学习此道的主要读本。现已失传。

② 参见第二十八讲第236页注①。

③ 昆塔斯·霍塔卢斯，人称霍坦修(Hortensius)，见上文第二十六讲。

我们也能料到,其演说稿的结构一定符合当时所谓的正规布局,包括开篇、叙述、确证、质证和结束语这五部分。他有时甚至死板地恪守修辞学理论的要求,以致文中的分述和话题设置与所讲内容显得很不相称,他那篇为米洛辩护的演说词就是一例。此外,可以料想这种性格在他身上造就了浓厚的同情心,会使他更倾向于为人辩护而不是代表讼方出庭,而实际情况果不其然。当情势要求他居于讼方地位时,他总是偏重于强调受害者的悲惨处境,而不是指控加害者。我们看到,他在起诉卫利斯^①的演讲中就是这样做的。他没有历数那位执政官的罪行,而是倾情讲述叙拉古人在其压迫之下的不幸境遇。而且,为了唤起法官对受害者的同情心,他还会在演讲稿中插入个别煽情的段落。一般说来,这种文字放在结束语之前,要比放在前面好得多。因为同情的感觉无论何等强烈,终归不能持久,如果在文章开头便鼓起这份激情,它就会过早地消磨殆尽,使总体效果大打折扣。^② 曾经评论说,西塞罗总是让读者的眼光从所讲之事转向他自己,尽管我们很欣赏这位演说家,却无法就事件本身获得多少教益。^③ 他之所以这么讲,恐怕是因为西塞罗为了激发听众的热情,会在演说中频频插入一些游离于主题的内容。

① 盖乌斯·卫利斯(Gaius Verres),于公元前73—公元前71年担任西西里地方总督。斯密在第二十六讲中曾经提到过他。公元前70年,西塞罗以西西里人民的名义将他告上法庭。参见“洛布古典丛书”,《弹劾卫利斯演说集》(*Verrine orations*)。

② 原文空缺大约5个字母。

③ 此处提到的评论家,几乎可以确定是昆提利安无疑,后者在《演说术原理》(II. xvii. 21)中记载了西塞罗在代理克伦提乌斯一案时夸下的海口。

德摩斯梯尼天生的性格和所在国度的精神气质都和西塞罗大不相同。他生性严肃,若非关系重大之事一般不容易打动他的心,而当他内心激情澎湃之时,其中义愤的成分要远多于同情心。在诚挚的热情催动下,他常常顾不得斟酌结构布局,过于匆促地从一件事说到另一件事。在当时的雅典,逻辑学、辩证法和雄辩术尚不发达,不像后来在罗马那么蔚然成风,因此,我们在德摩斯梯尼的演说中看不到罗马时代所谓的正规布局。他的演说经常没有开篇语,至少与叙述部分没有清晰的分界,其余各部分也同样混为一体。他的作品中没有华美的词句,因为当时雅典人更推崇朴素平易的风格。其全部演说的活力内核是内心的义愤,鉴于义愤之情要比同情更加持久,因此他常常在演讲开头便唤起这份激情,并令其贯之始终。古希腊人崇尚自在平易的风格,故而演说者不可以像西塞罗那样,在结束语部分刻意煽情。我们也没发现哪个古希腊演说家使用过这种笔法。总体说来,西塞罗更倾向于唤起我们的怜悯和爱,而德摩斯梯尼则要激发我们的义愤。这两位一个是循循善诱、动之以情,另一个则是坚定热烈、充满威严。我们看到,昆提利安对西塞罗风格的论述也与此完全相符。——

昆提利安在其著作中列举了众多演说家的名字,^①但这些人都已湮没在历史的长河中,唯独西塞罗的作品流传至今。当然,那些在他之前以及与他同时代的演说家作品失传,很是令人遗憾;至于此后时代的演说家们,之所以会被后世淡忘,或许是因为他们的作品让人迷惑不解。——我们看到,即使西塞罗也在演说中插入

① 见《演说术原理》(XII. x. 12—26)。

一些题外话,只为博得庭上法官们一粲,完全无助于解读案情。在西塞罗的时代之后,这已成为演讲中的普遍惯例,甚至在哪里插入这些题外话也都有了定例。常见的地方,一处位于叙述部分和确证部分之间,据我看来,这种安排不可能有别的意图,除非是想让法官们忘掉他们原想证明的话题。此外,在确证部分和质证部分之间、质证部分和结束语之间还各有一处,也是同样的情况。他们的演说中充满各种花式修辞法,和那些题外话一样毫无用处。距西塞罗的时代不久,在提庇留(Tiberius)执政时期,这种情况已经发展到极其严重的地步,我们来看一个具体案例:该案原告名叫阿尔布契乌斯(Albucius),他指控一个名叫阿伦提乌斯(Arruntius)的人犯下多种罪行,并要求被告就自己的行为发誓,被告表示同意;^①原告说,除非你当着你父亲未掩埋的骨灰发这个誓,我才能相信。被告当即接受了这个条件。但原告转而拦阻道,自己刚才的话只是一种比喻,不能实际执行的。被告依然坚持刚才的约定。于是原告向法庭申述,如果这种比喻也要当真,那么从今往后一切修辞手法都该寿终正寝了。阿伦提乌斯表示,他相信人类没有修辞手法也照样活得下去,并继续要求履行刚才的约定。法庭批准了他的请求。阿尔布契乌斯气得发狂,宣布从此再不踏入法庭半步。他确实说到做到,据我们所知,他后来向人夸耀说,来他家里旁听虚拟法庭辩论的人要比真正法庭里的听众还多。在西塞罗之后不久,罗马人的演说就变了味,从头到尾充斥着东拉西扯、华而

^① 原告阿尔布契乌斯向被告挑战说:“你敢不敢当着你父亲的骨灰起誓?”这本身是一种比喻的说法,但被告却以假当真,应下这个挑战,把原告气得火冒三丈。

不实的夸夸其谈。难怪昆提利安描述道，在许多演说场合，演讲者本人大受赞赏，至于他究竟站在什么立场上说话，却没有人能听明白。因此，罗马时代晚期的众多演说没能流传下来，我们倒也不必为之过分耿耿于怀。

接下来，我要向诸位介绍英国的诉讼演说，其情形与古希腊和罗马完全不同。一般认为，这种差异性的原因在于，我们英国的语言和文风已不似希罗时代演进得那么迅速。尽管这种说法在一定程度上有它的道理，但我认为，此外必有其他一些原因，导致二者间存在如此重大的差异。今天我们所推崇的演说风格，以平实、清晰、明白易懂为上，不像古代演说那样需要刻意添加花哨的修辞或装饰段落。诸如此类的种种差别，必定是由两个时代和地域的法庭制度和国情民风所决定的。古代的法官团颇似今天的陪审团，其成员都不具备法律专业技能，任职时间很短，人数极其庞大，而且并非来源于特定的人群——往往是专为某一案件的审理，由全体公民中经投票选拔或按轮转规则指派的。而在英国的法庭上，主持审判的法官只有一位，此人必须接受过法律专业训练，拥有丰富的法律知识，曾经长期作为法官或出庭律师参与庭审，熟悉各种类型的案件，对于形形色色的辩护技巧和花招了如指掌。这样的法官遴选要求，使得古代诉讼演说中的很大一部分内容再无用武之地。比如叙述部分，原本是为了把有证据和无证据的事实巧妙编织为一体，以前者带动后者，来博取法官同情的。但现代英国法庭讲究直接证据，对任何缺乏直接证据的陈述都不予支持，因此这种叙述就成了无的放矢。出庭律师只需讲明己方要针对哪些事实出示证据，这些事实经常是一些散在的点，不必构织一个完整的故

事。只有当亲睹事件全程的目击证人出庭时,才有机会描述完整的故事,这种情形不是没有,但是极为罕见。[如果一方当事人或律师像古代诉讼演说家那样提出某一事实,又无法提供相应证据的话,将会受到法庭的严厉斥责。]辩护人没有机会巧言遮掩,回避对方提出的指责,因为法官的眼光雪亮,并不理会他的一切花招;若想把己方的薄弱点夹杂在证据充分的事实之间蒙混过关,更是绝无可能。这些都是古代演说家在诉讼中常用的法宝,其存在的唯一基础就是法官的无知和心不在焉,而今这个基础不复存在,上述法宝也就失去了效力。因此,今日法庭上的辩护人必须高度精确缜密,远远超出其古代同行。我们发现,最受推崇的辩护人都会清晰明了地阐明主题,尽量让法官透彻了解案情。

由一大群普通人组成的法官团气势庞大,一上来就会让辩护人心生敬畏;但是,随着审判进展,当他们逐渐被案情和辩护人的言辞所打动,就会对后者形成一种激励和鼓舞。当辩护人看到众法官意见纷纭,他会感到斗志昂扬、激情倍增。可是如果面对的法官只有一位,陪审团成员也只有寥寥几个,他就不会产生什么敬畏感,也不会受到鼓舞。舌粲如花的演说家在这里不受欢迎。面对五、六个人激情滂沱地大秀口才,在旁人眼里恐怕不是傻瓜就是疯子;而同样的举动,若是换成某个万头攒动的场合可能显得并无不妥。如此说来,英国上议院由于人数众多,或许能给演讲者带来激励。但是,上议院在讨论私人议题时,出席者大抵不足总数的30%;而在国家审判(State trials)的隆重场合,尽管议员们悉数到场,却因严格的秩序和礼仪规范而杜绝了个人卖弄口才的机会。纵观公开发表的国家审判资料,所有获得高度赞许的发言均采用

