

D A X U E W E N X U E D U B E N

大学文学读本

王光东 主编

本书是“大学读物”系列之一，从文学观念、文学史论、文学欣赏三个层面立体地切入文学，为读者了解文学的本质及其基本特征，文学创作的相关元素，文体的特质，典型的文学史现象，以及典范的文学鉴赏文本，提供一切实可靠的门径。本书选文不求全面无遗，但求精当妥帖，编者期待能够引领当代大学生步入文学的神圣殿堂，透过一个个敏感而富才情的文学心灵，感受文学永恒的人性魅力，并借以提升切己的文学修养以及人格境界。



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

上海贝贝特网址 www.shbbt.com



上海贝贝特

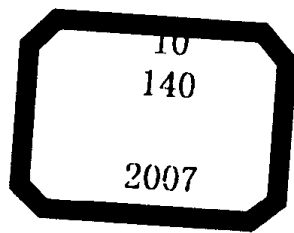
推荐上架类别：人文类 \ 文学类

ISBN 978-7-5633-6541-8



9 787563 365418 >

定价：38.00元



大学文学读本

王光东 主编

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

大学文学读本 / 王光东 主编. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2007. 5

ISBN 978 - 7 - 5633 - 6541 - 8

I. 大… II. 王… III. 文学理论 - 高等学校 - 课外读物 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 159665 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 55395790 - 103/168

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(山东省临沂市高新技术产业开发区新华路东段 邮政编码: 276017)

开本: 760mm × 1 070mm 1/16

印张: 25. 75 字数: 410 千字

2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 6 000 定价: 38. 00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换

电话: 0539—2925659

编委会名单

主 编：王光东

副主编：周立民

编选者：王光东 周立民 魏 东

姚 涵 许 斌 武吉波

王文军 王 红 王 冬

卷首语

关于“大学文学”方面的读本已有几种版本出版,为什么还要编选这样一本《大学文学读本》呢?其原因有二:一,已经出版的有关“大学文学”方面的读本主要是以文学作品的选编为主,并辅之以欣赏性的说明文字,其选编意旨是对大学生进行审美的文学教育,通过“原典”阅读,不仅使学生理解文学的美,而且理解文学中所包含的人文精神,在美的欣赏中实现人文精神的传承。这样的文学读本在今天的大学文学教育中是非常有意义的,因为目前大学的文学教育主要以“文学史概论”讲解为主,“概论式的知识教育”虽然能够使学生了解文学史的基本发展概况,但也产生了严重的不良后果——忽视文学经典作品的细读,遮蔽了文学审美的丰富性、独特性。与此相关的另外一种倾向,就是学生对于文学的理解趋于褊狭、单一。历史与现实中文学存在的多层次性、文学观念的多元化、文本阐释的多种可能性等,都未能很好地进入学生理解文学的视野,现有文学史知识体系的“封闭性”,某种程度上限制了学生对于文学应有的理解力和想像力。由此,我想在以“作品”为主的大学文学读本之外,应有一本与文学创作密切相关的文学性理论读本——这些理论不是“经院式的”,而是浸透着文学审美活力和生命热情的“心里话”,期望这样的读本能够唤醒学生对于文学的热爱,能丰富和提升学生对于文学的理解和认识。

二,编选这样一本大学文学读本的原因还在于对大学人文教育的理解。在现在的大学里,教育的技术化、工具化倾向愈来愈明显。在此需要提出的一个问题是:人在获取适应社会发展的能力、技巧以及生存的手段之后,还需要不需要与生存手段无关的一种“精神生活”呢?人怎样才能成为“万物的灵长”,而不是一个“经济化”、“物质化”的动物呢?从这样的意义上说,大学的人文教育在今天变得尤为重要。那些世界性著名学府——不管是以理工科为主还是以文科为主的大学,校园里都有一种人文的灵魂在游荡,它像空气,虽然看不见,但于无形中滋养着人的精神,使人的灵魂变得丰富、有尊严,能够抗拒现实中的丑恶,发现生活中的真善美,张扬起人之所以为“人”的力量。这种精神和力量到哪里去寻找呢?在古今中外优秀作家

的作品和理论文章中,都闪烁着这样的光辉。在这个读本中所选录的文章,就尽量呈现出不同时代、不同地域作家的精神个性,呈现出他们从不同层面对文学的理解。他们对文学是什么以及文学为什么等问题的回答不尽相同,但文学的精神却是相同的,这种文学的精神穿越时空,在人的生命里获得了永恒,并期望这样的精神仍然在今天的生活中、在我们的灵魂里开花。

如何编好这样一个文学读本呢?我和周立民先生以及广西师范大学出版社的郑纳新先生经过多次讨论,确定了如下三部分内容:a.文学观念。这一部分主要选录了古今中外作家、理论家对文学的本质、创作规律及各种不同体裁作品特点的论述,观点各异,但都从不同的角度引领我们进入文学的核心,理解文学的奥秘所在。b.文学史论。这一部分在世界文学发展的历史中,选录了作家、理论家对文学发展历史的看法,虽然理论性较强,但其中所包含的独立思想、审美激情却对我们理解文学的历史、价值有着重要的意义,不仅能拓展我们理解文学的视野,而且能够发现文学的生命力在漫漫岁月中得以发展和生长的原因,发现文学对人类文化构成的重要性。c.文学欣赏。文学欣赏是灵魂与灵魂的对话、生命与生命的交流,理解了文学的欣赏过程也就理解了文学意义生长的过程。如果从这三部分内容的阅读中,理解了文学对于人类存在的独特价值,理解了文学之为“文学”的精神力量,并能够富有激情地去探寻文学之魂,这个读本的编选目的就达到了。

目 录

第一部分 文学观念

(一) 总论

1. 典论·论文 曹 丕 / 3
2. 艺术论 列夫·托尔斯泰 / 6
3. 论文学 叔本华 / 12
4. 第五元素 帕斯捷尔纳克 / 16
5. 福克纳诺贝尔文学奖受奖演说 福克纳 / 20
6. 布罗茨基诺贝尔文学奖受奖演说 布罗茨基 / 22
7. 为人类的艺术 索尔仁尼琴 / 30
8. 艺术与艺术家 尼 采 / 34
9. 文学的本质 韦勒克、沃伦 / 38

(二) 创作论

10. 神思第二十六 刘 勰 / 45
11. 想像、天才和灵感 黑格尔 / 54
12. 艺术创作的秘密 斯·茨威格 / 60
13. 论独创性的写作 爱德华·杨格 / 72
14. 创作家与白日梦 弗洛伊德 / 75
15. 象征主义 梁宗岱 / 82

(三) 文体论

16. 扁型人物和圆型人物 福斯特 / 95

17. 事实——故事——真实 杨 绛 /104
18. 陀思妥耶夫斯基的对话 巴赫金 /113
19. 论现代小说 伍尔夫 /126
20. 被忽视的塞万提斯的遗产 米兰·昆德拉 /133
21. 诗辩 雪 莱 /143
22. 诗是经验 里尔克 /145
23. 论诗 瓦莱里 /149
24. 典象 流沙河 /157
25. 缪斯的左右手
——诗和散文的比较 余光中 /164
26. 论悲剧
——致尼古拉 莱 辛 /175
27. 论戏剧的陌生化 布莱希特 /177

第二部分 文学史论

1. 希腊文学的第一时期 斯达尔夫人 /183
2. 从史诗到戏剧 雨 果 /191
3. 说不尽的莎士比亚 歌 德 /205
4. 维克多·雨果 波德莱尔 /214
5. 俄国人的观点 伍尔夫 /222
6. 略论西方现代派文学 袁可嘉 /229
7. 魏晋风度及文章与药及酒之关系
——九月间在广州夏期学术演讲会讲 鲁 迅 /241
8. 盛唐气象 林 庚 /250
9. 从浪漫到现实 李泽厚 /265
10. 论“二十世纪中国文学” 黄子平、陈平原、钱理群 /273
11. 一份杂志和一个“社团”
——重评五四文学传统 王晓明 /286
12. 我们的抽屉
——试论当代文学史(1949—1976)的潜在写作 陈思和 /302

第三部分 文学欣赏

1. 论《麦克白》剧中的敲门声 德·昆西 /319
2. 论《堂·吉珂德》 J. L. 博尔赫斯 /323
3. 论《包法利夫人》 李健吾 /330
4. 从《罪与罚》到《卡拉马佐夫兄弟》 罗赞诺夫 /350
5. 弗兰茨·卡夫卡作品中的希望和荒诞 ... 阿尔贝·加缪 /364
6. 面向秋野 康·帕乌斯托夫斯基 /372
7. 中国艺术意境之诞生 宗白华 /379
8. 《谈诗稿》选 林 庚 /390
9. 《边城》——沈从文先生作 刘西渭 /396
10. “最残酷的爱和最不忍的恨”——谈繁漪 钱谷融 /400

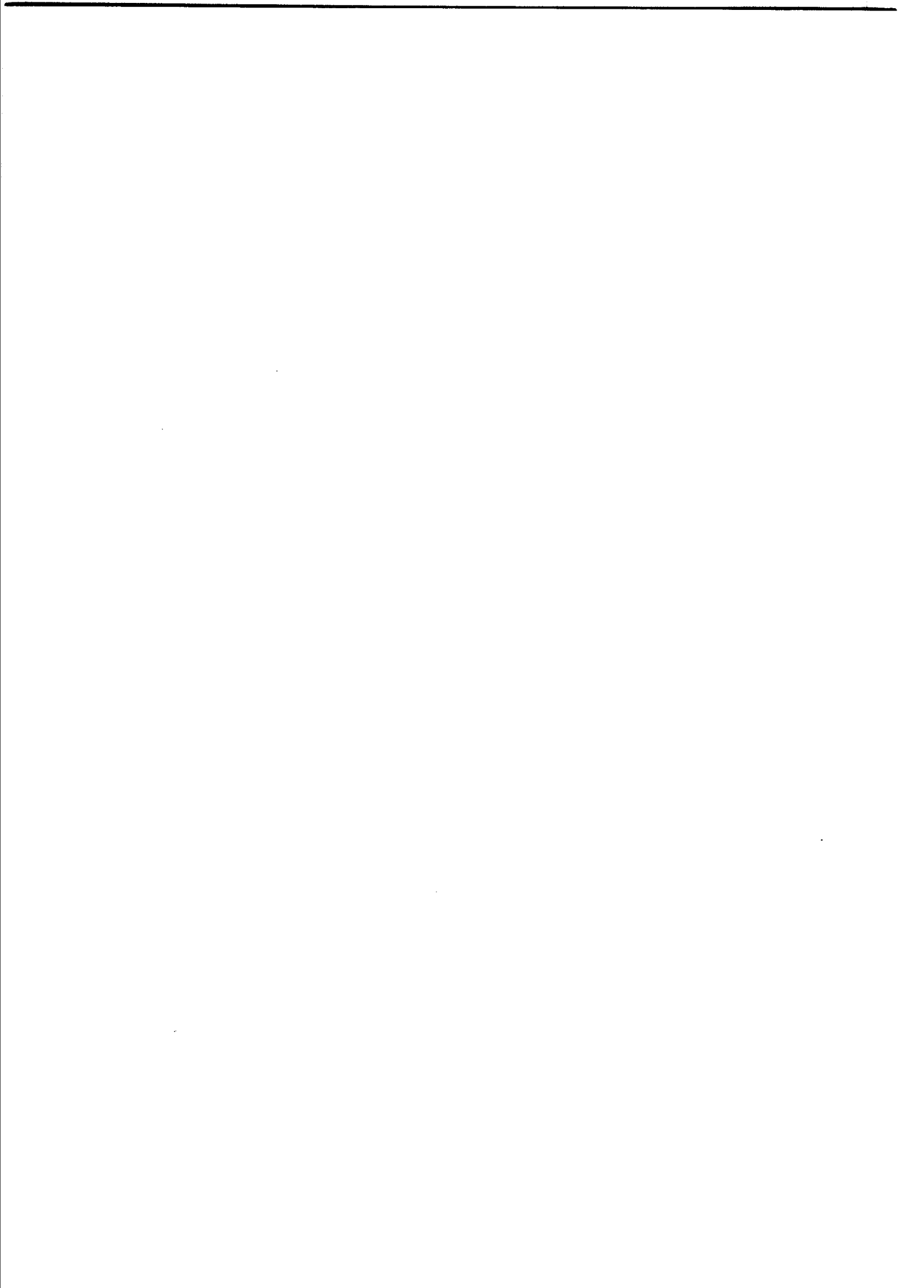


第 一 部 分

文学观念

题 说

所谓文学观念就是对于文学的基本看法。对于文学的基本看法牵扯到三个方面的内容：(1) 什么是文学或者说文学的本质是什么？(2) 文学创作的基本规律是什么或者说文学是在一种什么样的情景或什么样的心理状态下产生的？(3) 各种不同类型体裁的文学作品有哪些基本的特点？对于这三方面问题的回答，不同时代、不同类型的作家、理论家的回答是不同的。譬如文学是什么的问题，列夫·托尔斯泰的回答是“艺术是人与人之间交际的手段之一”；叔本华的回答是文学是“一门借用字词把想像力活动起来的艺术”；帕斯捷尔纳克则认定艺术“应当不断地吸引，不断地充实自己”，等等。对于文学创作基本规律的回答也同样如此，刘勰认定是“神思”的结果，黑格尔则看做是想像、灵感的产物，弗洛伊德却把“梦”看做是文学创作的源泉……这种种不同的回答启示我们：文学是与人所生活的时代、人的心灵所包含的内容、人与世界所构成的意义关系密切相关的，我们虽然承认文学有永恒性的内容与价值，但理解文学的方式、角度则会随着时代的变化、人对于自身的理解而有所不同，用一种单一的、不变的眼光去理解文学，也就不能理解文学本身的丰富性和无限发展的可能性。