一种极其自然平易的风格,纵然有人言涉带有刻意煽情之嫌的话题,也只能略为暗示,点到即止。我们英国人崇尚言谈举止进退有序、优雅如仪,绝不欣赏任何过火的举动。在英国,冷静、克制、不温不火的沉稳被视为一种礼貌素养,曾有外国人评价说,没见过世界上哪个民族像英国人这样缺乏肢体语言。一个法国人讲述某件与他自己或听者都毫无关系的事情,也要调动千百种手势和面部表情;而一位有教养的英国人,哪怕是讲述关乎自己身家性命的大事,也绝对面不改色。——Montain^①曾经在几篇随笔中提到,他观察过意大利观众与英国观众对同一部歌剧的不同反应,其间的差异非常显著。某一场景可能令前者兴奋得如痴如狂,而在后者却全然无动于衷。那位有见识的法国人总结道,这可能是由于英国人缺乏感受力,对音乐麻木不仁的缘故。然而,在这一点上他似乎判断有误:要问英国人对哪一种艺术感悟力最强,实非音乐莫属。这一国的下层民众对音乐的判别力时常表现得惊人地准确,而教养良好的人士中更不乏精通此艺者。这种现象背后的真实原因,无非是不同国家和民族对于礼貌的认知差异。

西班牙人的礼貌带着尊贵的倨傲,并一股内心通彻的庄严。法国人的礼貌是和悦感性,令人如沐春风。英国人则以克制、冷静、永远泰然自若作为最高标准。我们英伦的绅士淑女在观赏戏剧时切不可任情感自然流露,否则即被视为不雅。我们还观察到,当这些绅士淑女身处一些下里巴人的娱乐场合时,也和观剧的时

^① 此处应是记录者的笔误,此段内容可见于孟德斯鸠(Montesquieu)著《论法的精神》(*De l'esprit des lois*)第十四章。

候一样,在手舞足蹈的群氓中间端着一本正经的矜持派头。

这样看来,我们不能指望英国上议院中发表的演说有多么热情奔放了。凡是不够朴素、恰当和准确——或者仅仅是有这种嫌疑的陈述,都无法被接受。鉴于这个原因,在我们这些已经习惯于更自由的演说方式的人眼里,这一群体中最孚声望的演说家们出言总是过于简约,他们的陈述内容仿如一般演讲中列出的小标题。假如演讲者能在表面平易公正的前提下,巧妙地糅入有利于己方的观点,往往能带来惊人的收效。

上议院的议员们在相互致辞时,永远合乎上述的体统,严拒情感的过度流露,凡有涉及,仅以稍作暗示为限。我们知道,英国下议院中的演讲风格是很放纵的,野语村言和放肆谩骂都是司空见惯,以致有些在下议院中声名远播的人士,一旦进入上议院,立时便显得不合时宜。尽管他们心知以往的语言习惯在这个环境中有所不妥,可惜硬是无法约束自己的舌头。由于这样简约的要求,国家审判中的许多演说,其效果必定大部分取决于演讲者发言时的姿态和语气:譬如阿特伯里(Atterbury)^①面对上议院的那场著名演说,尽管现场效果极佳,博得听众们的一致喝彩,但是我们事后阅读讲稿,却觉得其内容混乱,而且缺乏活力。——富丽华美的风格向来不得人心。罗伯特·沃波尔(Robert

^① 1710年3月7日,亨利·萨谢弗雷尔博士(Henry Sacheverell)面对上议院就自己被弹劾一事发表演说,语言风格非常低调,用词谨慎而克制,完全不同于他之前在德比市巡回法庭和圣保罗教堂发表的两次辛辣演讲。结果很多人都误以为上议院的这次演说出自罗契斯特(Rochester)主教弗朗西斯·阿特伯里(Francis Atterbury, 1662—1732)之口。

Walpoles)爵士关于____^①的那次演讲由于略带这种倾向,结果被人嘲弄地称为“古代演说”。

在此还需指出的是,所谓“英国的演说”作为一个概念而言很能站得住脚,因为我们看到,曼斯菲尔伯爵(Lord Mansfield)和威廉·普林(Wm. Pym)先生这两位英国最著名的演说家尽管所处时代相隔遥远,但是在风格上却如出一辙。^② 前者的语言于我们显得更亲切,在明晰度和条理性方面也无疑大大强于后者。

① 此处原文空缺5个字母。罗伯特·沃波尔爵士(Sir Robert Walpole, 1676—1745),辉格党政治家,在18世纪前半期的英国政坛具有举足轻重的影响。

② 曼斯菲尔伯爵,原名威廉·默里(William Murray, 1705—1793),法官、资深议员,1783年出任上议院议长。以犀利的口才闻名于世。此处提到约翰·普林,似为记录者的一处讹误。应指约翰·皮姆(John Pym, 1584—1643),查理一世(1600—1649)时期下议院中的反对派领袖。约翰·普林是当时有名的小册子作家,参见上文第二讲。

论语言的形成,以及初始语言与 复合语言的不同特征

对个别事物冠以独有的名称,即创建名词性实词,很可能是语言形成的最初步骤之一。两个自幼远离人类社会、从未学习过用语言进行交流的野蛮人,一旦共处于同一环境,就会自然而然地开始形成某种语言;他们费力地通过这种媒介来交流,每当想要指称某个特定物体的时候,就会以特定的发音来表示。只有那些他们最熟悉、也最常被提起的事物才会得到冠名。比如,为他们遮风避雨的那个岩洞、以果实为他们充饥的那棵树、为他们解渴的那眼泉水,将最先得得到冠名,被称作“洞”、“树”、“泉”,或是在他们的原始土语中被认为适当的任何其他名称。后来,随着经验的扩展,这些野蛮人开始注意到世上还有别的岩洞、树木和泉眼,并且由于所处情境的要求,不得不在交流当中提到它们。这时,他们就会自然地借用原来用于指称类似事物的惯用名来表示这些新的对象。这些新的对象没有得到自己独有的冠名,而是借用了与其一模一样的另一事物的名称。它们之间的相似性,令这些野蛮人看到前者就不能不想到后者,以及后者的名称。就这样,当他们在某种情况下需要向对方提到这个新事物的一瞬间,那个与其相似的旧事物的印象不免鲜活有力地跳进他们的头脑中,于是后者的名字就自然

地脱口而出。于是,原本用于表示个别事物的专有名词,在不知不觉当中就变成了指称群体对象的普通名词。一个嗷呀学语的幼儿,把来访的男女一律呼作“爸爸”、“妈妈”,就是把他刚学到的专称词汇扩而广之用于整个群体了。我认识一个乡下人,他不知道自家门前流过的那条河叫什么名字,就简单地把它叫做“河”。他根本没听说过这条河还有什么其他的名称;看来,由于经验的局限,他也从没见过别的河流。显然,在他的理解中,“河”这个泛指的词仅仅代表着个别对象。假设这个人被带到另一条河边,他会不会不假思索地把后者也叫做“河”呢?我们再来假设,一个生活在泰晤士河边的人,由于非常无知,只晓得“泰晤士”这一专有名词,而不知道“河”这个泛称,当他被带到另一条河边时,会不会将其唤作“泰晤士”?在现实生活里,即便是清楚地晓得那个泛称的人,也大有上述的倾向。英国人描述自己在其他国家见到的某一条大河时,会很自然地说,那就是“泰晤士河第二”。当西班牙人最初登上墨西哥海岸,发现那样一个富足、兴旺、人口繁盛的美丽国度,比之前他们所到过的那些蛮荒之国不知强出几许,于是他们不禁惊叫道:这岂不是另一个西班牙么!从此,那片土地就被叫做“新西班牙”了,直到今天,那个不幸的国度依然未能摆脱这一名号。同样,我们会把一位英雄称作“亚历山大”,把杰出的演说家称作“西塞罗”,把大哲学家称作“牛顿”。语法学家把这种言语方式叫做“换称”(Antonomasia)。尽管这种用法现今已经完全没有必要,却仍然非常普遍地存在着,从中可以看出,人类是多么自然地倾向于使用类似事物的名称来指代另一事物,以及使用原本用于表现特定事物的专有名词来指代一大类事物。

将个别事物的名称用于指代一大类事物——它们之间的相似性会让人自然地由后者联想到前者,以及前者的名称;人类关于类别的概念,即学院中通常所讲的类与种的划分,或许正是由此而来的。关于这个源头的问题,任是才华过人、妙笔生花的卢梭先生,也曾深感迷惑不解。一个种类是由许多个体组成的群体,这些个体之间具有一定程度的相似性,因此被赋予一个共同的名称,可用于指称该群体中的任何一个。

如此,当大部分事物被适当地加以分门别类,贴上各个门类的名签之后,那些包括在各个门类及种属之下的近乎无穷的个体,便大多不可能拥有区别于其门类名称的、单单属于自己的名称了。而当我们提到其中某一特定的个体时,往往有必要把它与同一类名下的其他个体区别开来——其方法有二:或是指出它所独有的特质,或是指出它与其他事物之间的独特关系。相应地,另外两个词类便应运而生,一类用于表示事物的性质,另一类则表示事物之间的关系。

形容词是表示事物特定属性的一类词。比如,“green(绿色的)”用以表示具有此种颜色事物的这样一种特定属性。显然,我们可以利用这一类词,使特定的事物区别于同一类名之下的其他事物。如果我们说“green tree(绿色的树)”,就可以把某一棵青枝绿叶的树与那些枝叶已经枯黄的树区别开来。

介词则是表示事物之间相互关系的一类词。例如 of, to, for, with, by, above, below 等等,出现在语句当中时,均表明它所连接的两个词之间存在着某种特定关系。当我们试图令特定的事物区别于同一类名之下的其他事物、而仅靠属性差异又无法显

明其独特性的时候,就可以利用介词来达到目的。比如,当我们提到“the green tree of the meadow(草地上的那棵绿树)”时,就不仅指出了对象的属性,同时也指出它与另一事物之间的关系,以此来表明“这一个”特定的对象。