(一) 总论

1. 典论·论文*

曹 丕

文人相轻，自古而然。傅毅之于班固，伯仲之间耳，而固小之，与弟超书曰：“武仲以能属文为兰台令史，下笔不能自休。”夫人善于自见，而文非一体，鲜能备善，是以各以所长，相轻所短。里语曰：“家有弊帚，享之千金。”斯不自见之患也。

今之文人，鲁国孔融文举，广陵陈琳孔璋，山阳王粲仲宣，北海徐幹伟长，陈留阮瑀元瑜，汝南应玚德璉，东平刘楨公幹。斯七子者，于学无所遗，于辞无所假，咸以自骋骥騄于千里，仰齐足而并驰，以此相服，亦良难矣。盖君子审己以度人，故能免于斯累而作论文。

王粲长于辞赋，徐幹时有齐气，然粲之匹也。如粲之《初征》《登楼》《槐赋》《征思》，幹之《玄猿》《漏卮》《圆扇》《橘赋》，虽张、蔡不过也。然于他文，未能称是。琳、瑀之章表书记，今之隽也。应玚和而不壮，刘楨壮而不密。孔融体气高妙，有过人者，然不能持论，理不胜辞，以至乎杂以嘲戏。及其所善，扬、班俦也。

常人贵远贱近，向声背实，又患暗于自见，谓己为贤。

夫文本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能备其体。

文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。

盖文章，经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之

* 选自郭绍虞主编：《中国历代文论选》（一卷本），上海古籍出版社，1979。曹丕（187—226），中国三国时期魏国的建立者，文学家。

常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。故西伯幽而演《易》，周旦显而制《礼》，不以隐约而弗务，不以康乐而加思。夫然则古人贱尺璧而重寸阴，惧乎时之过已。而人多不强力，贫贱则慑于饥寒，富贵则流于逸乐，遂营目前之务，而遗千载之功，日月逝于上，体貌衰于下，忽然与万物迁化，斯志士之大痛也。

融等已逝，唯幹著论，成一家言。

【说明】

《典论·论文》是我国文学批评史上较早的一篇专论。在中古文学史上关于文学批评的几个问题：文学的价值问题，作家的个性与作品的风格问题，文体问题，文学的批评态度问题，本文已都涉及。曹丕批评了两汉以来轻视文学的观点，指出了文学的独立地位，提出了自己的文学主张。虽然他对这些问题，仅仅是略引端绪，但对后代的影响很大。

首先，关于文学的价值，作者本着文以致用的精神，强调了文章（本文所说的文章，主要是指诗赋、散文等文学作品）是“经国之大业，不朽之盛事”（当然，他的所谓“经国大业”，是封建阶级统治人民的事业），把文学提到与事功并立的地位，并鼓励作家们“不托飞驰之势”而去努力从事文学活动。这对魏、晋以后文学的发展，是有推动作用的。

复次，关于文气，作者认为“文以气为主”，而“气之清浊有体”。所谓清浊，意近于刚柔。后来刘勰《文心雕龙·体性》称“才有庸俊，气有刚柔”，“风趣刚柔，宁或改其气”，多少是受了曹丕《论文》的启发。曹丕认为：作家的气质、个性，形成各自的独特的风格。因此，各有所长，难可兼擅。徐幹则“时有齐气”，应玚则“和而不壮”，刘桢则“壮而不密”，孔融则“体气高妙”。但过分强调作家的才性，而不懂得作家的风格是社会实践和艺术修养的结果，观点不够全面。

其三，对于文学体裁的区分。本文说：“夫文本同而未异”，所谓本，大致是指基本的规则而言，这是一切文章共同的；所谓末，是各种不同文体的特点。奏议、书论，晋以后人所谓无韵之笔；铭诔、诗赋，晋以后人所谓有韵之文。因文章具体的功能有不同，体裁和表现方法也就有所不同。雅、理、实、丽，各具特点（尽管这里所提到的各种文体特点，未必完全正确）。在曹丕以前，人们对文章的认识，限于本而不及末，本末结合起来的看法，在文学批评史上，是曹丕首先提出的，它推进了后来的文体研究。从桓范的《世要论》、陆机的《文赋》、挚虞的《文章流别论》、李充的《翰林论》到刘勰的《文心雕龙》，这些著作里的文体论述，正是《典论·论文》的进一步发展。

其四，关于文学批评者的态度。指出了两种错误态度：一是“贵远贱近，向声背实”；一是“暗于自见，谓己为贤”、“文人相轻，自古而然”，“各以所长，相轻所短”。

前者指斥了贵远贱近,亦即尊古卑今的观点,这并不是作者的创见,早在西汉末东汉初的桓谭,在称赞扬雄《太玄经》的时候,就已经这样说:“世咸尊古卑今,贵所闻贱所见也,故轻易之。”(《全后汉文》卷十五桓谭《新论·闵友》)东汉王充也说:“述事者好高古而下今,贵所闻而贱所见。”(《论衡·齐世》)“俗儒好长古而短今,……信久远之伪,忽近今之实。”(同上《须颂》)“夫俗好珍古不贵今,谓今之文不如古书。夫古今一也,才有高下,言有是非,不论善恶而徒贵古,是谓古人贤今人也。……善才有浅深,无有古今;文有伪真,无有故新。”(同上《案书》)曹丕继桓谭、王充之后,提出了这个问题。后者对“文人相轻”的指斥,则是作者的新论。作者根据对不同的文气、文体的认识,说明各个作家作品各有短长。“暗于自见”的人,必然“各以所长,相轻所短”,不可能产生正确的文学批评。

2. 艺术论*

列夫·托尔斯泰

为了正确地为艺术下定义,首先应该不再把艺术看做享乐的工具,而把它看做人类生活的条件之一。对艺术采取这样的看法之后,我们就不可能不看出:艺术是人与人相互之间交际的手段之一。

每一部艺术作品都能使接受的人和曾经创造艺术或当时在创造艺术的人之间发生某种联系,而且也使接受者和所有那些与他同时在接受、在他以前接受过或在他以后将要接受同一艺术印象的人们之间发生某种联系。

正像传达出人们的思想和经验的语言是人们结为一体的手段,艺术的作用也正是这样。不过艺术这种交际的手段和语言有所不同:人们用语言互相传达自己的思想,而人们用艺术互相传达自己的感情。

艺术活动是以下面这一事实为基础的:一个用听觉或视觉接受他人所表达的感情的人,能够体验到那个表达自己的感情的人所体验过的同样的感情。

举一个最简单的例子:一个人笑了,听到这笑声的另一个人也高兴起来;一个人哭了,听到这哭声的人也难过起来;一个人生气了,而另一个看见他生气的人也激动起来。一个人用自己的动作、声音表达蓬勃的朝气、果敢的精神,或相反地,表达忧伤或平静的心境,——这种心情就传达给别人。一个人受苦,用呻吟和痉挛来表达自己的痛苦,——这种痛苦就传达给别人;一个人表达出自己某些事物、某些人或某些现象的喜爱、崇拜、恐怖或尊敬,——其他的人受了感染,对同样的事物、同样的人或同样的现象也感到同样的喜爱、崇拜、恐怖或尊敬。

艺术活动建立在人们能够受别人感情的感染这一基础上。

如果一个人在体验某种感情的时刻直接用自己的姿态或自己所发出的声音感

* 选自《托尔斯泰论创作》,漓江出版社,1982。列夫·托尔斯泰(1828-1910),俄国作家。

染另一个人或另一些人,在自己想打呵欠时引得别人也打呵欠,在自己不禁为某一事情而笑或哭时引得别人也笑起来或哭起来,或是在自己受苦时使别人也感到痛苦,这还不能算是艺术。

艺术起源于一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人,于是在自己心里重新唤起这种感情,并用某种外在的标志表达出来。

我们以一件最简单的事作为例子:比方说,一个遇见狼而受过惊吓的男孩子把遇狼的事叙述出来,他为了要在其他人心里引起他所体验过的那种感情,于是描写他自己、他在遇见狼之前的情况、所处的环境、森林、他的轻松愉快的心情,然后描写狼的形象、狼的动作、他和狼之间的距离等。所有这一切——如果男孩子叙述时再度体验到他所体验过的感情,以之感染了听众,使他们也体验到他所体验过的一切——这就是艺术。如果男孩子并没有看见过狼,但时常怕狼,他想要在别人心里引起他的那种恐惧的感情,就假造出遇狼的事,把它描写得那样生动,以致在听众心里也引起了想像自己遇狼时所体验的那种感情,那么,这也是艺术。如果一个人在现实中或想像中体验到痛苦的可怕或享乐的甘美,他把这些感情在画布上或大理石上表现出来,使其他的人为这些感情所感染,那么,同样的,这也是艺术。如果一个人体验到或者想像出愉快、欢乐、忧郁、失望、爽朗、灰心等感情,以及这种种感情的相互转换,他用声音把这些感情表现出来,使听众为这些感情所感染,也像他一样体验到这些感情,那么,同样的,这也是艺术。

各种各样的感情——非常强烈的或者非常微弱的,非常有意义的或者微不足道的,非常坏的或者非常好的,只要它们感染读者、观众、听众,就都是艺术的对象。戏剧中所表达的自我牺牲以及顺从于运命或上帝等感情,或者小说中所描写的情人的狂喜的感情,或者图画中所描绘的淫荡的感情,或者庄严的进行曲中所表达的爽朗的感情,或者舞蹈所引起的愉快的感情,或者可笑的逸事所引起的幽默的感情,或者描写晚景的风景画或催眠曲所传达的宁静的感情——这一切都是艺术。

作者所体验过的感情感染了观众或听众,这就是艺术。

在自己心里唤起曾经一度体验过的感情,在唤起这种感情之后,用动作、线条、色彩、声音,以及言词所表达的形象来传达出这种感情,使别人也能体验到这同样的感情,——这就是艺术活动。艺术是这样的一项人类的活动:一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人,而别人为这些感情所感染,也体验到这些感情。

艺术并不像形而上学者所说的是某种神秘的观念、美或上帝的表现,并不像生理美学者所说的是人们借以消耗过剩的精力和游戏,并不是情绪的通过外在标志的表达,并不是惬意的事物所产生的结果,最重要的——并不是享乐,而是生活中以及向个人和全人类的幸福迈进的进程中所必不可少的一种交际的手段,它把人们在同样的感情中结成一体。