无论是属性还是关系都不是抽象存在的。故而,我们可以很自然地推测,体现这些属性和关系的、在日常生活中看得见摸得着的实意性词汇,应比表达同样意义的抽象词汇更早诞生。例如,“green(绿色的)”和“blue(蓝色的)”这两个词大有可能先于“greenness(表示‘绿’的属性)”和“blueness(表示‘蓝’的属性)”而出现;“above(高于)”和“below(低于)”亦大有可能先于“superiority(优势)”和“inferiority(劣势)”而出现。发明后一类词汇比发明前一类词汇需要更高的抽象能力。因此,这些抽象词汇的形成很可能在时间上迟得多。相应地,从词源学的角度也常能看出这一点:这类词汇通常是由其他实义词派生而来的。

尽管形容词和由其派生而来的抽象名词相比,其发明过程要自然得多,但是这一过程也需要一定的抽象和概括能力。例如,最早发明绿、蓝、红等词汇来为各种颜色命名的人,必定对大量的事物作过观察和比较,也必定注意到了各种事物在颜色属性方面的相同和不同之处,而且必定在自己的头脑中,将这些事物按照上述的相同点和不同点进行过分门别类的整理。形容词从本质上讲是概括性的,在一定程度上可以说是抽象的,它必然预先假定某种类别的存在,而它所表示的属性可用于形容其中的每一个体。以“green”这个词为例,当它最初问世之时,不可能像“cave(山洞)”那样,作为特定事物的名称而存在,后来也不可能通过语法家所谓

的“换称”而成为一个类名。“green”这个词不代表某一事物的名字,而是指某一事物的特定属性,它必定从起初就是一个概括性的词,被认为可以适用于具有这种属性的任何东西。最先发明“绿色”一词来形容某个事物的人,肯定观察过其他很多不是绿色的事物,他给这一特定事物标上“绿色”的标签,就是用以将此事物与那些不是绿色的事物相区分。所以说,这个词的形成本身就暗含着比较的概念。同样,它也暗含着某种程度的抽象意义。因为发明这个词的人,肯定已经能将这一属性本身与具有该属性的物体区分开来,也肯定能够设想将这种属性与其主体相剥离。如此说来,即使发明最简单的形容词,也需要进行大量形而上的思考,这个量多到超乎我们的想象。表颜色的词在所有形容词当中最不具抽象意味,但即使是这些词语的发明,也必须动用分类、比较、归纳等多种思维过程。由以上内容综合推断,我认为语言刚刚形成之时,最早出现的肯定不是形容词。

还有一种用于形容事物属性的变通手段,它不需要经过抽象思维,也无需将事物本身与其属性相剥离,似乎比形容词的发明过程更简单,因而在语言最初形成之际,几乎必然先于形容词而出现。这种变通手段,就是对名词性实词的词形加以各种变化,用来表示相应事物的不同属性。比如,在许多种语言里,均以名词词尾的屈折变化来表示其性别或不具性别属性。以拉丁语为例,lupus和lupa分别表示公狼和母狼;equus和equa分别代表牡马和牝马;juvenus和juvenca则指公牛和母牛;Julius和Lucretius为男人名,而相对的Julia和Lucretia则为女人名。在以上各例中,所指对象的性别在其名词词尾已有体现,因此无需为此附加形容词。

而 forum(广场)、pratum(草地)及 plaustrum(大车)等名词,则以特定的词尾形式来表示这些对象不具性别。无论是阴性、阳性还是无性,均被视为特定对象的固有属性,因而很自然地以名词词尾的屈折变化来表示,而不是另外添加一个概括性的抽象词汇来表明该属性。显然,这种表达方式较之后一种方式可以更准确地反映所指事物的概念。它所表示的属性,从本质上是事物本身的一种变形,而在表达上采用名词词尾屈折变形的方式,即是将被指称的对象本身及其属性视为一体,实现了表达方式与事物的实际存在形式及概念的统一。所有古代语言中的阴、阳和中性词性都是这么来的。通过这种方式,似乎充分地体现了各种事物之间最重要的区别,即有生命事物与无生命事物的区别、有生命事物的阴阳两性区别,而不必借助形容词来帮忙,也无需动用任何指代这一涵盖极其广泛的属性类别的通用名词。

我本人涉猎的任何一种语言,就词性而言均无超出上述三种情形者。也就是说,名词性实词在没有形容词辅助的情况下,凭借其本身的构词能力仅限于表现阳性、阴性和中性这三种属性。然而,假如某种我不了解的语言中存在能够表现其他一些属性的名词形态变化,我也不会感到奇怪。事实上,意大利语和其他一些语言中的各种指小词有时候就能表现经过这种变形的名词所指代之物的多种属性。

然而,名词性实词如果保持原形,就不可能形成那么多变化,从而体现其在不同情况下有必要加以说明和区分的几乎无穷无尽的属性差别。尽管名词性实词的不同形态变化有时规避了发明形容词的必要,但是它不可能完全抵消后者。当形容词被发明出来

的时候,它们自然而然地在一定程度上类似于受其修饰或形容的名词性实词。人们很自然地令它们的词尾与被修饰的名词性实词相同,并且,出于对发音和音节一致性(此乃一切语言中类比的基础)的热衷,他们倾向于对同一形容词的词尾形式加以改动,以适应该词所修饰的阳性、阴性或中性名词的词尾形式。比如,在拉丁语中“大公狼”是“*magnus lupus*”(阳性词尾)、“大母狼”是“*magna lupa*”(阴性词尾)、“大草地”是“*magnum pratum*”(中性词尾)。形容词词尾随名词词性的变化,在所有古代语言中均有出现,之所以引入这种变化,似乎主要是为了追求发音的一致性和某种节奏感,这样的处理在人们听来自是非常悦耳的。可以看到,形容词不适于拥有性的变化,因为无论它们修饰什么类型的名词,其本身的意义总是保持不变。当我们讲到“*a great man*(伟大的男子)”或“*a great woman*(伟大的女子)”,“*great*(伟大)”这个形容词的意思在前后两种情形中完全一样,并不因为所修饰的主语是阳性或阴性而有所变化。同样,拉丁语中“大”的三种词形“*Magnus*”,“*magna*”和“*magnum*”所表现的属性是完全相同的,词尾的变化并没有对其意义造成任何改变。唯有物质才具有阴性、阳性和中性,而物质的属性则不可能具有以上性质。大体而论,没有哪一种属性本身能够充当另一种属性的主语,无论前者是独立存在还是作为特定主语的修饰语而存在。不过,当它作为抽象概念而存在时,则不拘此例。故尔,形容词不可以修饰其他的形容词。我们可以说“*a great good man*”,此句的意思是指,这个人又伟大又良善,前面的两个形容词都是用来修饰最后那个名词的,而不是以一个形容词修饰另一个形容词。另一方面,我们也可以说此人的

“great goodness”(伟大的良善),这里的“goodness”是指一种抽象意义上的品质,它本身可以作为其他属性的主语,因此可以被形容词“great”所修饰。

发明形容词的过程已然是如此艰难,而介词的问世,所伴随的困难更是有过之而无不及。我在前文中已经提到,每个介词都指示着据认为存在于相关对象之间的某种具体关系。例如,介词“above”指示“一个高于另一个”的关系,其意义不是指抽象的“优越性”,而是两个相关物体之间的具体关系。我们说“the tree above the cave(山洞上方的那棵树)”,这里的介词“above”就表明了那棵树和那个山洞之间的关系;换言之,是前者(树)与后者(山洞)之间在现实意义上的相关性。为了实现其表意目的,介词的后面永远需要跟随着另一个词,就像此例中一样。我之所以说,发明介词比发明形容词需要更多的抽象思维和概括性思维,其原因如下:首先,事物之间的关系本身就是一种比事物的属性更为抽象的东西。人人都能告诉你什么叫做事物的属性,但是却没有几个人能够十分清楚地解释“关系”究竟是什么意思。事物的属性几乎总能被我们的外在感官所感知,而事物间的关系则不然。所以,难怪前一种对象要比后一种对象容易理解得多。其次,尽管介词所体现的总是相关事物之间的具体关系,但是,其最初问世必定伴随着相当艰苦的抽象思维过程。介词体现的是关系,且只有关系。而人类在发明这样一种体现关系,且单一体现关系的词汇之前,必定已经能够在某种程度上抽象地把这种关系与相关事物剥离开来,因为在介词的意义当中完全没有混杂相关事物的概念。所以,发明这样的—个词,必定要具备相当高的抽象思维能力。第三,每个

介词就其性质来说是都一个具有概括性的词汇，自它最初问世的那一刻起，就被认为适用于所有同一类型的关系。比如，最先发明“above”这个词的人，必定不仅在一定程度上识别出了两个相关物体间的上述关系，同时也必定从其他一些关系中对其有所认识：诸如由“below”一词所体现的“在……之下”的关系、由“beside”一词所体现的“并列”关系等；当他看到上述各种关系，就会意识到，“above”这个词所表现的，是一种有别于以上所有关系的独特关系。而这种思维过程，不经过大量的比较和概括就不可能完成。

无论形容词的发明历经多少困难，介词的发明肯定难度更高。人类语言最初形成之时，似乎在一段时间里曾经借助名词词尾变形的方式来表示事物的一些重要属性，从而规避了引入形容词的必要，那么他们也会相应地发现，更有必要采取某种类似的变通方法，来规避介词这一难度更高的发明。古代语言中的各种格位就属于这一类变通方法。例如，希腊语和拉丁语中的属格和与格，均明显地替代了介词的功能。通过名词词形的变化，体现它和相关名词之间存在的关系。我们来看两个具体的例子：“fructus arboris”（the fruit of the tree，意为“树的果实”），“sacer Herculi”（sacred to Hercules，意为“被献祭给赫拉克勒斯”）——在这两个结构中，作为相关词的“arbor”和“Hercules”都发生了词形变化，借以体现与前词的关系，与英语中的介词“in”和“to”意义相当。

以这种方式来体现某种关系，不需要动用任何抽象思维。它不是凭借某个单纯体现此种关系的词汇来表示句中意义，而是通过相关名词的词形变化来达到上述目的。其表达方式和概念的自然存在方式一样，没有将关系与相关对象割裂开来，而是从整体角