由于人具有理解用言词表达的思想的能力,因此每一个人都能知道全人类在思想领域内为他做过的一切,能够在现在借着理解别人的思想的能力而成为其他一些人的活动的参与者,而且自己能够借着这种能力把从别人那里得来的和自己心里产生的思想传达给同辈和后辈;同样的,由于人具有通过艺术而为别人的感情所感染的力量,因此他就能在感情的领域内体会到人类在他以前所体验过的一切,能够体会同辈正在体验的感情和几千年前别人所体验过的感情,并且能把自己的感情传达给别人。

如果人们并不具有理解前人心里所怀过的、用言词表达出来的一切思想的能力,以及把自己的思想传达给别人的能力,那么人们就好似禽兽或卡斯贝·霍塞^①了。

如果人们并不具有另一种能力——为艺术所感染的力量,那么他们大概还会更加野蛮,而主要的是,更加散漫,更加互相敌视。

因此,艺术活动是一项很重要的活动,像语言活动一样重要,一样普遍。

言词不仅通过说教、演讲和书籍来影响我们,而且还通过我们用以互相传达思想和经验的一切言语影响我们;同样的,就广义来说的艺术渗透了我们的整个生活,而我们只把这一艺术的某些表现称为艺术——就狭义来说的艺术。

我们惯于把“艺术”一词理解为我们在剧院里、音乐会上和展览会上所听到和看到的,以及建筑、雕像、诗、小说……但是所有这些只不过我们在生活中用以互相交际的那种艺术的很小一部分。人类的整个生活充满了各种各样的艺术作品——从摇篮曲,笑话,怪相的模仿,住宅、服装和器皿的装饰,以至于教堂的礼拜式,凯旋的行列。所有这些都是艺术活动。因此,我们所谓狭义的艺术,并不是指人类的整个传达感情的活动,而只是指由于某种缘故而被我们从这整个活动中分化出来并赋予特殊意义的那一部分。

所有的人一向把这种特殊的意义赋予整个活动中表达出从人们的宗教意识所流露的感情的这一部分,整个艺术的这一小部分被称为真正的艺术。

古代的人——苏格拉底、柏拉图、亚里士多德是这样认识艺术的;希伯来的先知和古代的基督徒也是这样认识艺术的;回教徒在过去和现在也都是这样理解艺术的;现代的宗教人士也是这样理解艺术的。

人类的几位导师,如柏拉图(在他所著的《理想国》里)、最初的一些基督徒、严正的回教徒,以及佛教徒等,往往甚至于否认一切艺术。

^① 卡斯贝·霍塞即“纽伦堡的弃儿”,是1828年5月23日在纽伦堡的市场上被人发现的,看来显然有16岁光景。他很少讲话,几乎连平常的事物都全然不知。后来他告诉人们,他是被幽禁在地下室里长大的,只有一个人去看看他,但他看到这个人的次数也不多。——译者注(根据谟德的英译本的注解)

用这种与现代观点(按照现代的观点,任何一种艺术只要能给人快乐,就都是好的)相反的观点来认识艺术的人,在过去和现在都认为:艺术和语言不同,语言可以不听,而艺术却能使人不由自主地受到感染,就这一点来说艺术是那样地可怕,如果把一切艺术都取消,那么人类将比容许任何一种艺术存在要少受许多损失。

这些否定一切艺术的人显然是错误的,因为他们否定了那不可否定的东西——人类没有它不能生活的、必不可少的交际手段之一。但是,我们欧洲这个文明社会、这个圈子和这个时代的人们容忍一切艺术,只要它们为美服务,换言之,只要它们给人快乐,他们这样做也同样是错误的。

从前,人们怕艺术作品中偶尔会有一些使人腐化的作品,就索性禁止一切艺术作品。可是现在,人们只不过怕失去艺术所给人的任何一种快乐,就袒护一切艺术。我想,后一种错误比前一种错误严重得多,危害也更深。

……

艺术——或者说,艺术所传达的感情——的价值是根据人们对生活意义的理解而加以评价的,是根据人们借以辨明生活中的善与恶的那些东西而加以评定的;而生活中的善与恶是由所谓宗教决定的。

人类不断地在前进——从对生活的较浅的、较不全面的、较不清楚的理解渐渐发展到较深的、较全面的、较清楚的理解。正像在任何进展中一样,在这一进展中也有一些先进的人——他们比其他人更清楚地理解生活的意义,而在这些先进的人当中总有一人比其他人更清楚易解和更有力地用语言和他的生活说明这生活的意义。这个人对生活的意义所作的解释以及通常为了纪念这个人而产生的传说和仪式合在一起就称为宗教。宗教代表着某一时代和某一社会中的优秀和先进的人们对生活的最深的理解,这个社会中的所有其他的人都不可避免地经常在接近这一理解。因此只有宗教在过去和现在任何时候都是评定人的感情的一个根据。如果感情使人们接近于宗教所指示的理想,而且这种感情和那理想一致、不相抵触,——那么这种感情是好的;如果这种感情和那理想背道而驰、不相一致而相抵触,——那么这种感情是坏的。

如果宗教认为生活的意义在于尊敬独一的上帝和实现人们所认为的上帝的意志(像过去希伯来人所做的那样),那么源出于对这个上帝和他的法则所怀的尊敬的那种用艺术——先知书和诗篇中的神圣的诗歌、创世记中的叙事文——表达出来的感情便是美好的和崇高的艺术。凡是和这相反的一切,例如对异教的神的崇敬的感情和不合乎上帝的法则的感情的表达,都将被认为是坏的艺术。但如果宗教认为生活的意义在于人世的幸福,在于美和力,那么艺术所表达的生活中的愉快和爽朗的感情将被认为是好的艺术;而表达柔弱或颓丧的感情的艺术将是坏的艺术,——这是希腊人的看法。如果生活的意义在于自己的民族的幸福或者在于继

续祖先所过的生活和对祖先的尊敬,那么,表达出为民族的幸福或者为发扬祖先的精神和保持祖先的传统而牺牲个人幸福的那种愉快感情的艺术,将被认为是好的艺术;而表达和这相反的感情艺术便将是坏的艺术,——这是罗马人和中国人的看法。如果生活的意义在于使自己摆脱动物性的束缚,那么表达出提高心灵和压抑肉欲的感情艺术便将是良好的艺术,而一切表达增强情欲的感情艺术将是坏的艺术,——这是佛教徒的看法。

在每一个时代和每一个人类社会里,都有这一社会里所有的人所共有的关于什么是好和什么是坏的宗教意识,这一宗教意识就决定了艺术所表达的感情价值。因此,在每一个民族中,凡表达出从这一民族的人所共有的宗教意识中流露出的感情的艺术总是被认为好的,并且受到鼓励;而表达出和这一宗教意识相抵触的感情艺术被认为坏的,并且被人否定;而艺术中人们借以互相交际的其余的一大部分却完全没有受到重视,只有当艺术中的这一部分被发现和当时的宗教意识相抵触时,它才被人注意,这时也不过是受人驳斥而已。这种情况在所有的民族中都曾有:希腊人、希伯来人、印度人、埃及人、中国人;这种情况在基督教产生的时候也曾有过。

……

一当上层阶级的艺术从全民的艺术中分离出来之后,就产生了这样一种信念:艺术可以是艺术,而同时又不为大众所理解。这一原则一经容忍,就必然得到容许:艺术可以只为极少数精选的人所理解,最后,就只为自己的一两个知心朋友或只为自己一个人所理解。现在的艺术家们正是这样说的:“我创作,我理解我自己,而如果有谁不理解我,那么对他自己说来更加糟糕。”

艺术可以是好的艺术,而同时又不被许多人所理解——这种说法是那样地不公正,它所引起的后果对艺术是那样地有害,而且,这种说法流传得那样普遍,已经那样深入地侵蚀到我们的概念中,以致不可能把它的荒诞之处——地加以说明。

我们时常听见人家提到冒充的艺术作品时这样说:这些作品都很好,但是很难懂——这样的话随时都可以听到,再平常也没有了。我们已经听惯了这种说法,而事实上,说一件艺术作品很好但很难理解,就等于说一样食物很好,可是人们不可能吃它。人们可能不喜欢腐臭的干酪、霉烂的松鸡以及诸如此类被口味反常的贪口腹者所珍爱的食物,但是面包和水果只有当它们为大家所喜爱时才能说是好的。就艺术来说也是如此:反常的艺术可能是人民所不理解的,但是好的艺术永远是所有的人都能理解的。

据说,最优秀的艺术作品不可能是大多数人所能理解的,它们只能被那一批精选的、受过培养而能接受这些伟大作品的人所理解。但如果大多数人不能理解,那么应该为他们解释,把理解时所必备的那些知识传授给他们。可是,看样子这些知识并不存在,而且要解释作品也是不可能的,因此,说大多数人理解优秀艺术作

品的那些人并不加以解释,而只是说:要理解作品,就必须把同一作品一次又一次地读、看、听。但这并不是解释,而是训练人家,叫人家渐渐习惯。人们可以习惯于任何事情,甚至也可以习惯于最坏的事情。正像人们能习惯于霉臭的食物,习惯于酒、烟、鸦片一样,人们也能习惯于坏的艺术——事实正是如此。

况且,我们不能说:大多数人无力鉴赏高级艺术作品。大多数人在过去和现在一直都懂得那些我们也认为是最高级的艺术作品:《圣经》的富有艺术性的简朴的叙述,福音的箴言,民间的传奇、神话、民歌是大家都理解的。那么为什么大多数人忽然都失去了理解我们艺术中的高级作品的能力呢?

.....

(戴启篁 译)

3. 论文学*

叔本华

我认为,对文学最简单和最确切的定义就是:一门借用字词把想像力活动起来的艺术。其中具体的过程我在《作为意志和表象的世界》第一卷已作陈述。证实我在那里所作议论的一个特别例子,就是发表了已有相当一段时间的魏兰^①致梅克^②的一封信,摘录如下:“在这两天半的时间里,我在为一节诗歌斟酌字词。其实也就是那么几个字词的问题……我需要合我意思的字词,但却没能找到。我为此反复推敲、绞尽了脑汁。我要传达某一形象,所以,我自然希望把我脑海中的图像确切重现在我的读者的脑海里。这样,正如你所知道的,哪怕是一个字母都是至关重要的了。”(《致梅克的信》,瓦格纳,1835)因为读者的头脑想像力就是文艺作用的对象——文艺以此展现形象和画面——所以,文艺所享有的一大优势就是详尽的描写和微妙、细腻、笔触可以根据读者参差不一的个性、情绪和知识范围而灵活发挥作用,并造成生动的效果。但造型艺术却无法灵活适应多种读者,而只是以某一既定的画面、某一既定的形状满足所有人。但这样的一幅既定画面或者形状却始终在某些方面带有艺术家本人或者他的模特儿的个性烙印,而这一烙印却是一种主体、偶然的附加物,并不能发挥艺术的效果——虽然艺术家眼光越客观,亦即艺术家的天分越高,那这种情形就越少出现。由此就可以部分解释为何文艺作品能够比图画、雕塑作品造成更加强烈、更加深刻和更加普遍的效果。也就是说,图画、雕塑作品通常只给人留下冷冰冰的印象。总的来说,造型艺术作品的效果是最弱

* 选自《叔本华美学随笔》,上海人民出版社,2004。叔本华(1788—1860),德国哲学家,美学家。

① 克里斯多夫·魏兰(1713—1833):德国文学家。——译者

② 约翰·梅克(1741—1791):歌德青年时代的朋友。——译者

的,这一方面的奇特证据就是人们经常在私人的家居,以及各种各样的场所意外发现某些大师的作品:这些画作并不是被藏了起来,而是长年挂在这些地方,也不知经历了多少代人。但这些作品却丝毫不曾引起人们的注意,亦即根本没有造成效果。我1823年在佛罗伦萨的时候,有人甚至在某一宫殿的佣人房里发现了拉斐尔画的一幅圣母像。这幅画多年来就一直挂在房间的墙壁上。并且,这种事情竟然发生在意大利!意大利民族比其他的民族都更富美感的啊。这一事例显示和证明了图画和雕塑艺术作品并不能造成多少直接和突然的效果;要欣赏这些艺术作品,必须具备比欣赏其他种类的艺术作品所需的更多的知识和熏陶。相比之下,一首优美、动人的旋律肯定能够传遍全球,一部优秀的文学作品会得到人们的交口传诵。至于王公大贾给图画和雕塑艺术提供了最强力的支持,仅仅为获得这些艺术的作品就得花费大笔的金钱——时至今日,这一类艺术的真正意义上的崇拜者会为了古老知名大师的一幅画作而不惜牺牲偌大一处物业——他们首要是因为这一类的杰作相当稀有,拥有这些杰作会满足人的骄傲心;其次还因为要欣赏这些作品只需花费很少的时间和精力,随时看上一眼就可以欣赏这些作品,但欣赏文学、音乐却受到麻烦得多的条件制约。与此相应的事实就是人们尽可以没有图画和雕塑艺术,例如,穆罕默德的信徒就没有这些艺术的享受,但没有哪些民族是没有音乐和文学的。