度看待它们。

以这种方式来体现某种关系,不需要动用任何概括性思维。前例中“arboris”和“Herculi”这两个词本身已经体现了英语中介词“of”和“to”所表达的意义,它们和介词不同,不具有概括性,不能用于表现其他事物之间可能存在的任何同类的关系。

以这种方式来体现某种关系,也无需经过任何比较过程。“arboris”和“Herculi”都不是概括性词汇,它们不是通过某种比较来表现发明者意欲表现的特定关系,使之区别于其他类型的关系。这种处理方法一旦有了先例,很快就会引人效仿,当人们有意表现其他事物之间的类似关系时,会倾向于对相关名词进行类似的变形处理。我认为这种情况极有可能,或者说几乎肯定会发生。不过,最早树立先例的人倒未必是有意为之,也未曾预料到此举的结果。他们从未想到过制定某种通用规则。由于人们对相似性和音韵一致性的偏爱,通用规则在不知不觉当中渐渐地自发形成,而形式的相似和音韵的一致正是大部分语法规则存在的基础。

因此,通过相关名词的词形变化来表现关系,既不需要抽象思维,也无需进行任何的概括和比较,在语言形成之初,这种方法肯定要比使用具有概括性的介词来得更自然、更简单。而介词的发明必定需要人们在某种程度上动用所有这些思维过程。

不同语言中的格位数目不尽相同。希腊语有 5 种,拉丁语有 6 种,亚美尼亚语中据说有 10 种。这些语言的创造者们当初设定名词词尾的各种变化,用以表现他们所注意到的各种关系,后来才发明出更具概括性、更加抽象的介词来取代它们;而各种语言中词尾变化的数目不同,其中的格位数目便相应地有多有少。

在此我们或许有必要指出,现代语言中那些顶替了古语中格位的介词,都是最具概括性、最抽象、最形而上的,因而很可能是最后被发明出来的。如果你向任何一个中等智力水平的人发问,介词“above”表示一种什么样的关系?他会即刻答道:“这表示一物高于另一物”;那么“below”呢?他还是张嘴便答,“一物低于另一物”。但是当你问他,介词“of”表示一种什么样的关系?假如他事先不曾在题目上花费过很多心思的话,你恐怕就得给他一个星期的时间去考虑。介词“above”和“below”所表示的,并不是古代语言中各种格位所表示的关系。而介词“of”所表示的,则是古代语言中用属格来体现的那种关系,很容易看出,这种关系的性质是比较抽象的。这个介词体现着据认为存在于两个相关对象之间的一种概括性关系。它标示着,位于它前面的名词以某种方式与位于其后的名词存在关系,但是并不像介词“above”那样明确地指出其关系的性质。因而,我们经常用这样的介词来表示完全互逆的关系,因为据我们所知,在此类关系中,均含有某种概括性的意义或曰性质。比如,我们可以说“the father of the son”,反过来也可以说“the son of the father”;又比如“the fir-trees of the forest”和“the forest of the fir-trees”。显然,在前一个例子中,“父-子”和“子-父”是完全相反的关系;而在后一个例子中,“部分-总体”的关系也和“总体-部分”的关系互逆。然而“of”一词用于表现所有这些关系都无不適切,其原因是,这个词本身并不表示特定的关系,只是笼统地表示对象之间存在某种关系。如果听者从这种表达中理解到任何特定的关系,也不是通过介词本身判断得知,而是头脑根据位于介词之前和之后的名词性实词的性质和具体用法进

行推测而得出的结果。

前面所讲的这种情况,不只出现在介词“of”身上,它在一定程度上也适用于“to”、“for”、“with”、“by”等介词,以及现代语言中凡取代了古代语言中格位的其他所有介词。这些介词所代表的,均是极其抽象、极其形而上的关系,无论什么人都很难找到合适的名词形式来阐释它们所表示的意义,不像“above”,只消用“superiority”这一个名词就足以解释它所体现的关系了。尽管如此,它们还是表现了某种特定的关系,没有哪一个介词能像“of”那么抽象,后者可以说是所有介词当中意义最抽象的一个。所以说,那些能够替代古代语言中格位的介词,比其他的介词更为抽象,其发明过程自然也就更难。同时,与其他介词相比,它们所体现的关系也是我们平时较常提起的。在现代语言中,“above”、“below”、“near”、“within”、“without”、“against”等介词的使用机会较之“of”、“to”、“for”、“with”、“from”、“by”等词要少得多。前一类介词在一页里出现的次数大概不会超过两次,但是若没有后一类介词相助,我们恐怕连一个句子都写不成。如果说取代了格位的后一类介词由于其高度抽象性而难以发明,那么早期语言中必定少不了某种能够替代其作用的变通手段,因为它们所体现的关系实在是太常见,不可能绕得开。然而,实际上却不存在什么明显的变通之道,比如改变主词词尾形式等。

不必说,古代语言里也有一些格位,出于特定的原因,无法由介词置换。它们是主格、宾格和呼格。在不允许对名词性实词的词尾加以任何变化的现代语言中,上述这些种类的关系是通过词的位置、句子的语序和结构来表示的。

鉴于人们在言谈当中不仅会提到单个的事物，亦常会涉及多个事物的概念，因此，他们有必要发明某种表示复数的形式。指称多个事物，可以用“many”、“more”等特定的词来概括地表示，也可以在词形变化上做文章。在语言的初创时期，人类很可能会仰赖后一种手法。数的概念，大体而论不拘于任何特定的事物，它是人类头脑所能构筑的最具抽象性的概念之一。所以，刚刚开始创制语言的野蛮人不见得已经产生了这种概念。他们会自然而然地借助词尾变化来表现多个事物，而不是引入抽象的词来形容它们，比如英语中的“a”、“an”和“many”等。所有古代语言中的单数和复数形式都是这么来的。这种区别在所有现代语言中^①依然保留着，至少适用于大多数词汇。

所有的初始语言和非复合性语言中似乎都兼有双数和复数形式。希腊语便是如此。而且，据我所知希伯来语、哥特语和其他许多语言也不例外。^② 在人类社会的原始阶段，人们的数字概念还不发达，大概只能分辨“一个”、“两个”及“更多”。这时，他们可能觉得用名词性实词的词尾变化来标记上述各种情形，做起来比较自然，而不是使用“一”、“二”、“三”、“四”等概括而又抽象的词来表示这种意思。尽管我们已经习惯成自然地接受了这些词，然而实际上它们所体现的，却是经由人类头脑提炼而成的一种极尽精妙的抽象意义。比如，我们要求一个人思索一下，“三”到底是什么意

① 作者显然并未把中文考虑在内。

② 古爱尔兰语名词和古英语中的第一、第二人称代词都是我们英国人比较熟知的例子。

思——不是“三先令”、“三便士”、“三个人”或“三匹马”,而是这个词本身的基本意思,那么他就能很容易地理解,像这样一个意义高度抽象的词,不可能那么早即被古代先民们领悟和发明出来。我曾经在书上读到,在有些尚未开化族群的语言中,所能表达的数字不超过三。然而,他们究竟是用三个概括性的词来分别表示从一个到三个的意义,还是采用变换名词词尾的方式,我就不得而知了。

鉴于单个事物之间的各种关系也同样可能存在于多个事物之间,显然,在双数和复数形式之下,格位的数量应当与单数形式之下同样多。所有古代语言中的词尾变化之所以如此错综复杂,就是这个道理。例如,古希腊语中的三种数的形式各有五种格位变化,总共说来便是十五种词形变化。

古代语言中的形容词词尾随着被修饰名词的性而做相应变化,类似地,它们也有格与数的变化。因此,古希腊语中的每个形容词都有三个性、三个数,每个数的形式又各有五种格位变化,如此算来,它的变化形式总共多达四十五种。最初发明语言的人按照名词的性来改变形容词的词尾,之后又似乎沿用同一思路,按照名词的格和数来规定形容词的词尾变化,究其实质,无非是出于对类比和音韵规律性的偏爱罢了。就形容词本身的意义而言,并无格或数之分,无论其词尾形式如何变化,它们的含义都丝毫没有改变。例如,“Magnus vir(a great man)”,“magni viri(of a great man)”和“magnorum virorum(of great men)”——在以上所有短语中,无论是词形发生了变化的拉丁语词“magnus”,“magni”,“magnorum”,还是词形没有变化的英语词“great”,其意思都完全

一样,尽管它们所修饰的名词存在意义差别。形容词词尾的变化并不伴随着意义上的差别。形容词体现的是名词的属性。然而,该名词所处的关系环境即或有所变化,也不会影响到它的属性。

如果说古代语言中的词尾屈折形式变化极其复杂,那么,其中的动词变位则更加令人眼花缭乱。二者的复杂性究其根本都是基于同一道理,即语言最初形成之际,发明抽象及概括性词汇的难度太大。

动词必定和人类最初的语言尝试同步共生。如果没有动词从旁相助,就无法表达一个断言。我们说话的目的,无非是想说明自己认为某个对象是什么或者不是什么。而将这个表示特定事件或事实的词指为上述断言之主语的,必须是个动词。

非人称动词能用一个词表现一个完整事件;在这种表达方式中,蕴含着至臻至美的简洁性和统一性,如同客观事物及其观念常有的那样;它没有抽象性,也没有形成主语、修饰语等句子成分的抽象分割。我们说,人类语言中最早问世的动词很可能就是这一类词。比如,*pluit*(下雨)、*ningit*(下雪)、*tonat*(打雷)、*lucet*(天亮了)、*turbatur*(出现混乱)^①等无人称动词,每个词本身均能表达一个完整的断言,能够完整地说明一件事,就如同头脑自然领会的观念一样,极尽简洁、统一。反之,像“*Alexander ambulat*(亚历山大在行走)”、“*Petrus sedet*(彼得坐下)”之类短语,它们可以说是把一件事划分成为两个部分,第一部分是人或者称作主语,第二部分是说明那个人做了什么的修饰语。但是,在自然状态下,关于

① 按拉丁文原意,似乎解释成“刮旋风”为好,“陷入混乱”是它的引申意义。

“亚历山大在行走”的观念或曰概念,与“亚历山大没在走路”一样,实际上是一个简单自足的整体性概念。因此,像这样在表述中把一件事划分为两个部分,纯粹是出于人为,应归因于语言本身有欠完善;于是像在其他许多情形下一样,由于无法用一个词将意欲表达的事实完整地呈现出来,就只好动用多个词语。人们都能够看出,像“*pluit*”这样自然的表达,较之人为痕迹更重的“*imber decedit*”(雨落下来)或“*tempestas est pluvia*”(天在下雨)等说法,要显得简单许多。后面两种说法均把一个简单事实人为地加以分割,一个分成两部分,另一个分成三部分。它们都是基于对“*pluit*”一词所示概念的构成成分进行形而上的分析,形成某种语法上的迂回表达方式,从而达到其表意目的。所以说,语言最初形成时,人们最早使用的动词——甚至最早使用的词汇,很可能就是这样的无人称动词。相应地,据说希伯来语法学家们发现,这种语言中的根词(其他所有词汇都是由这些根词派生出来的)均为动词,而且均为无人称动词。

很容易想象,在语言的发展过程中,无人称动词是如何演变成人称动词的。以“*venit*(来)”为例,假设它最初是无人称动词,词义不像现在这样通指某物的到来,而是特指某一对象(比如狮子)的靠近。可以想见,最早发明这个词的一群野蛮人,每每看见那种可怕的动物靠近之时,就会习惯地高声呼叫示警——“*venit*”,意思是“狮子来了”。仅用这一个词,就代表了上述的整件事。后来,随着语言的进一步发展,他们开始给各种事物冠名,这时他们若发现有其他可怕之物在靠近,就会自然地把那种东西的名称与“*venit*”并列,喊成“*venit ursus*(熊来了)”或“*venit lupus*(狼来

了)”。渐渐地,“*venit*”一词的意义就在不知不觉当中发生了变化,不再单单表示狮子来了,而是用来指代任何可怕之物的到来。此时,它已经不仅表示特定之物的到来,转而更宽泛地表示一类事物的到来。由于词义的泛化,当它单独出现时再不能清楚地表明一个特定的事件,因此必须伴有名词性实词来限定其句意。这时,它就由原来的无人称动词变成了人称动词。接下来我们可以很容易地想见,随着社会的进一步发展,这个词的意义变得愈发宽泛,直到像今天这样,可以表示任何事物的来临——无论其性质是好的、坏的,还是不好不坏的。

我们极有理由这样推测:几乎所有的动词都是以类似的方式演变成了人称动词,人类也在此过程中逐渐学会了如何在抽象意义上将每一事件划分为多个部分,以各种词类作为短语或句子的不同成分,通过搭配组合而表意。^①人类的书面语言似乎和口头语言一样,也经历了类似的发展过程。当人类最初尝试用文字来表达内心想法之时,每一个字符都能代表一个完整的词。然而,由于词汇数目近乎无穷,势必需要发明许许多多的字符,并记住它们

① 由于现今大部分动词不能体现整个事件,而是对事件状态的陈述或说明,因此需要加入主语或曰主格形式来表现完整的意义。一些语法学家没有注意到这种自然的演化进程,由于追求一般规则的普遍适用性,坚称语句中的所有动词无一例外地必须有一个主语,既可明示,也可不予明示。因此,当他们面对少数能够体现整个事件的动词时,就只得绞尽脑汁地试图为它们找到某种主语;而实际上这样的动词并不需要主语。例如,萨拉曼卡的弗兰西斯科·桑切斯(Franciscus Sanctius, Francisco Sanchez of Salamanca)在《密涅瓦,或拉丁语评论之缘起》(*Minerva, seu de causis Linguae Latinae Commentarius*, 1587年出版)当中写道,“*pluit*(下雨)”相当于“*pluvia pluit*(雨在下)”。

的意思,这就使得人类的头脑感到不堪重负。由于情势所迫,他们不得不学会了把一个词分解成若干元素,并发明出一些字符来表示这些构词元素,而不是表示该词汇本身。此种发明的结果就是,各个词语都是由多个字符而非单个字符来表示,词语的书写也变得比过去复杂和困难得多。尽管在单个词语层面上所需的字符增多了,然而从整体上看,语言的书面表达却大为简化:以前需要使用无数字符来表示的意思,现在只用 24 个字符的组合,就完全能够胜任了。同样,在语言的初创时期,人类似乎曾尝试过每看到一件事的发生,就用一个独特的词对其加以完整表现。但是,鉴于大千世界中的事物浩如烟海,人们发现这样做的结果就需要发明无穷无尽的词汇;于是,他们开始把各个事件分解成若干抽象的组成要素,并创制出用于指称事件组成要素而非完整事件的词汇。此举的动因一部分是出于不得已,同时也是出于人类的天性使然。在这种情况下,对于各个事件的表述变得更为复杂,但是整个语言体系却变得更加协调、关联性更强,也就更便于记忆和理解。

如上所述,随着事件的整体被划分为若干抽象的组成要素,动词从最初的无人称状态转化为人称动词。我们可以自然地推测,人称动词的使用,最早出现的应当是第三人称单数形式。在我们的语言中,动词已经不再有无人称用法,就我所知,在其他现代语言中的情况也都如此。而在古代语言中,任何动词以无人称用法出现时,必定采用第三人称单数形式。这些动词在无人称状态下,其词尾形式常与它作为人称动词的第三人称单数形式一致。有鉴于此,又考虑到这件事本身极符合自然,我们可以确信,动词最初形成人称用法之时,是以现在所称的第三人称单数形式出现的。

不过,由动词来表述的事件或事实,非但可以由说话者发出,亦可由听者或第三方的人或物发出,因此,在语言表达中就有必要寻求某种方法,用以表达这两种独特的关系。在英语当中,通常的解决方法是把所谓的人称代词加在表述该事件的一般性动词之前。比如,I came(我来);you came(你来);he came(他来)或 it came(它来)。这几个句子分别表示动作的发出者是说话者本人、听者和第三方的人或物。可以想见,语言的最初发明者可能就像这样,把最早出现的人称代词放在词尾为第三人称单数形式的动词之前,形成“*ego venit*”、“*tu venit*”、“*ille venit*”或“*illud venit*”的说法。我也并不怀疑,如果他们开始需要表达与动词有关的这些关系时,就已经有了“*ego*”(我)和“*tu*”(你)这一类词汇,那么他们肯定会采取上述做法。然而,在我们所描述的语言最初萌芽阶段,此类词汇是不太可能存在的。尽管我们现在已经对其司空见惯,但是这两个代词所包含的意义实际上抽象之极。例如,“我”这个词就属于一个非常特殊的类型。无论什么样的说话者皆可使用这个人称代词来指称自己。故而可以说它是一个通用词汇,按照逻辑学家们的说法,它可用于指称无限的对象。与其他所有通用词汇不同的是,这些被指称的对象无法凭借某种共有的特征而被纳入一个特定的集合。“人”这个词被用于指称特定的一类对象,后者凭着自身独特的属性与其他各类对象区别开来。而“我”则不同,它不是一个类别的名称,相反,当“我”被用于语句当中,总是明确指代某一个人,即此时此刻的说话者。它符合逻辑学家们对于单数词的定义,同时也是一种合称。在它的词义当中,包纳着最明确的个体意义和最普遍的泛指性这两种貌似对立的属性。因此,

像这样一个内涵如此抽象的词语,必定是最初发明语言者的能力所不及的。我们通过观察可以发现,小孩子学说话时,对于代词掌握得相对较晚。刚学说话的幼儿,在提到自己时总是说“宝宝走”、“宝宝坐”,而不是“我走”、“我坐”。如我们先前所说,语言初萌阶段的人类似乎采取了某种变通手段,以规避抽象的介词,他们用改变相关词词尾形式的方法,来体现如今用介词来代表的诸般关系;同样,他们自然地试图规避更为抽象的代词,其方法是,根据所述之事的发出者是第一人称、第二人称还是第三人称,对动词的词尾进行相应改变。这种做法似乎是所有古代语言中的通例。在拉丁语中,“*veni*”、“*venisti*”、“*venit*”无需添加任何成分,就足以表现“*I came*”、“*you came*”、“*he or it came*”等英语短句中所表达的意思。至于各种人称下的复数形式,动词词尾也依据此理进行相应变化:英语中的“*we came*”、“*ye came*”和“*they came*”,在拉丁语中分别用“*venimus*”、“*venistis*”和“*venerunt*”这三个词来表示。一些原始语言由于发明数词的难度太高,便在名词词尾引入了双数和复数形式;对于动词,他们也依此类推,引入了各种动词词尾变位。因此,在所有这些初始语言当中,由于所述事件的发出者可能分别是第一、第二和第三人称的单数、双数或复数形式,这样每个动词都至少拥有六种词尾屈折变化,即便有八种或九种也属常见。这些变化形态,又随着各种时态、语气和语态的变换而进一步叠加,从而必定使句中的动词变位形成更加错综复杂的状态。

假如没有因为民族融合所造成的语言融合,那么不同国家的语言很可能各自都沿着上述路径就这么发展下去,各种词类的词尾屈折变化和动词变位即便不再趋于复杂,也绝不可能变得简单。