文学家把我们的想像力活动起来的目的是向我们透露人和事物的理念,也就是通过某一例子向我们显示出人生世事的实质。要达到这一目的,其首要条件就是作者本人必须对这些实质有所认识。作者对人生世事的了解到底是深刻抑或肤浅,决定了他们的文学作品的好坏。所以,正如对事物的了解有着无数的深刻度和清晰度,同样,文学家也有着无数等级。但每一个文学家都必须全力以赴,把自己的所见忠实表现出来,让所塑造的图像与自己头脑中的图形原型相对应。一个作家肯定会视自己与最好的作家差不了多少,因为他在最好作家的图像里所认出的东西不会多于从自己塑造的图像所认出的,亦即与他在大自然中所见的一样多。这是因为他的目光无法看得更深。但最好的作家之所以认出自己就是最好的作家,原因就在于他看到了别人的眼光是多么的肤浅,在别人所见的后面,却隐藏着如此之多别人无法重现的东西,因为别人根本就看不见这些东西;他也看到了自己的眼光和图像却深远得多。如果像那些肤浅之人并不理解他一样,他也不理解那些肤浅之人,那他可就得绝望了:因为他要得到公正评价和待遇的话,他需要有与众不同的人,而水平低下的作者并不会高度评价他,正如他也并不会高度评价他们一样。所以,在长时间里,他只能以赞扬自己取得安慰,直至获得世人的赞赏。但现在他却连这一自我赞赏都要被剥夺了,因为人们希望他表现出谦虚的样子。但一个成就了一番业绩和贡献、并且知道这些价值的人,要他对自己的成就视而不见是根本不可能的,正如一个身高六英尺的人不可能不注意到自己高出常人一截。

如果从塔基到塔顶是三百英尺，那从塔顶到塔基也肯定是三百英尺。贺拉斯^①、卢克莱修^②、奥维德^③，还有几乎所有古老的作家在谈起自己时都相当自豪。但丁、莎士比亚、培根等也是这样。一个人具有伟大、丰富的精神思想，而又对此一无所觉——这一荒谬的想法也只有无药可救的无能之辈才可以说服自己接受。这样，他们就可以把自己的自卑感一并视为谦虚了。一个英国人曾经幽默、正确地指出：“‘优点、功绩’(merits)和‘谦虚’(modesty)除了两词开首的字母以外就没有任何其他相同之处了。”我总怀疑那些谦虚的名人这样谦虚或许是真有其苦衷呢。高乃依^④曾经坦率地说过：

虚假的谦虚不会为我平添声价，
我知道自己的价值，也相信人们对我的看法。

最后，歌德直截了当地说了，“只有欺世盗名者才是谦虚的”。而这一说法更加不会有错：那些热切、坚决要求别人表现谦虚的人的确就是草包无赖，亦即自身没有价值、不曾作出任何贡献但又眼红别人成就的人；是大自然的批发生产品，也是芸芸众生中的平凡一员。他们的嘴里喋喋不休就是这一句，“请谦虚一些！看在上帝的分上，请谦虚一些！”这是因为自身具优点、有所成就和贡献的人也会承认别人的这些东西——当然，我指的是货真价实的优点和成就。但那些一无所长、无所作为的人却希望这世上根本就没有什么优点和成就。看见他人的优点和成就，只能让自己备受折磨。嫉妒煎熬着内心，其百般滋味就像打翻了五味瓶。能把拥有出众个人素质的人扫荡干净，或者干脆连根拔除，那该有多好！但如果真要放他们一条生路的话，那条件就是这些家伙必须藏起自己的优点，要矢口否认、甚至诅咒摒弃那些使他们出类拔萃的东西。这就是人们交口赞扬谦虚的缘故。而一旦这些赞扬谦虚的人有机会把别人的长处扼杀于萌芽之中，或者至少阻止其露面，以免被人们所知晓——谁又能怀疑他们做不出这种事情？这只是理论被付诸实践而已。

那么，虽然文学家如同其他艺术家一样，总是把单一、个别的事物展现给我们，但他们所了解并透过其作品想让我们了解的，却是柏拉图式的理念，整个的种属和类型。因此，在文学家所表现的画面中，我们清楚看到了所刻画典型人性、典型场景。叙述性和戏剧性文学家从生活中提取了个别之物，精确地把它及其个体性描绘出来，并以此表现了整个人类的存在，因为虽然作者似乎只是关注于个别的人和事，但实际上却表现在任何地方、任何时候都会存在的东西。这就是为什么文学家，尤其是戏剧作家所写出的句子，就算成不了流行的俗语，也经常可以套用在现

① 贺拉斯(前65—前8)：古罗马杰出的诗人。——译者

② 卢克莱修(约前93—前50)：拉丁诗人和哲学家。——译者

③ 奥维德(前43—17)：以《爱的艺术》和《变形记》闻名于世的罗马诗人。——译者

④ 高乃依(1606—1684)：法国剧作家。——译者

实生活当中。文学之于哲学就犹如生活历练之于从实践经验中摸索出来的科学。也就是说,生活历练让我们了解到个体的现象,并且是以实例的方式,但科学则涵括整体的现象,采用的是普遍的概念。这样,文学就通过个别的情形、通过例子让我们了解到人的柏拉图式的理念,而哲学则教导我们在普遍和总体上认识透过个别显现出来的事物的内在本质。由此我们已经可以看出:文学所寄托的更多是青年的特性,而哲学承载的更多是老年人的特质。事实上,文学创作的天赋才能真正只在青年期开花,对诗歌、文学的感受在青年期也经常是狂热的。青年人忘情于诗句文字,内容平平也能够读出味道。随着年岁的增长,这一倾向就逐步减弱了。到了老年,人们转而偏向于散文了。因为这种文学倾向的缘故,青年人对现实的感觉、意识很容易就会受到削弱。这是因为文学有别于现实:在文学里,生活饶有趣味而又没有痛苦;但在现实中,生活要是没有痛苦的话,那就是乏味、不过瘾的,而一旦生活变得有趣、过瘾,那就不会没有痛苦。进入文学世界早于进入现实生活的年轻人会要求在现实生活中得到他们只能在文学里面才可以得到的东西。才具出众的青年在现实生活中痛感不适,其主要原因正在于此。

.....

(韦启昌 译)

4. 第五元素*

帕斯捷尔纳克

这是我对文学创作的某些论断：

一、忧 虑

当我谈及神秘学时，或者谈及绘画与戏剧时，我可以像一个思想毫无顾忌的爱好者，谈天说地地随随便便地乱讲一通。

可是话题一涉及到文学，我就必然想起书，我就会丧失议论的能力。我必须被别人唤醒，如同从昏迷中、从对书的幻想状态中，强制地让我的头脑恢复清醒，只有到了那时，而且非常不自愿地、甚至是克制某种反感，我才能把他人的谈话分为某一种文学主题，话题涉及的不是书，而是随便什么其他东西，比方说，关于舞台上的表演或是关于诗人、关于学派、关于新的创作等。

我在任何时候，也不会为了任何目的，不用他人的强制，而是根据个人的自愿，从自己关心的世界转入这种爱好者的无所事事的世界去。

二、当今的扭曲

现代流派自认为艺术是喷泉，其实它是海绵。

* 选自黎先耀主编：《理想的桂冠：诺贝尔文学奖获奖者文萃》，经济日报出版社，2000。“第五元素”，欧洲先人视水、土、火、气为自然界基本元素，后来意大利人道主义者又加上了人，合为五大元素。此文重点指的就是人与艺术的关系。帕斯捷尔纳克(1890—1960)，苏联诗人，小说家，翻译家。

他们认定艺术应当不停地喷涌,其实它应当不断地吸引,不断地充实自己。

他们觉得艺术可以分解成种种表现手段,其实它是由感悟器官组成的。

它应当永远成为众目之的并把所有人看得更纯洁、更易感受、更忠贞,可是在我们这个时代,它学会了施脂粉、进化妆室,并在舞台上表演自己;仿佛人世间有两种艺术,其中之一,由于有足够的储备,可以纵容自己进行扭曲,这相当于自杀。它处处表现自己,其实它应当在西洋景里消逝,应当变得默默无闻。它似乎不知道自己心虚,它应当躲在角落里,它能被光线所照明所射透,如同透视某种疾病。

三、书

书是一块立体的、滚烫的、热气腾腾的良心——仅此而已。

鸟儿求偶的啼鸣——是大自然对鸟类传宗接代的关心,是它耳边惜春的清唱。书——如同松鸡求偶的鸣叫。它被自己的叫声震聋,陶醉于自己的啼鸣之中,谁的声音也听不见。

精神世界没有书便不会延续,就会绝种。猴子就不曾有过书。

书是写出来的。书在成长,在积累智慧,广见世面,——如今它长大了,——样子就是如此。至于书能够被看穿,这不怪它。精神宇宙的特性就是如此。

不久以前,人们以为书中的场面是编造出来的。这是误解。书何须那些场面?人们忘记了,我们唯一能够支配的事是使发自内心的生命之音不要走调。

四、永恒的喧嚣

生命非今日始。艺术并无开端。它在形成之前,一直在大家的视线之中。

它无限。此地此刻,它与我相随,它在我体内,它给我的感觉如同从大礼堂突然敞开的门中向我吹来的一股无处不有、无时不在的清新的风,仿佛这一瞬间必须对天宣誓。

任何一部真正的书都没有第一页。如同树林的喧嚣,天晓得它从何而来,喧嚣愈来愈大,传向四方,唤醒密林,在最幽暗、最惊人和最混乱的瞬间,它突然静止,让所有的树顶沙沙漫语。

不善于发现和讲出真理——是一种缺陷,任何善于讲假话的伎俩都无法将这种缺陷掩盖掉。书是活的生灵。它印在记忆中,它神智健全:画面与场景——是它取自往昔的感受,铭记在心,不肯忘却。

五、奇迹的法则

奇迹何在？在于人间曾有过一个 17 岁的少女名叫玛丽·斯图亚特，10 月的一天，她俯在小窗前，窗外清教徒正在起哄，她用法文写了一首诗，结尾是：好的坏的都是我心灵的荒野。

其次，在于英国诗人查里斯·斯温伯恩年轻时，坐在窗前，10 月正在窗外发狂。他完成了《查斯特拉》，诗中玛丽的五节淡淡哀愁的诗句变成了五幕悲剧，并发出骇人的咆哮。

最后，第三，在于 5 年前，有一次，译者向窗外瞥了一眼，他不知道还有什么可以使他惊奇的事。

是叶拉布加的风雪谳通苏格兰语，那天他还在为 17 岁的少女担心，或者是那位少女和替她担忧的人，那位英国诗人，是那么出色的，那么非常出色地用俄文向他讲述了那件仍然继续使他们二人感到不安的事，而且还没有停止追逐。

这意味着什么？——译者提出这个问题。那里出了什么事？

为什么今天那里那么安静（同时又是风雪交加！）？

似乎是因为我们往那里送去了什么，那边应当在流血。其实——那边在微笑。

奇迹即在于此。在于三个人，以及许许多多其他人（三个时代的见证人与当事者，有名有姓的人，读者）的生活的一致和吻合上。他们在某一个实实在在的 10 月里，10 月在窗外，在山上……在艺术中隆隆呼啸，骤然而止。