人们对于自幼习得的母语,哪怕动词变位和词尾屈折再难掌握,也不会构成多大的问题。大多数人都是从幼年开始便在不知不觉当中逐渐学会了母语的用法,所以通常不会觉得困难。然而,当两个操不同语言的国度因征服或者移民而融为一体,情况便迥然不同了。出于交流的需要,双方都不得不学习对方的语言。大多数人并没有接受合理有序的语言教学,没有深入了解这种语言的基本原理,只是鹦鹉学舌、死记硬背,自然对所学语言中复杂的词尾屈折和动词变位完全摸不着头脑。于是乎,他们就竭力寻求任何可能的变通方式,以弥补相关知识的欠缺。比如,由于不谙词尾屈折变化的规律,他们就会自然地倾向于使用介词。一个伦巴底人硬地运用拉丁语,想要指出某人是罗马公民或者有恩于罗马,假如他恰巧不了解“Roma”这个词的属格和与格的用法,那么他就会自然而然地在这个名词之前加上“ad”或“de”这两个介词之一,从而形成“*ad Roma*”和“*de Roma*”的说法。现代意大利人作为古代伦巴底人和罗马人的后裔,依然在使用“*Al Roma*”和“*di Roma*”来表达此种关系,以及诸如此类的关系。就这样,介词被引入语言,替代了古时候的词尾屈折变化。据我所知,自从土耳其人攻占君士坦丁堡之后,希腊语也经历过类似的变迁。其中,原有的词汇大多仍在使用,但是原来的语法却丢失净尽,各种介词被引入,替代了古老的词尾屈折变化。就基本原理而言,这种变化无疑是对语言的一种简化。它不是引入大量且多样的词尾屈折形式,而是引入一种通用的屈折形式,普遍地适用于每一个词,无论其性、数或词尾形式如何。

在上述情形之下,人们还采用一种类似的变通方法,回避了动

词变位的几乎全部复杂性。在各种语言里都有这么一个动词,称作“存在动词”:在拉丁语中为“*sum*”,在英语中为“*I am*”。这个词不是指称任何特定事件的存在,而是表示笼统的存在涵义。所以说,它是所有动词里涵义最抽象、最形而上的一个,故而绝不可能较早问世。然而,这个词被发明出来之后,由于它拥有其他动词的所有时态和语态形式,便可以和被动分词联用,替代被动语态的各种用法,从而使这部分动词变位趋于简化和统一,就像介词的使用简化了各种词尾屈折一样。当一个伦巴底人想要表达“我被爱”的意思,却不知道动词“爱”应当怎样变位(正确的词形是“*amor*”),他就会自然地用“*ego sum amatus*”来弥补自己的知识空白。这句话在现代意大利人嘴里则是“*Io sono amato*”。

此外还有一个各种语言所共有的词,称作“领有动词”:在拉丁语中为“*habeo*”,在英语中为“*I have*”。这个词的意义同样非常抽象、非常形而上,因此绝不可能属于人类较早发明的词汇。然而,当它问世之后,便可以与被动分词联用,替代很大一部分主动语态的用法,就像存在动词完全替代被动语态的用法一样。一个伦巴底人如果说“我爱过”、但是又不知道正确的动词变位方法(正确的词形是“*amaveram*”),他就会以“*ego habebam amatum*”或“*ego habui amatum*”取而代之。这句话在现代意大利人说来,则是“*Io avevá amato*”或“*Io ebbi amato*”。就这样,随着操不同语言的国家之间相互融合,语言中的动词变位形式也通过各种助动词的使用,而逐渐趋于更加简化和一致了。

我们可以大体归纳出这样一条原则:无论任何语言,其结构形态越是简单,那么它的词尾屈折和动词变位就越是复杂;反之,它

的词尾屈折和动词变位越是简单,它的总体结构就越趋复杂。

希腊语似乎在很大程度上是一种单纯的、非复合性的语言。据说那些漫游、生活在这片土地上的蛮族,即上古的希腊人(Hellenians)和佩拉斯基人(Pelasgians)就是希腊民族的祖先,而他们所使用的原始土语则是希腊语的前身。希腊语中的全部词汇均派生自原有的大约三百个根词;这显然足以证明,希腊人的语言几乎完全是在本民族范围内形成和发展起来的,每当需要一个新词的时候,他们不像我们习惯于从外国语言中借用,而总是在自己的语言中去寻找合用的一个或几个词,通过合成或派生的手段来构筑新词。因此,希腊语中的词尾屈折和动词变位非常复杂,其程度远远超过我所了解的其他任何一种欧洲语言。

拉丁语是由希腊语和一种古代托斯卡纳语复合而来的。相应地,它的词尾屈折和动词变位就比希腊语简单得多:它取消了希腊语和托斯卡纳语中的双数形式;动词没有以特殊词尾形式所表示的祈愿语态;只有一种将来时态;没有区别于过去时的不定过去时;也没有中语态;甚至其被动语态中的多种时态都像现代语言那样,用存在动词配合被动分词来表达。无论是主动语态还是被动语态,拉丁语中不定式和分词的数量都比希腊语少得多。

法语和意大利语都是复合语言,前者结合了拉丁语和古代法兰克人的语言,后者结合了拉丁语和古代伦巴底人的语言。因此,二者的语法结构都比拉丁语复杂,而词尾屈折和动词变位则更为简单。名词、代词和形容词词尾不再有各种格的变化;在动词变位方面,这两种语言中的动词都完全失去了被动态,以及一部分主动态。它们以存在动词加被动分词的形式来替代动词被动态的缺

失;同样,又用领有动词加被动分词的形式来替代部分主动态的动词。

英语是由法语和古撒克逊语结合而来的复合语言。法语自诺曼征服时代传入不列颠,此后直至爱德华三世时代,一直是英国唯一的法律语言,也是法庭审案中使用的主要语言。^①自那时以后,我们所讲的英语乃是古撒克逊语和这种诺曼法语混合而成的产物,直到今天依然如此。所以,英语的语法结构比法语和意大利语都复杂,相应地,其词尾屈折和动词变位则更为简单。后两种语言中的名词至少部分地保留着性的差别,它们的形容词词尾也随着被修饰名词的性而有所变化。但是在英语中就没有这种差别,英语形容词完全没有词尾变化。法语和意大利语中都存留着动词的词形变化,主动语态下凡是不能用领有动词加被动分词来表达的时态,以及许多可以用这种形式来表达的时态,均以主要动词词尾的变化来标示;但是在英语中,几乎所有这些时态都用其他助动词来体现,所以这种语言中动词的词形变化已经所剩无几。大多数英语动词的词形变化只有“*I love, I loved, loving*”这三种。还有形形色色的语意差别,无法直接以这三种词形来反映,就必须通过各种助动词搭配以上某一种词形的动词加以体现。英语中的两个助动词轻灵百变,替代了法语和意大利语中那些麻烦的动词变位;除了存在动词和领有动词之外,英语中还普遍运用了“*do, did; will, would; shall, should; can, could; may, might*”等

^① 1362年,爱德华三世首开用英语在议会发言的先河。同一时期,英国法庭开始用英语审案。

助动词,它们所体现的语意差别,在法语和意大利语中恐怕需要应用五、六种动词变位才能体现出来。

如此一来,英语中词汇的基本用法就变得更简单了,语法结构则相应地趋于复杂,这种情形与机械的发展历程如出一辙。任何机器最初被发明出来之时,其原理通常均极为复杂,设计意图中的每一特定运动都有一个特定的原理来辖管;发展到后来,改进者们发现,或许可以用一个原理去统辖多个运动过程,这样这台机器的构造就逐渐变得简单,再无须原来那么多的轮子,也不必应用到那么多的运动原理,却照样能产生出同样的效果。语言的发展过程也是如此:每个名词的各种格位、每一动词的各种时态,最初都有其特定的词形,专词专用,其数目近乎无穷。然而后来人们观察发现,可以用一套词汇来替代所有那些词汇的特定形式,又可以用四、五个介词来替代古代语言中所有的词尾屈折变化,用六个助动词来应付其中所有的动词变位要求。

尽管语言的简化可能与机器的简化出于相似的理由,但是二者的影响却很不一样。机器从繁到简的历程能使机器本身日臻完美,而语言中基本原理的简化则令语言越来越不完美,不再优雅胜任其自身的许多目的,具体理由如下:

首先,这种简化使语言趋于冗长,原来用一个词就能表达的意思,现在须得使用好几个词。例如,在拉丁语中,只消看到“*Dei*”和“*Deo*”,你就能知道这个词在句中与另一词语之间的关系;但是在英语及其他一切现代语言里,要想表现上述两种关系,你至少得分别使用两个词,即“*of God*”、“*to God*”。所以,就词尾屈折变化的因素而言,现代语言比古代语言要啰嗦许多。说到动词变位,古

今差异就更大了。古罗马人用“*amavissem*”这一个词表达的意思,我们英国人竟需使用四个不同的词来表现——“*I should have loved*”。至于这种繁缚在何种程度上剥夺了所有现代语言的文采,在此根本无须费力去证明。因为凡是稍微拥有写作经验的人都清楚,任何语言的表达之美是何等地有赖于文字的简洁。

其次,基本规则的简化令语言的音韵变得不再那么悦耳。在希腊语和拉丁语中,单词词尾依照名词、代词及形容词的格、数、性与动词变位规律进行变化,使这两种语言的发音和谐动听、音韵富于变化,这都是我们现代人所享受不到的。说到和谐动听,意大利语或许较拉丁语略胜一筹,几乎能与希腊语相比肩;但是在音韵变化上,则远远不及那两种语言。

第三,这种简化不仅使我们的语言变得不再那么悦耳动听,还限制了对音韵的自由运用。许多词被固定在句中特定的位置,尽管其发音若是安排在别处可能显得更美。在希腊语和拉丁语中,形容词和名词虽然分别处于句子当中的不同位置,却因为词尾的一致性而显出彼此间的呼应,因此不会因位置的分隔而带来任何意义混淆。例如维吉尔诗中的开头一句:^①

Tityre tu patulæ recubans sub tegmine fagi;

我们很容易看出,此句中的“*tu*”与“*recubans*”相呼应,而“*patulæ*”与“*fagi*”相呼应,尽管彼此间还隔着好几个词。这是因

^① 《牧歌》(*The Eclogues*)第一首,大意为“提提鲁斯,你为何躺在枝叶繁茂的样树荫下?”