六、不要管我

误解是存在的。应当避免误解。

据说——作家、诗人……

美学并不存在。我觉得，美学之所以不存在，这是对它的一种惩罚，因为它说谎、宽恕、迎和和屈尊。它对尚且一无所知，竟给人胡乱安上一些专业。

肖像画家，风景画家，风俗画家，静物画家？象征主义者，阿克梅主义者，未来主义者？这是何等要命的黑话！

显然，这是一门新的科学，这门科学根据妨碍飞行的孔洞的分布位置与方法而对空中气球予以分类。

诗歌与散文是两极，但彼此不能分离。

诗歌根据先天的听觉在杂乱的词汇的喧嚣中寻觅大自然的旋律，选定之后，如同选定一种曲调，再按主题进行即兴创作。

散文按其灵感用嗅觉在语言范畴中寻找并发现人，如果他的世纪已不复存在，

那么根据记忆重新塑造他，添油加醋，然后为了人类福利着想，佯装是在现代中找到了他。这些原则单独并不存在。

诗歌在幻想过程中会与大自然相撞。活的现实的世界是唯一的想像的成功构思。一次成功之后便无止境地延续下去。它在延续，无时无刻不获得成功。它仍然真实、深沉，始终富有魅力。它不会让你到了第二天早晨就大失所望。它对诗来说，要比实物，要比模特具有更大程度的榜样作用。

七、纯洁的诗歌

信赖常理是丧失理智。怀疑它也是丧失理智。展望未来是丧失理智。义无反顾地活下去也是丧失理智。不过，偶尔翻动眼皮，血液急剧升高时谛听某种非人间的、一闪而过的又永远充满春天气息的雷雨之声，它在墙上折射出来的壁画开始在你的意识中扩大、活动，一次又一次像是闪电在尘封的天棚上和石膏像上抖动——这已经是纯洁地丧失理智了，最最纯洁地丧失理智！

向往纯洁——天经地义。

这样，我们就贴近了诗歌的纯洁的本质。它令人不安，如同几十架风车在黑色的荒年，在不毛之地的边缘，骇人地旋转。

(乌兰汗 译)

5. 福克纳诺贝尔文学奖受奖演说*

福克纳

我感到诺贝尔文学奖不是授予我这个人,而是授予我的劳动——一辈子处在人类精神的痛苦和烦恼中的劳动。这劳动并非为了荣誉,更非为了金钱,而是想从人类精神原料里创造出前所未有的某种东西。所以,这份奖金仅仅是归我保管罢了。在金钱方面,把它贡献到与设置本奖的目的和意义相称的地方去并不困难。而我想在荣誉方面也这样做,我想利用这个受人瞩目的讲坛,我从这个讲坛上讲的话也许会被已经献身于同样苦痛和艰辛的事业的男女青年听取,在他们当中必定有人,有朝一日会站在我现在站的地方。

当今我们的悲剧是大家确实都怀有一种普遍的恐惧,而此种恐惧是如此深远,以至对此种恐惧,我们已经能够忍受。精神上的东西已不复存在。剩下的只有一个问题:我何时被炸死?正因为如此,现今从事写作的青年男女已经忘了人类的内心冲突问题。然而,唯有此种内心冲突才能孕育出佳作来,因为只有这种冲突才值得写,才值得为之痛苦和烦恼。

作家必须把这些铭记于怀,必须告诫自己:最卑劣的情操莫过于恐惧。他还要告诫自己:永远忘掉恐惧。占据他的创作室的只应是心灵深处的亘古至今的真情实感、爱情、荣誉、同情、自豪、怜悯之心和牺牲精神,少了这些永恒的真情实感,任何故事必然是昙花一现,难以久存。他若是不这样做,必将在一种诅咒的阴影下写作。因为他写的不是爱情而是情欲;他所写的失败里,谁也没有失去任何有价值的东西;他所写的胜利里没有希望,而最糟糕的还是没有怜悯或同情。他的悲伤并不带普遍性,留不下任何伤痕。他描写的不是人的灵魂而是人的内分泌。

* 选自李文俊编选:《福克纳评论集》,中国社会科学出版社,1980。福克纳(1897—1962),美国小说家。

凡此种种,除非他重新记取于心,否则,他写起来仿佛处在末日之中,等候着末日的来临。我不想接受人类的末日的说法。要这样说是很容易的:人是不朽的,正因为他的族类反正会延续下去的——当丧钟敲响,并且钟声从夕阳染红的平静海面上孤悬着的最后一块微不足道的礁石那儿消失时,即便在那时,也还有一个声音,即他的不绝如缕的声音,依然在絮絮细语。我拒绝接受这种说法。我相信人类不但会苟且地生存下去,他们还能蓬勃发展。人是不朽的,并非在生物中唯独他留有绵延不绝的声音,而是人有灵魂,有能够怜悯、牺牲和耐劳的精神。诗人和作家的职责就在于写出这些东西。他的特殊的光荣就是振奋人心,提醒人们记住勇气、荣誉、希望、自豪、同情、怜悯之心和牺牲精神,这些是人类昔日的荣耀。为此,人类将永垂不朽。诗人的声音不必仅仅是人的记录,它可以是一根支柱,一根栋梁,使人永垂不朽,流芳百世。

(张子清 译)

6. 布罗茨基诺贝尔文学奖获奖演说*

布罗茨基

—

对于一个个性的人、对于一个终生视这种个性高于任何社会角色的人来说,对于一个在这种偏好中走得过远的人来说,——其中包括远离祖国,因为做一个民主制度中最后的失败者,也胜似做专制制度中的殉道者或者大文豪,——突然出现在这个讲坛上,让他感到很窘迫,犹如一场考验。

这一感觉的加重,与其说是因为想到了先我之前在这里站立过的那些人,不如说是由于忆起了那些为这一荣誉所忽略的人,他们不能在这个讲坛上畅所欲言,他们共同的沉默似乎一直在寻求着,并且终于没有替自己找到通向你们的出口。

唯一可以使你们与那些决定相互谅解的,是那样一个平常的设想:首先由于修辞上的原因,作家不能代表作家说话,诗人尤其不能代表诗人说话;若是让奥西普·曼德里施塔姆、玛丽娜·茨维塔耶娃、罗伯特·弗罗斯特、安娜·阿赫马托娃、魏斯坦·奥登出现在这个讲坛上,他们也会不由自主地只代表自己说话,很可能,他们也会体验到某些窘迫。

这些身影常使我不安,今天他们也让我不安。无论如何,他们不鼓励我妙语连珠。在最好的时辰里,我觉得自己仿佛是他们的总和——但总是小于他们中的任何一个个体。因为在纸上胜过他们是不可能的,也不可能在生活中胜过他们,正是他们的生活,无论其多么悲惨多么痛苦,总是时常——似乎比应该有的更经常——

* 选自布罗茨基:《文明的孩子:布罗茨基论诗和诗人》,中央编译出版社,1999。布罗茨基(1940—1996),俄裔美国作家。

迫使我去惋惜时间的流动。如果来世存在，——我更愿意其存在，而无法否定其永恒生命的可能性，——如果来世存在，我希望他们原谅我和我试图作出的解释：终究不能用讲坛上的举止来衡量我们这一职业的价值。

我只提出了五位——他们的创作、他们的命运我十分珍重，这是因为，若没有他们，作为一个人、作为一个作家我都无足轻重：至少我今天不会站在这里。当然，他们，这些身影——更确切地说，这些光的源泉——灯？星星？——远不止五个，但他们中的每一个都注定只能绝对地沉默。在任何一个有意识的文学家的生活中，他们的数量都是巨大的；在我这里，这一数量仰仗两种文化而增加了一倍，是我命运的支配力使我从属于这两种文化。同样不能让人感到轻松，当我想到这两种文化中的同辈人和笔友们，想到那些我认为其天赋高过于我的诗人和小说家们，他们若是出现在这个讲坛上，早就谈到了实质之处，因为他们有比我更多的话要说给全世界听。

因此我才敢于在这里发表一系列意见——它们也许是不严密的，自相矛盾的，因其不连贯而足以让你们为难的。然而，我希望，交付给我用以集中思想的这段时间和我的这种职业能保护我，至少能部分地使我的混乱免受指责。我这一行的人很少自认为具有思维的体系性；在最坏的情况下，他才自认为有一个体系。但是，像通常那样，他的这点东西也是借来的：借自环境，借自社会机构，借自幼年时在哲学上的用功。艺术家用来达到这一或那一目的，甚至是最寻常目的的那些手段，都具有偶然性，没有什么能比写作过程、比创作过程本身更能让一个艺术家确信这一点。诗句，按阿赫马托娃的说法，的确是从垃圾中生长出来的：散文之根——也并不更高贵些。

二

如果艺术能教授些什么（首先是教给艺术家），那便是人之存在的个性。作为一种最古老的——也最简单的——个人投机方式，它会自主或不自主地在人身上激起他的独特性、单一性、独处性等感觉，使他由一个社会化的动物转变为一个个体。许多东西都可以分享：面包，床铺，信念，恋人，——但诗，比方说，勒内·马利亚·里尔克的一首诗，却不能被分享。艺术作品，尤其是文学作品，其中包括一首诗，是单独地面向一个人的，与他发生直接的、没有中间人的联系。正由于此，那些公共利益的捍卫者、大众的统治者、历史需要的代言人们大都不太喜欢一般的艺术，尤其是文学，其中包括诗歌。因为，在艺术走过的地方，在诗被阅读过的地方，他们便会在所期待的赞同与一致之处发现冷漠和异议，会在果敢行动之处发现怠慢和厌恶。换句话说，在那些公共利益捍卫者和大众统治者们试图利用的许多个零上，艺术却添加了“句号，逗号，逗号和减号”，使每一个零都变成了一张人的小脸

蛋☺),尽管他们并不总是招人喜爱的。

伟大的巴拉丁斯基在谈到自己的缪斯时,说她具有“独特的面部表情”。在这一独特表情的获得中,也许就包含有个性存在的意思,因为对这一独特性我们已有了似乎是遗传的准备。一个人成为作家或是做了读者,这无关紧要,他的任务首先在于:他怎样过完自己的一生,而不是外力强加或指定的、看上去甚至是最高尚的一生。因为我们每个人的生命都只有一次,我们清楚地知道这一切将以什么结束。在对别人的外貌、别人的经验的重复上,在同义反复中耗尽这唯一的良机,是令人遗憾的,更令人难受的是,那些历史需要的代言人们——人们遵循其教导已准备赞同这种同义反复——却不会和人们一起躺进棺材,也不会说声谢谢。

语言,我想还有文学,较之于任何一种社会组织形式是一些更古老、更必要、更恒久的东西。文学在对国家的态度上时常表现出的愤怒、嘲讽或冷漠,实质上是永恒——更确切地说是无限——对暂时、对有限的反动。至少,文学有权干涉国家事务,直到国家停止干涉文学事业。政治体系、社会构造形式,和任何一般的体系一样,确切地说都是逝去时代的形式,这逝去的时代总企图把自己与当代(时常也与未来)硬捆在一起,而以语言为职业的人,却能够让自己最先忘记这一点。对于一个作家来说,真正的危险,与其说是来自国家方面的可能的(时常是实在的)迫害,不如说是他可能被硕大畸形的,或似乎渐趋于好转——却总是短暂的——国家面貌所催眠。

国家的哲学,国家的伦理学,更不用说国家的美学了——永远是“昨天”;语言、文学则永远是“今天”,而且时常——尤其在这一或那一政治体系地位正统的场合下——甚至是“明天”。文学的功绩之一就在于,它能帮助一个人确定其存在的时间,帮助他在民众中识别出无论是作为先驱还是作为常人的自我,使他避免同义反复,也就是说,避免那冠有“历史之牺牲”这可敬名称的命运。一般的艺术,其中包括文学,愈是出色,它和总是充满重复的生活的区别就愈大。在日常生活中,您可以把同样一个笑话说上三遍,再说三遍,引起笑声,从而成为交际场合的主角。在艺术中,这一行为方式却被称为“复制”。

艺术是一门无后坐力炮,决定其发展的不是艺术家的个性,而是素材本身的推动力和逻辑,是材料发展的命运,这些材料每一次都需要找到(或提示出)本质上全新的美学解答。拥有自身的演变、动力、逻辑和未来,艺术便不是同义的,但在最好的情形下,与历史同步,其存在方式就是一次次新的美学现实的创造。因此,艺术常常走在“进程的前面”,走在历史的前面,而历史的基本工具——我们要不要点出马克思的话?——正是复制。

如今有这么一个主张流传甚广,似乎作家尤其是诗人,应当在自己的作品中采用街头的语言、大众的语言。这个带有虚幻的民主性和显见的实际利益的主张,对

于作家来说是荒谬的,这是一个使艺术(这里是指文学)依附于历史的企图。如果我们认定,该停止“智慧”的发展了,那文学便应该用人民的语言说话。否则,人民则应该用文学的语言说话。

每一新的美学现实都为一个人明确着他的伦理现实。因为,美学是伦理学之母;“好”与“坏”的概念——首先是美学的概念,它们先于“善”与“恶”的范畴。在伦理学中之所以不是“一切均可能”,正是由于在美学中也不是“一切均可能”,因为光谱中颜色的数量是有限的。一个不懂事的婴儿,哭着拒绝一位陌生人,或是相反,要他抱,拒绝他还是他要他抱,这婴儿下意识地完成着一个美学的而非道德的选择。

美学的选择总是高度个性化的,美学的感受也总是独特的感受。每一新的美学现实,都会使作为其感受者的那个人的面孔越发地独特,这一独特性有时能定形为文学的(或其他类型的)趣味,这时它就已自然而然地,即便不能成为一种保障,也会成为免遭奴役的一种保护方式。因为一个带有趣味、其中包括文学趣味的人,就较少受到重复的各种政治煽动形式和节律咒语的影响。问题不仅在于,美德并不是创作出杰出的保证,而且更在于,恶尤其是政治之恶,永远是一个坏的修辞家。个人的美学经验愈丰富,他的趣味愈坚定,他的道德选择就愈准确,他也就愈自由——尽管他有可能愈不幸。

正需要在这更实用而较少玄虚的意义上去理解陀思妥耶夫斯基的“美拯救世界”的看法,或是马修·阿诺德的“诗歌拯救我们”的观点。世界,大约是不堪拯救了,但单个的人总是能被拯救的。美学鉴赏力在每个人的身上都发展得相当迅速,这是因为,一个人,即便他不能完全弄清他是什么以及他究竟该做什么,那么他也能下意识地知道他不喜欢什么以及什么东西不合他的意。就人类学的意义而言,我再重复一遍,人首先是一种美学的生物,其次才是伦理的生物。因此,艺术,特别是文学,并非人类发展的副产品,而恰恰相反。如果说有什么东西使我们有别于动物王国的其他代表,那便是语言,也就是文学,其中包括诗歌,诗歌作为语言的最高形式,说句唐突一点的话,它就是我们这一种类的目标。

我远不是想进行作诗法和结构方面的普及教育,然而,把知识阶层和所有其余的人区别开来的社会划分却是我所不能接受的。在道德关系中,这一划分近似于社会的贫富划分;但如果说,某些纯人身的、物质的划分依据对于社会不平等的存在而言尚有意义,那么这些依据对于精神的不平等而言则毫无意义。无论如何,这一意义上的平等我们天生就有。这里谈的不是教育,而是语言的教育,语言中最细微的变化也能招致荒谬选择对人的生活的入侵。文学的存在就意味着文学关怀的存在——不仅在道德方面,同时也在词汇方面。如果说,一部音乐作品还能给一个人在听众的被动角色和积极的演奏者之间进行选择的可能,那么文学——按蒙塔莱的说法,就是无望的语义学艺术——作品,却使这个人注定只能充任演奏者的

角色。

我以为,较之于其他任何角色,人应该更多地扮演演奏者的角色。而且,我还以为,由于种群的爆炸,由于与此相连的日益加剧的社会的分裂,也就是说,由于日益加剧的个体的隔绝化,这样的角色愈来愈不可回避。关于生活,我不认为我比任何一位我的同龄人知道得更多,但我觉得,作为一个交谈者,一本书比一个朋友或一位恋人更可靠。一部长篇小说或一首诗——并非独白,而是作者与读者的交谈——是交谈,我重申一遍,是最真诚的、剔除任何杂念的交谈,如果愿意——那又是两个厌世者的交谈。在进行这样的交谈时,作者与读者是平等的,反过来也一样,这与他是不是一位伟大的作家并不相干。这一平等是意识的平等,它能以记忆的形式伴随一个人的终生,朦胧或清晰,早或晚,恰当或不恰当,它都决定着个体的行为。在谈到演奏者的角色时,我指的正是这一点,更自然地说就是:一部长篇小说或一首诗是作者和读者双边孤独的产物。

在我们种群的历史上,在“智慧”的历史上,书籍是一种人类学意义上的发展,其重要性类似于车轮的发明。书籍的出现,是为了让我们不仅知道我们的来源,而且也清楚“智慧”的用处,书籍是一种以书页翻动的速度越过经验空间的手段。这一移动和任何一次移动一样,也会转变成一种逃遁,逃离公分母,逃离用这一分母上高不过腰的线条来束缚我们的心灵、我们的意识、我们的想像这一企图。这一逃遁,也就是向独特的面部表情、向分子、向个性、向独特性的逃遁。我们已有五十亿,无论我们是按照谁的形象和类型被塑造出来的,除了艺术所勾勒出的未来,一个人没有另一种未来。否则,等待我们的将是过去——首先是充满大众警察娱乐的政治的过去。

一般的艺术,其中包括文学,成了社会上少数人的财产(特权),无论如何,我觉得这一状况是不健康的、危险的。我并不号召用图书馆去取代国家——虽然我不止一次地有过这种想法——但我仍不怀疑,如果我们依据其读者经验去选举我们的统治者,而不是依据其政治纲领,大地上也许会少一些痛苦。我觉得,对我们命运未来的统治者,应该先不去问他的外交政策方针是什么,而去问他对司汤达、狄更斯、陀思妥耶夫斯基持什么态度。尽管说,文学最必需的食粮是人的多样和人的丑陋,文学仍是全面广泛地解决人类生存问题这一方向已知或未来的所有企图的解毒剂。作为一个至少是道德上的保险体系,比起各式各样的信仰体系或哲学学说,它在任何地方都更为有效。

由于不可能有保护我们不受我们自己侵犯的法律,所以每一部刑法典都没有对反文学罪的惩罚条例。在这些罪过中,最深重的不是对作者的迫害,不是书刊检查组织等,不是书籍的葬身火堆。有着更为深重的罪过——这就是鄙视书,不读书。由于这一罪过,一个人将终生受到惩罚;如果这一罪过是由整个民族犯下的

话——这一民族就要因此受到自己历史的惩罚。在我目前居住的那个国家里生活，我也许是第一个准备相信这一现实：在那个国家，一个人的物质财富与他的文学无知几乎相等；然而，使我不再深究这一点的，是我诞生并长大成人的那个国家的历史。因为，被驱向因果关系的最低极限、被驱向愚蠢公式的俄罗斯悲剧，——正是社会的悲剧，文学在这一社会中成了少数人，即知名的俄罗斯知识分子的特权。

我不想展开这一话题，我不想因提及被另外成千上百万人毁坏的成千上百万人的生活而使这个晚会蒙上暗淡的色彩——因为，20世纪上半叶在俄国发生的一切，都发生在自动武器出现之前——为了一种政治学说的胜利，这种政治学说的荒谬性早已表露无遗，因为它的实现需要人类的牺牲。我只想说——不是凭经验，唉，只是从理论上讲——我认为，与一个没读过狄更斯的人相比，一个读过狄更斯的人就更难为着任何一种思想学说而向自己的同类开枪。我谈的正是对狄更斯、司汤达、陀思妥耶夫斯基、福楼拜、巴尔扎克、麦尔维尔等的阅读，也就是说谈对文学的阅读，而不是谈识字，不是谈教育。识字的人也好，受过教育的人也好，完全可能一边宣读这样或那样的政治论文，一边杀害自己的同类，甚至还能因此体验到一种信仰的喜悦。……^①

然而，在转入关于诗歌的话题前，我还想补充一点，俄罗斯的经验可以被合理地视为一个警告，这是因为，迄今为止的西方社会的一般构造，与1917年前俄国社会中存在过的一切很相近（顺便说说，以此也正可以解释19世纪俄国心理小说在西方的广泛传播和当代俄罗斯散文的相对失败。在20世纪俄国形成的社会关系，对读者来说大约比文学主人公的名字更稀罕，这就妨碍了读者与文学主人公们的亲近）。比如，单说政治党派，1917年10月转折前夕的俄国所存在的政党，无论如何也不比今天美国或大不列颠的政党少。换句话说，一个冷静的人也许能看出，特定含义上的19世纪目前正在西方继续着。在俄国它已结束；如果我要说它是以悲剧结束的，那么首要的依据就是人的牺牲的数量，已降临的社会和历史转变将他们掳掠而去。真正的悲剧中，死去的不是主角——死去的是合唱队。

三

虽然，对于一个母语是俄语的人来说，谈论政治之恶就像谈论食物消化一样自然，但现在我仍想换一个话题。谈论明了之事的缺点在于，这样的谈话会以其轻易、以其轻松获得的正确感觉使意识堕落。这种谈话的诱惑也正在于此，就其性质而言，这一诱惑近似于会孕育出恶来的社会改革家的诱惑。认清这一诱惑，抵制这

^① 俄编者在此作了删节。——译者注

一诱惑,在一定程度上是我们众多同时代人对命运所负的责任,更不用说那些笔友们对流自他们笔端的文学所负的责任了。文学,既不是脱离历史的逃遁,也不是记忆的余音,它不似旁观者所以为的那样。“奥斯维辛之后还能写出音乐吗?”——阿多尔诺问道,一个熟悉俄国历史的人也能重复提出同样的问题,只要更换一下集中营的名称——甚至,他有更大的权利重复这一问题,因为,死在斯大林集中营中的人数,远远超出死在德国集中营中的人数。“奥斯维辛之后还会有午餐吗?”——美国诗人马克·斯特雷德一次这样说。无论如何,我所属的这一代人是有能力写作这样的音乐的。

这一代人,这恰恰在奥斯维辛焚尸炉满负荷工作时、在斯大林处于其似乎自然合法的上帝般绝对权力之顶峰时出生的一代人,出现在世界上,审判一切,好让理应在这些焚尸炉中和斯大林的群岛上无名者合葬墓中中断的一切延续下去。并非一切都中断了——至少在俄国是这样——这一事实,就是我这一代不小的功绩,我更为自己牢靠地属于这一代而自豪,较之于我今天站在这里这件事。我今天站在这里这一事实,就是对这代人的文化所做出的功绩的肯定;想到曼德里施塔姆,我要补充一句——是为世界文化所做出的功绩。回首一望,我可以这样说,我们是在荒地上——更准确地说,是在荒凉得可怕的空地上开始的,我们有意识地,但更多则是直觉地致力于文化延续性效用的重建,致力于文化的形式和途径的重建,努力让文化那不多的几个尚且完整的、也常常完全败坏了名声的形式充盈我们自身的、新的或我们固有的当代内容。

也许,存在着另一种途径——最大地变形的途径,残片和废墟诗文的途径,已停止呼吸的最低纲领主义的途径。如果说我们拒绝了这一途径,这完全不是因为它对我们来说是一条自我改编的途径,也不是因为我们曾因保护我们熟悉的文化形式传统的高尚这一思想而十分兴奋,在我们的意识中,这些文化形式与人的价值形式完全相同。我们之所以拒绝这一途径,是因为这一选择实际上不是我们的选择,而是文化的选择,——这一选择仍然是美学的,而非道德的。当然,一个人不易把自己视作文化的武器,相反,他会更自然地将自己视为文化的创造者和保护者。如果我今天要肯定相反的一面,那也不是由于在20世纪离去时去套用一下普罗提诺、夏夫兹伯里勋爵、谢林或诺瓦利斯的话就有什么特定的诱惑,而是由于,只有诗人才永远清楚,平常语言中被称之为缪斯的声音的东西,实质上是语言的操纵;他清楚,语言不是他的工具,而他倒是语言延续其存在的手段。语言——即便将它视为某种让人激奋的东西(这也许是正确的)——它也无助于伦理的选择。