为,它们的词尾形式显明了彼此格的一致性,我们可以凭此而确定其间的呼应关系。然而,如果我们字字对应地将这句话硬译作英语,变成“*Tityrus, thou of spreading reclining under the shade beech*”,其含意恐怕连俄狄浦斯本人也看不明白。因为英语中没有词尾变化,我们无法凭此区分句中的形容词分别修饰哪个名词。动词的情形也是一样。在拉丁语中,动词可以出现在句中任意位置,通常不会造成任何不便或误解。但是在英语中,句子中动词的位置几乎永远是确定不变的。在大多数情况下,动词必须介乎主语之后、宾语之前。比如在拉丁语中,无论你说“*Joannem verberavit Robertus*”还是“*Robertus verberavit Joannem*”^①,意思其实都完全一样,因为其词尾形式显明了约翰是被打者。可是若换作英语的话,“*John beat Robert*”和“*Robert beat John*”这两个句子的意思则完全不同。所以,英语的三种主要句子成分在语句中总有各自精确的位置,出于同样的道理,法语和意大利语也是如此。而古代语言在这方面则享有更高的自由度,大体而言,各种句子成分出现在哪个位置都没有关系。弥尔顿翻译贺拉斯的作品,时有字字对应的硬译,让人看不懂文中意思,只好回头去查看原文。比如这一段:

Who now enjoys thee credulous all gold,
Who always vacant, always amiable
Hopes thee; of flattering gales

① 意为“罗伯特打了约翰”。

Unmindful— ①

如果套用我们英语中的规则,其中意义根本不可解读。英语中没有这样的规则,能让我们看出其第一行中的“*credulous*”所修饰的是“*who*”,而不是“*thee*”;同样,我们看不出“*all gold*”到底与谁相关;更看不出第四行中的“*unmindful*”说的是第二行中的“*who*”,而非第三行中的“*thee*”。反过来,我们也无法判断第二行里的“*always vacant*”和“*always amiable*”是指第三行里的“*thee*”,而非同一行中的“*who*”。看看拉丁语原文,上述的一切都表现得非常明显:

Quinunc te fruitur credulus aurea,
 Qui semper vacuum, semper amabilem
 Sperat te; nescius auræ fallacis.

拉丁语用词尾变化指明了各个形容词所修饰的名词,而英语中就没有同样的用法:想想看,无论是韵文还是散文创作中,这种可以随心所欲调换词序的自由曾经给予古人多么大的方便呀。此种自由必定极大地有利于他们的诗歌创作,这一点自不必说;鉴于散文表达的美亦取决于不同句子成分在整句中的安排布局,因此,和现代的写作者相比,古人在散文创作中想必更容易找到这种美,并且达成更加理想的效果,而现代语言的繁琐、单调和诸般强制性约束,则令写作者多有不便,犹如戴着镣铐跳舞一般。

① .弥尔顿译贺拉斯《歌集》卷I第5首,1673年出版。

附录：已故亚当·斯密博士的轶闻

《小蜜蜂每周文学通讯》1791年5月11日，星期三

已故亚当·斯密博士的轶闻，让我们得以走近这位以《国富论》等多部力作名扬天下的著名人物，约略一窥其性情与见解。

人们常说，一个作家的作品就是他一生最主要的评传。亚当·斯密博士的著作既已蜚声四海，在此便无需一一加以历数和褒扬，也不必枯燥地详陈他在哪年哪月进入哪所学校或学院就读，又于哪年哪月获得过什么样的晋赏。对于这些读者都不会感兴趣。我们只要告诉大家，斯密先生曾经在格拉斯哥大学任教多年，是一位深受欢迎的道德哲学教授，后来被选聘为巴克勒公爵的老师，并陪同他游历欧洲。他出色地履行了这一职责，博得各方赞赏，并且承蒙有关人物关照，被任命为苏格兰的海关和盐税专员。依靠这份职位的薪酬以及其他一些收入，他的后半生得以维持宁静安闲的生活。斯密博士去世之前，将他的全部手稿付之一炬；据说仅留下一份关于天文学历史的书稿，其遗嘱执行人可能会在适当时候将其出版，以飨公众。

我们看到一些正传中对这位伟人性格的描写往往失于偏颇，不足以让读者很好地了解他。本刊编者认为，读者或许更乐于看到以下记叙中由其本人的言谈所体现出来的某些性格特点。对于

这些内容，上述资料的提供者保证百分之百的真实性；事实上，细心研读之下，我们愈加确定此乃斯密先生内心思想的真实表达，因为其中的一些提法，与资料提供者所了解的斯密先生一贯的见解无不相符。

先生：

1780年时，我常有机会陪伴在现已故去的名人亚当·斯密博士身边。办完正事，我们的谈话就会转向文学方面。我那时年轻好问，对斯密先生的大才满怀崇敬之情；而他则非常健谈，对各种话题都畅所欲言，甚至多有大胆之论，迥异于其外表的保守风格。我记下了他当时的谈话，在此寄上一份笔记摘要。我对其中内容未作任何增删改动，只是稍加理顺，以方便阅读。

提到已故的塞缪尔·约翰逊博士，斯密博士颇有些藐然。“我亲眼见过那个可怜的家伙冲出身边各色人等的包围，突如其来地跪倒在一把椅子后面，嘴里念诵主祷文，然后若无其事地起身，回到桌前自己的座位上。——他一再重复这种怪异行为，一晚上大概有五、六次的样子。这不是虚伪的虔诚，而是疯狂。他本人尽管为人诚笃，却经常沦为无赖的庇护伞。比如他赞赏有加的那个塞维奇^①，就是个一文不值的痞子。此人虽有50英镑年金，却常在几天之内挥霍一空。说到他的经济状况，约翰逊曾经亲口对我讲过这样一件事：当时正流行一种金色蕾丝镶边的大红披风，有一天，博士遇见了刚领完年金的塞维奇，只见他身披着这样一件时髦

^① 指 Richard Savage，约翰逊的密友，于1743年亡故。约翰逊曾为之立传。

的披风，再往下看，他那双鞋子却露着趾头。”

斯密先生看不上夸夸其谈者和游手好闲之辈，他曾经表示，自己永远都无法理解这种人。他反对与美国之间的较量，但是对约翰逊的政治小册子却给予高度评价；当然，他最欣赏的是其中论述马尔维纳斯群岛的那篇文章，因为它是那么铿锵有力地揭示了现代战争的疯狂。

我曾经问起，他对《大不列颠政治概况》(*Political Survey of Great Britain*)的作者坎贝尔(Campbell)博士有何看法。他对我说，他与坎贝尔仅有一面之缘，还说坎贝尔是个多产的作家，习惯于每天写作，从不间断。有一次，一位绅士在朋友家的晚宴上碰到坎贝尔，顺口说道，希望能收藏坎贝尔博士的全部作品。他这话可没白说，第二天一早，他便吃惊地发现，一辆马车停在家门口，车上满满当当，装的全是书——就是前一个晚上他表示想要的那些书，为此他足足付给车夫七十镑的运费！因为坎贝尔博士曾经参与编写《世界通史》和《大英百科全书》，所以我们有理由相信，这两套大部头应当在那车书中占据了很大一部分。坎贝尔有个习惯，出书时总是让印刷商给他留出若干套，存在自己家里，以备索取。有位来访者看到这些堆积如山的书，不禁惊叹地说：“这么多书，您全都看过？”坎贝尔博士哈哈大笑地回答：“不仅如此，这些书都是本人写的。”

斯密博士时常提起斯威夫特，对他十分赞赏。他认为市面上那些托名斯威夫特作品的品达罗斯体颂歌绝不可能出自斯威夫特手笔。他还断言，斯威夫特具备成为伟大诗人的一切才华，却偏偏没有那方面的爱好；“他没能成为诗人，反倒净写些无足轻重的漫

谈作品，仅在私人小圈子里供人娱赏。”他认为斯威夫特无论在风格上还是在情感上，都是恰当得体的典范。他还读了几首斯威夫特致斯黛拉的短诗给我听，并对其中一个对句表示格外喜欢：“Say, Stella, feel you no content, reflecting on a life well-spent”。^①尽管素朴平易是斯威夫特诗作的一大优点，但是他的创作过程却不那么轻松。斯威夫特这样形容自己写作的艰难程度：“写出一句诗就像要我掏出一个金几尼那么费劲”。斯密博士说，斯威夫特写他自己死亡的那首诗，是他所有诗作中最出色的。他认为，斯威夫特定居爱尔兰以后，正如他自己所说，身边围绕的“唯有谦卑的朋友”，这段时期他诗作的风格也相应地更加恰当得体。

斯密博士有一些观点颇为奇特。我听他说，古今所有史家没有一个比得上李维，不禁感到惊讶。他认为世上再无一人堪与李维匹敌，若说谁有借口一争这个荣耀，或许唯有大卫·休谟而已。令他特别遗憾的是，李维描写尤利乌斯·凯撒时代内战的书稿已经佚失。当时我试图劝慰他，提起非斯(Fez)^②的图书馆，却被他打断了话头。我本来以为，波利比乌斯在他心目中的地位或在李维之上，因为波利比乌斯的写作风格与斯密博士本人的风格更加接近，而李维作品尽管有着诸多妙处，却包含了大量极其明显的失误。

他对莎士比亚也不是毫无保留地推崇。他对我说，“你知道

^① “贺斯黛拉生日”(Stella's Birthday)，作于1726年3月13日。此句大意为“斯黛拉，你尽可纵情回味，此生年华未尝虚度”。

^② 摩洛哥北部城市，那里有世界最古老的伊斯兰高等学府，以及藏书丰富的图书馆，藏有各类伊斯兰教图书几十万册，其中珍贵的手抄本有8000多册。

吧,伏尔泰曾说‘《哈姆雷特》是野蛮人醉后的一场梦’,又说‘他笔下有不少精彩的场次,却没有一出精彩的整戏’。”斯密博士自己虽然这么说,却容不得旁人对莎翁妄加褒贬。有一次,我为了试探他的口风,在提到《哈姆雷特》的时候略带一丝轻视,结果他冲我微微一笑,俨然知道我看得出其中不赞成的意味,并且随即答道:“不错!但是《哈姆雷特》里也有很多精彩的段落。”