一个人之所以写诗,意图各不相同:或为了赢得所爱女子的心,或为了表达他对一片风景或一个国家等周围现实的态度,或为了塑造他当时所处的精神状态,或为了在大地上留下痕迹——如他此刻所想的那样。他诉诸这一形式——诉诸一首

诗——首先是出于无意识的、拟态的意图：白色纸张上垂直的黑色单词淤块，仿佛能使一个人想到他在世界上的个人处境，想到空间与他身体的比例。但是，与促使他拿起笔的各种意图无关，与流出其笔端的一切所起的效果无关，对于他的读者，无论其读者是多还是少——这一事业迅即的结果，就是一种与语言产生了直接联系的感觉，更确切地说，就是一种对语言中所说、所写、所实现的一切迅即产生依赖的感觉。

这种依赖性绝对的、专断的，但它也会释放自由。因为，作为一种永远比作者更为古老的东西，语言还具有其时间潜力——即在前面的一切时间——赋予它的巨大的离心力。这一潜力，虽说也取决于操这一语言的民族的人数，但更取决于用这一语言所写的诗的数量。只要想想古希腊罗马文学的作者们就够了，只要想想但丁就够了。比如，今天用俄语或英语创作的作品，就能为这两种语言在下一个世纪中的存在提供保证。诗人，我重复一遍，是语言存在的手段。或者，如伟大的奥登所言，诗人就是语言赖以生存的人。写这些诗句的我不在了，读这些诗句的你们不在了，但写出那些诗句的语言和你们用它阅读那些诗句的语言却将留存下来，这不仅是由于语言比人更为长寿，而且还因为它更适应于突变。

然而，写诗的人写诗，并不是因为他指望死后的荣光，虽然他也时常希冀一首诗能比他活得更长，哪怕是稍长一些。写诗的人写诗，是因为语言对他作出暗示或者干脆口授接下来的诗句。一首诗开了头，诗人通常并不知道这首诗怎样结束，有时，写出的东西很叫人吃惊，因为写出的往往比他预期的更好，他的思想往往比他希求的走得更远。只有在语言的未来参与进诗人的现实的时刻，才有这样的情形。我们知道，存在着三种认识方式：分析的方式、直觉的方式和《圣经》中先知们所采用的领悟的方式。诗歌与其他文学形式的区别就在于，它能同时利用这所有三种方式（首先倾向于第二和第三种方式），因为这三种方式在语言中均已被提供出来；有时，借助一个词、一个韵脚，写诗的人就能出现在他之前谁也没到过的地方——也许，他会走得比他本人所希求的更远。写诗的人写诗，首先是因为，诗的写作是意识、思维和对世界的感受的巨大加速器。一个人若有一次体验到这种加速，他就不再会拒绝重复这种体验，他就会落入对这一过程的依赖，就像落进对麻醉剂或烈酒的依赖一样。一个处在对语言的这种依赖状态的人，我认为，就称之为诗人。

（刘文飞 译）

7. 为人类的艺术*

索尔仁尼琴

恰似神色困惑的野人，拾到一件稀世珍品——或许是海潮所抛掷起来的，或许是从沙滩里显现的，或许是从天空中掉下来的——玲珑剔透，时而暗光浮动，时而光华激射，于是他反复把玩，爱不释手，思量着如何使用它，想从中找到某种微不足道的功能，然而却不曾设想过较为崇高的目的……

同样地，我玩弄艺术于股掌之间，很自负地认为是它的主宰，毫无顾忌地要给它指出方向，要变革它，改造它。我们利用它来向当权者献宠，有时还把它当作消遣（甚至用于歌厅和夜总会）工具，以供社会、政治之役使。但是，艺术并未因此而蒙受耻辱，更未失去原有的光彩；任凭你怎么摆布，它每次都能闪烁一种内涵的光芒。

然则，有谁能拥抱这种光彩？谁敢大言不惭，自认为已数尽它晶洁的层面？或许，古人中确有人觅得真意，可惜我心急气躁，边听边行，永远在仓促中摸索，去优存劣，追逐“新奇”。而后，当旧话重提之际，早已忘怀是老生常谈了。

有一些艺术家爱自夸是独立精神世界的缔造者，但终究力不从心，一是少有如此盖世奇才，二是也缺乏有能力承受如此重任的人；正如人们一度自诩为一切存在的中心，然而却无能力去创造一种均衡的精神体系。所以一旦失败，便归咎于世上存在的不协调性、时代精神的解体和大众的愚昧。

另一类艺术家认识到在他之上有一至高的力量存在，于是在上帝的天堂下，恭谨行事，像小学徒般愉快耕耘。虽然说他们对文字的责任和对读者的态度远较前者严肃，但我们怀疑这就是由他们创造的世界存在的基础。艺术家之有别于常人

* 选自《诺贝尔文学奖颁奖演说集》，百花洲文艺出版社，1992。索尔仁尼琴（1918— ），俄罗斯作家。

的,仅仅在于其感觉敏锐;他较易察觉世界上的美与丑,并予以生动描绘。在重重挫折中,处于社会最恶劣情况下的艺术工作者即使经历了贫困、疾病以至牢狱的折磨,亦能保持内心的稳定和谐。

然而,由于艺术之无秩序感和难以预料的种种发现,加上震撼灵魂的冲击等,艺术家很难以固有的概念和笨拙的手将其包容在自己的世界观里。

考古学家迄今为止还未发现人类历史的哪个阶段没有艺术的存在。凡是预言艺术解体,说它已用尽所有形式,说它正逐渐走向灭亡的人都错了。我们自己才免不了一死,而艺术却必然长存。问题在于人类濒临灭绝之前,是否有可能了解艺术的目的及其所有层次。

世界上的所有事并非都能命名之,其中许多东西凌驾于语言之上。艺术能为我们敲开黑暗冰封的心扉而通达升华的精神境界。以艺术为手段,有时我们能隐约捕捉到短暂的透视,而这些皆非逻辑思维过程能帮助我们得到的。

仿佛神话中的那面镜子:你所看到的亦非自己,而是“永恒”的瞬间,虽身体不能动弹,此时却顿感心胸隐隐作痛……

陀思妥耶夫斯基无意曾漏出这样暧昧的一句话:“世界将由美来拯救。”这是什么意思呢?我苦苦思索,认为只是说说罢了。这种事怎么可能?在人类经历的血腥历史中,美何尝拯救过谁?尽管美使我们精神升华、心灵高尚。

不过,在美的本质里,却存在一种特色,也就是艺术景象中的一种特性:真正艺术品中所具有说服力的是颠扑不破的真理。它能使最顽固的心理折服。一个人可以撰写出一篇政治讲稿、杂志社论,也可以拟定社会计划、哲学体系,并使之结构严谨,文词通畅,但是这些往往建立在一种错误、一项谎言之上;其歪曲、隐晦之外,却无法被我们立刻看出。同时答辩的讲词、评论、计划,或体系不同的哲学亦可与前者抗衡,一样的无懈可击。因此叫人相信他们,其实说穿了却一无是处。

要肯定去采纳那一种见解,其实是庸人自扰罢了。

反之,一件艺术品的本质便包含认证在内:粗枝大叶的意念,往往是经不住考验的,它终不免变得丑陋、苍白、支离破碎而无法感动人。只有沉浸在真理中,并使之生动体现的作品,才能以无比的力量吸引我们,甚至代代相传。也许因为这样,那古老的真、善、美一体的说法,不像我们在放任而崇尚物质的青年时代所见到的那样陈腐吧。倘若这三株树得以枝杈交错相接,一如有心的寻幽探胜者所肯定的那样,如果真与善的枝条过分明显而遭到压制和砍伐,竟不能得睹天日,或许那好奇而难以捉摸的美的枝条,会出人意外地打出一条通路,往上茁长抵达交会之处而履行三者共同的使命。

就这种情况来说,难道不能认为陀思妥耶夫斯基说的“世界将由美来拯救”竟是一种预言?毕竟他是能透视真理的独具慧眼的人物啊!

因此,文学与艺术实际能拯救今日的世界已是很清楚的了。

历经多年探索获得的点滴道理,我愿借今天的机会在此阐明。

然而我却从透视世界文学获得鼓舞而勇气倍增;它仿佛像是一颗无所不容的伟大心灵,充满了对世人的怜悯与关注,从每一个角落、以一切方法来表达它的慈悲和关怀。

人类自古就有世界文学的概念。它凌驾在民族文学之上,联结它们,使百川汇集,形成一股文学思潮。但是,这种过程通常旷日持久;读者和作家,有时须经几代延滞才能认识和了解其他国家的作家。这一来不免耽误彼此间的影响。所以汇聚各民族文学的世界文学主流,并不能在当时发生重要作用而只能影响后代的子孙。

幸好当今各国的读者和作家,彼此间的交往和影响,在时间上已缩短很多。这一点我有切身体会。我自己的作品,在国内还不能出版的,不管译笔如何草率,却已很快在世界各地获得反响。甚至像海因利希·伯尔这样优秀的西方作家都不吝笔墨为它们撰写评论文章。最近几年,当我的作品和我的自由还没有完全被禁绝,当它们一无所托悬在半空,只寄望一些看不见的人民大众的静默的同情时,我却意外得到世界各国同行们的支持。他们给我带来的温暖和个人的感激是无法言喻的。记得在50岁生日那天,我意外收到许多闻名的欧洲作家寄来的贺信。这意外的收获确叫我深感诧异,我想,这一来以后任何加诸我的压力和迫害都不会引人瞩目了。在那充满着危机的日子里,我刚被作家协会除籍,然而一堵抵御的墙却由世界各国关心我的同仁筑就。这使我不再蒙受更坏的迫害,挪威的作家和艺术家们更是到处奔走为我布置歇脚的地方,以防万一我被放逐的不测。最后,推选我为诺贝尔文学奖候选人的并非我在那儿生活和写作的国家,而是佛朗索瓦·莫里亚克等人。尤使我感激的是,各国作家协会更一致表示对我的支持。

这使我感到世界文学并不是一个抽象的名词。它不是空洞而无实体的东西,更不是研究文学的专家学者所臆造之词。它是具有一定形态、蕴涵人类共同精神和统一而跳动的心的实体。它反映了人类精神的趋向统一。固然,今天的边界上仍到处污染着鲜血,充满原子武器爆炸的声音,密布着炽热的高压电网,而且有些国家的内政部门依然相信文学也应是内政之一,报纸标题仍经常出现“他们无权干涉我们内政”这一类的措辞。其实当今世界岂容得闭门行事。如今唯一能拯救人类的,也只有靠大家都来管世界的事。东方人不能干涉西方的事,西方人又岂能不关心在东方所发生的一切。而文学,作为人类生存所寄最微妙而又最重要的工具之一,显然是最先把握与联结人类统一的愿望所持的必要手段。因此,在今天,我以无比的坚信呼吁世界文学,呼吁世界各国我所未曾谋面,且可能永远不得相识的同仁们,共同努力。

朋友们!倘若我们仍有丝毫价值可言,让我们携手完成这一使命吧。在阶级、运动、朋党所撕裂的国土里,有谁自始便关心人类的统一?这基本上是作家的责

任：我们是民族语言的代言人，是结合民族并从而结合世界使成一族的主要维系力，可能的话，更是人类崇高灵魂的标志。

我深信世界文学有力量值此存亡绝续之时，帮助人类去认知并唾弃居心不良的人们和他们的组织所企图灌输的一切；沟通各地域人类浓缩的经验以终止人类继续分裂；使我们不致再眼花缭乱，让不同的价值标准得以调谐；使世界各族能深刻而正确地去了解彼此之历史并感同身受；让我们能感受他人的痛苦，并以之为借鉴避免重蹈覆辙。同时更以之演化成一套世界观：像每个人都能做到的那样，把目光贯注在附近的变化，而眼角却同时收览世界各地的远景。这样我们才有可能观察并创造世界共同的水准。