他瞧不起白体诗^①,简直达到深恶痛绝的地步,但是对弥尔顿却是个例外。“白体诗,这名儿起得好,因为这种诗就是浅白。连我这样一辈子都找不准韵脚的人,也写得出这种诗,速度和平常说话一样快。我们的悲剧诗人未能像法国人那样用韵文创作,无非是出于懒惰而已。假如德莱顿能够拥有莎士比亚十分之一的戏剧天分,就必定会让诗剧在英国红火起来,就像在法国的情形那样;到那时,大众就会把这种戏剧形式捧上天,绝不亚于现在他们对这种形式表现出的轻蔑。”

他觉得毕替^②的《诗人》(Minstrel)根本算不得诗歌。他说,这是一部完全没有规划的作品,没有开头、中间和收尾。他认为那只是一些散串的诗句而已,尽管其中有些句子写得很妙。关于《伊利亚特》的英文译本,他的评价是:“他们把它叫做‘蒲伯的荷马’,我看很贴切,因为它并不是‘荷马的荷马’。英译本完全失去了希腊语原作崇高简洁的风格。”他曾经为我诵读弥尔顿的《欢乐颂》和《沉思颂》,并且解说了二者各自的美,不过最后又加

① 即素体诗、无韵诗,由不押韵的五音步诗行构成。

② 詹姆斯·毕替(James Beattie,1735—1803),苏格兰诗人。

了一句，说除了这两部作品之外，弥尔顿的其他短诗统统毫无价值。他很不理解，约翰逊为何高度评价那首为基丽格鲁夫人(Mrs. Killigrew)^①而写的悼诗，还把它与蒲伯的杰作《亚历山大的宴会》相提并论。他是因坊间的好评而拜读这首诗的，认真地读了两遍，结果没有发现哪怕一星半点值得称道之处。在那次谈话中，他还提到格雷(Gray)^②的颂诗，约翰逊对这些诗抱着彻底否定的态度，但斯密博士则认为，它们是抒情诗歌的优秀典范——依本人不才之见，斯密博士的评价可谓中肯之致。他不太欣赏《温柔的牧羊人》，^③倒是满怀热情地称赞过那部《忠诚的牧羊人》，还有维吉尔的《牧歌》。我尽力为艾伦·拉姆齐辩护，因为在我心目中，他是自布坎南^④以后唯一一位真挚自然、毫无造作之风的诗人。

Proximus huic longo, sed proximus intervallo.^⑤

他回答道：“绅士风的创作是诗人的本分。我不欣赏那种平淡

① 安妮·基丽格鲁(Annie Killigrew, 约1660—1685),伦敦名媛,画家、诗人,25岁时死于天花。德莱顿曾为她写过一首悼诗,在当时十分有名。此处提到的或许就是这一首。

② 指托马斯·格雷(Tomas Gray),写过品达罗斯体颂歌《诗歌的进程》(1759)和《歌手》(1757)。

③ 《温柔的牧羊人》(*The Gentle Shepherd*),艾伦·拉姆齐创作的一部田园喜剧,于1725年问世。艾伦·拉姆齐(Allan Ramsay,1686—1758),苏格兰诗人,他的诗作以苏格兰方言写就,主要作品有《茶桌谈藪》(1724—27年)和《常青集》(1724年),其中包括英格兰和苏格兰的古老民谣以及他自己的诗歌。《忠诚的牧羊人》(*Pastor Fido*),由意大利诗人、剧作家巴蒂斯塔·瓜里尼(Battista Guarini)创作。

④ 乔治·布坎南(George Buchanan,1506—1582),苏格兰著名历史学家和诗人。

⑤ 拉丁语,意为“像则像矣,但还差得远。”

风格,尽管某些人大赞其语言自然朴实。”他又评价说,在珀西的《英诗辑古》中,^①有若干相当不错的作品,可惜被埋没在一堆垃圾当中。“你读过《三侠盗》^②吧?”他问我。我点头称是。于是他追问道:“那么你认为这样的歌谣适合刊印出版吗?”他还对哥尔德斯密斯博士(Dr. Goldsmith)^③做过一番颇不客气的评点,并举出关于此人的许多轶事来证明自己所言不虚。

他所讲的这些故事,足以证明哥尔德斯密斯贪恋女色和杯中物,而且为人不诚实,只要能达到某些特定的目标,并不以说谎为耻。如果把这些掌故公之于众,或将大受现代读者的欢迎,然而在我看来,这种举动无疑会成为出版业的耻辱。

每每提起《评论》^④那一类杂志,他的语气总是满含讥讽和不屑。他说,伦敦人对这种刊物蔑视到什么程度,简直让人难以想象。我向他提起,曾在某处读到一则关于伯克先生^⑤的花边新闻,说他打着结婚的幌子,引诱、奸污了一位年轻女士。“让我猜猜,”斯密博士说,“你大概是从哪本杂志上看到这个有趣故事的

① 托马斯·珀西(Tomas Percy,1729—1811),他编纂的《英诗辑古》(1765)共分3卷,收入英格兰和苏格兰的民谣176首,包括一些十四行诗、政治抒情诗、传奇诗等。

② 原文为“*Adam Bell Clym, of the Cleugh, and William of Cloudestlie*”,亚当·贝尔、克罗的克里姆和克劳德斯利的威廉是一伙啸聚山林的传奇侠盗,类似于罗宾汉的人物。此处指咏唱他们的民间歌谣。

③ 哥尔德斯密斯(Oliver Goldsmith, 1730—1774),英国诗人、剧作家、小说家。他最重要的诗作是《旅行者,又名社会景象》(1765)和《荒村》(1770)。

④ *The Review*,英国第一份定期出版的文化和政治刊物。由丹尼尔·笛福(Daniel Defoe,1660—1731)创办,存续时间为1704—1713年。

⑤ 或指埃德蒙·伯克(Edmund Burke,1729—1797),18世纪英国著名的政治家和保守主义政治理论家。

吧。这些刊物的格调简直低到无以复加。有一次，他们竟然无耻地刊登了一篇报道，说某位绅士逼迫自己的亲姐妹沦为娼妓，结果事后调查得知，这位绅士压根儿就没有姐妹。至于伯克先生么，他是一位正直可敬的人。他娶了一位很有才华的女子，连一先令的嫁妆都没有带给他。”我觉得他的打击面过大，试图为《绅士杂志》(*Gentleman's Magazine*)说句好话，但是他连听都不要听。他还说，他从不看《评论》杂志，连它的出版人是谁都不知道。

他甚爱蒲伯的作品，对一些心爱的段落皆熟记于心。不过，他对于这位作家的私德却颇有微词。他指出，此人十分矫揉造作，并提到他在阿布斯诺特(Arbuthnot)不久于人世之际写给后者的那封信，简直伪善到极点。事实也的确如此。他对笛福的评价也很高，大力称赞其寓言作品。我提到休谟先生对这些作品表示不以为然，他回答道：“读一首好诗可以大大提高你对诗的品鉴能力，比阅读一千部的评论作品更有用。”他从笛福的书里指出若干段落作为实例，认为这些文字真正体现了英伦诗歌的神髓。

他不喜欢梅克尔(Meikle)翻译的《卢济塔尼亚人之歌》^①，认为该诗的法文译本要高明得多。这或许是由于梅克尔在该书序言中曾经直言反对斯密博士的某些见解，给斯密博士留下了不良印象。不过说实在话，梅克尔不过是个平庸的打油诗人罢了。

① 《卢济塔尼亚人之歌》(*Lusiad*, 1572)，葡萄牙长诗，作者为路易斯·瓦斯·德·卡蒙斯(1524?—1580)。全诗共分10章，凡8816行。它是一部记录和赞美航海大发现的宏大史诗，主人公是卢济塔尼亚(即葡萄牙)人的代表达·伽马。该诗的英译者苏格蘭诗人梅克尔(William Meikle, 1735—1788)。

贵刊近来经常引用戈登斯顿勋爵(Lord Gardenstoun)^①对英国戏剧的评论,据我观察,这位活跃而受人尊敬的批评家对大部分英国戏剧都嗤之以鼻。在这一点上,斯密博士与勋爵大人的意见完全一致,他认为法国戏剧乃是优秀戏剧的典范。^②

他还说过,今上登基之初,政府每年向一些异议派大臣发放二千镑补贴,但是这一惯例却被标得伯爵(Earl of Bute)^③取消了;斯密博士认为此举有失公正,也是一些人仇视政府的真正原因所在。

以上便是笔记的全部内容,倘若诸君认为值得刊用,敬请予以采纳。我有意回避了斯密博士针对一些个人的评论,因其有可能给相关人士造成伤害。本人确信,此番向诸君提供这些资料,绝无对斯密博士构成冒犯的可能。

您忠实的,

AMICUS

1791年4月9日于格拉斯哥

① 正确拼法应为 Gardenstone。戈登斯顿勋爵(1721—1793)原名 Francis Garden,苏格兰著名法律专家和文学评论家。

② 旁观众位高人在一些简单问题上见仁见智的说法,是件妙趣无穷的事情。斯密博士无比推崇伏尔泰的悲剧《穆罕默德》(Mahomet),认为此剧乃戏剧史上的巅峰之作,然而戈登斯顿勋爵却宣称,这出戏里没有一句话闪耀出天才的光辉,甚至缺乏悲剧创作最基本的品位。当然,本人并无资格在此判断勋爵大人和斯密博士孰是孰非。

③ 约翰·斯图尔特(John Stuart, 1713—1792),第三代标得伯爵,乔治三世时的英国首相。