除却作家外，有谁来指责统治者的不当与社会的腐朽？

或许有人会问，面对残酷的暴力，文学能有什么力量？让我们记住，如果没有谎言，暴力岂能幸存。它是和谎言交织不分的。任凭谁只要宣称靠暴力为手段，乃必以扯谎为后援。起始之时，暴力或不能隐行藏匿、肆无忌惮，但是一旦力量薄弱需要更加强，便顿感周围空气稀薄必须靠谎言所散布的烟幕来生存，借虚伪的言辞来掩盖。它无力永远使牺牲者梗塞窒息，通常只要求他们接受谎言并参加到它的行列里去。

因而任何稍有勇气的人，很容易便能解决问题，只要他不去参加这行列，不支持不义的行为！“让谎言和暴力去滋长、去控制世界吧！只要我不助纣为虐，不成为它们的共犯。”

通常作家和艺术家们要征服谎言往往有较大胜算的机会。和谎言短兵相接时，艺术总能得胜。这是大家都能看到的无可争辩的事实。谎言纵能抵抗这世界多数的东西，却不堪艺术之一击。

一旦谎言消失，暴力也随之裸呈、衰弱、无能，一触即溃。

朋友们，这便是为什么我认为在世界正面临空前残酷的考验之际，我们能帮助它的地方。我们不应妥协束手待毙，我们不应空度岁月沉沦在无意义的生活里，我们应该走出来参加战斗的行列。

在俄罗斯语言里有一些大家喜欢而涉及真理的谚语。它们肯定地表达了这个民族的经验，而且有时是相当令人诧异的：

含有真理的一个字，分量便比这世界还重。

我个人的行动便是基于这看来像是不合“能量和质量定律”的一个“真”字，同时更愿以之吁请世界所有作家的共同奋斗。

(毛信德等 译)

8. 艺术与艺术家*

尼 采

天才的痛苦及其价值。——艺术天才愿给人快乐,但如果他站在一个很高的水平上,他就很容易曲高和寡;他端出了佳肴,可是人家不想品尝。这有时会使他产生可笑的、伤感的激动,因为他根本无权强迫人家快乐。他的笛子吹起来了,可是没有人愿跳舞:这会是悲剧吗?——也许是吧。但作为对这种缺憾的补偿,比起别人在所有其他种类的活动中所具有的快乐,他毕竟在创造中有更多的快乐。人家觉得他的痛苦言过其实,因为他的喊声太响,他的嘴太会说;有时他的痛苦真的很大,但也只是因为他的虚荣心和嫉妒心过重。像开普勒、斯宾诺莎这样的科学天才一般不如此急于求成,对于自己真正巨大的痛苦也不如此大事张扬。他可以有相当把握指望后世,舍弃现在,但一位艺术家这样做,却始终是在演一出绝望的戏,演出时不能不伤心之至。在极稀少的场合——当一个人集技能、知识天才与道德天才于一身之时——除上述痛苦外,还要增添一种痛苦,这种痛苦可视为世上极特殊的例外:一种非个人的、超个人的、面向一个民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉;这种感觉因其同极为困难而远大的认识相联而有其价值(同情本身价值甚小)。——然而,用什么尺度、什么天平来衡量它的真实性呢?一切谈论自己这种感觉的人岂非几乎都使人生疑吗?

伟大的厄运。——每种伟大的现象都会发生变质,在艺术领域里尤其如此。伟人的榜样激起天性虚荣的人们作表面的模仿或竞赛。此外,一切伟大的天才还有一种厄运,便是窒息了许多较弱的力量和萌芽,似乎把自己周围的自然弄得荒凉了。一种艺术发展中最幸运的是,有较多的天才互相制约;在这种竞争中,较

* 选自《悲剧的诞生:尼采美学文选》(修订本),北岳文艺出版社,2004,题目为本书编者所拟。尼采(1844—1900),德国哲学家,诗人。

柔弱的天性往往也能得到一些空气和阳光。

艺术之有害于艺术家。——如果艺术强烈地吸引住了一个人，就会引他去返顾艺术最繁荣的时代，艺术的教育作用是倒退性的。艺术家愈来愈重视突然的亢奋，相信鬼神，神化自然，厌恶科学，情绪变化如同古人，渴望颠覆一切不利于艺术的环境，而且在这点上如同孩子那样偏激不公。艺术家本来就已经是一种停滞的生灵，因为他停留在少年及儿童时代的游戏之中，现在他又受着倒退性的教育而渐渐回到另一个时代。因此，在他和他的同时代人之间终于发生剧烈的冲突，有一个悲惨的结局，就像——根据古代传说——荷马和埃斯库罗斯那样终于在忧愁中活着和死去。

寻找着原料，时时琢磨着加工。人的每种活动都复杂得令人吃惊，不只天才的活动如此，但没有一种活动是“奇迹”。——仅仅在艺术家、演说家和哲学家中有天才，仅仅他们有“直觉”，这种信念缘何而生呢？（“直觉”似乎成了他们的一副神奇的眼镜，他们借此可以直接看到“本质”！）人们显然只在这种场合谈论天才：巨大智力的效果对于他们是极为令人愉快的，使他们无意再嫉妒了。称某人为“神圣”意味着：“在这里我们不必竞争。”再者，一切完成的、完满的东西都令人惊奇，一切制作中的东西都遭人小看。没有人能在艺术家的作品上看出它是如何制成的，这是它的优越之处，因为只要能看到制作过程，人们的热情就会冷却下来。完美的表演艺术拒绝对其排演过程的任何考察，而作为当下直接的完美作品产生强烈效果。所以，表演艺术家，而不是科学家，首先被视为有天才的。实际上，扬彼抑此不过是理性的一种孩子气。

手艺的严肃。——且不说天才、天生的才能吧！有许多天赋有限的人值得一提，他们靠某些素质赢得了伟大，变成了人们所说的“天才”，关于这些素质的缺乏，大家心中有数却又讳莫如深。他们全都具有那种能干匠人的严肃精神，这种匠人先学习完美地建造局部，然后才敢动手建造巨大的整体；他们舍得为此花时间，因为他们对于精雕细刻的兴趣要比对于辉煌整体效果的兴趣更浓。例如，做一个出色小说家的方子是很容易开出的，但要实行就必须具备某些素质，当一个人说“我没有足够的才能”时，他往往忽略了这些素质。不妨写出成百篇以上小说稿，每篇不超过两页，但要写得十分简洁，使其中每个字都是必要的；每天记下趣闻轶事，直到善于发现其最言简意赅、最有感染力的形式，不懈地搜集和描绘人的典型和性格；首先抓住一切机会向人叙述，也听人叙述，注意观察、倾听在场者的反应；像一位风景画家和时装画家那样去旅游；从各种学科中摘录那些若加生动描写便能产生艺术效果的东西；最后，沉思人类行为的动机，不摒弃这方面的每种教诲提示，白天黑夜都做此类事情的搜集者。不妨在这多方面的练习中度过几十年，然后，在这工场里造出的东西就可以公诸于世了。——但是多数人是怎么做的呢？他们不是从局部，而是从整体开始。他们也许一度干得挺漂亮，引人注目，但由于公正的、自

然的原因,从此干得愈来愈糟。——有时候,理智和性格不足以制定这样一种艺术家的人生计划,便有命运和困苦代替它们,引导未来的大师一步步通过他的手工艺的所有必经阶段。

不成熟的思想。——不但成年,而且少年和童年也有一种自在的价值,不能仅仅看做过渡和桥梁;与此同理,不成熟的思想也自有其价值。所以,人们不应当用精细的解释来折磨诗人,而应当欣喜于其地平线的不确定,仿佛通往更丰富思想的道路还敞开着。人们站在门槛前;人们像在挖掘宝藏时那样期待着,仿佛马上就会有一种意味深长的幸运发现。诗人预先显示了思想家在发现一个重要思想时的快乐,因而使我们渴慕不已,去捕捉这个思想;然而它从我们头顶上翩翩飞过,展现最绚丽的蝶翅——它终于离我们逃走了。

艺术剩余什么。——诚然,在某种形而上学的前提下,例如,倘若人性不变、世界的本质始终显现于全部人性和行为中这样的信念得以成立,艺术便具有大得多的价值。这时,艺术家的作品就成了永恒常存者的形象。相反,在我们看来,艺术家只能给予他的形象以一时的有效性,因为整个人类是生成变化的,即使个人也绝非一成不变的。——在另一种形而上学的前提下情况也一样:假定我们的可见世界只是现象,如形而上学家们所主张的,那么,艺术就相当接近于真实世界,因为现象世界与艺术家的梦境世界之间有着太多的相似之处,而其余的差别甚至使艺术的意义超过自然的意义,因为艺术描绘的是自然的共性、典型和原型。——然而,这些前提都是错误的;按照这一认识,艺术现在还保持一个怎样的地位呢?数千年来,它谆谆教导,要兴趣盎然地看待各种形态的生命,把我们的感情带到如此之远,我们终于喊道:“管它好活歹活,活着就是好的!”艺术教导我们,要热爱生存,把人的生命看做自然的一部分,但并不过分剧烈与之一起运动,看做合规律发展的对象,——这一教导已经融入我们血肉,现在又作为强烈的认识需要大白于天下。人们可以放弃艺术,但不会因此而丧失从它学得的能力;正如同人们已经放弃了宗教,但并没有放弃因它而获得的崇高和升华的心境。正像造型艺术和音乐是借宗教而实际获得和增添的情感财富的尺度一样,在艺术一度消失之后,艺术所培育的生命欢乐的强度和多样性仍然不断要求满足。科学家乃是艺术家的进一步发展。

艺术的晚霞。——正如人在垂暮之年回忆青春岁月和庆祝纪念节日一样,人类对待艺术不久就会像是在伤感地回忆青春的欢乐了。也许艺术从来不像现在这样深切感人、情意缠绵,因为死神似乎在它周围嬉戏了。不妨想一想意大利的那个希腊城市,那里一年一度还在庆祝他们的希腊节日,为异国的野蛮日益战胜他们自己的风俗而忧伤落泪;从来不曾如此欣赏希腊的事物,没有一处如此狂欢地纵饮这金色的琼浆,如同在这些湮灭着的希腊后裔之中那样。人们不久就会把艺术家看做一种华丽的遗迹,由于古代的幸福系于他的力和美,便把他作为奇怪的异类而赐以光荣,我们是不会把这光荣赐予我们的同类的。我们身上最好的东西也许是从

古代的情感中继承下来的,我们现在已经不可能再直接地获得它们;太阳已经沉落,但我们生命的苍穹依然因它而绚丽辉煌,尽管我们已经不再看见它。

论艺术家心理。——为了艺术得以存在,为了任何一种审美行为或审美直观得以存在,一种心理前提不可或缺:醉。首先须有“醉”以提高整个机体的敏感性,在此之前不会有艺术。醉的如此形形色色的具体种类都拥有这方面的力量:首先是性冲动的醉,它是醉的最古老、最原始的形式。同时还有一切巨大欲望、一切强烈情绪所造成的醉;酷虐的醉;破坏的醉;某种天气影响所造成的醉,例如春天的醉,或者因麻醉剂的作用而造成的醉;最后,意志的醉,一种积聚的、高涨的意志的醉。——醉的本质是力的提高和充溢之感。出自这种感觉,人施惠于万物,强迫万物向己索取,强奸万物,——这个过程被称作理想化。我们在这里要摆脱一种成见:理想化并非如通常所认为的,在于抽掉或排除细枝末节。把主要特征声势浩大地动员起来,这毋宁说是决定性的因素,以致其他特征这时便消失了。

在这种状态中,人出于他自身的丰盈而使万物充实:他之所见所愿,在他眼中都膨胀,受压,强大,负荷着过重的力。处于这种状态的人改变事物,直到它们反映了他的强力,——直到它们成为他的完满之反映。这种变得完满的需要就是——艺术。甚至一切身外之物,也都成为他的自我享乐;在艺术中,人把自己当做完满来享受。——诚然,还可以设想一种相反的状态,本能的一种特殊的反艺术家类型,——即这样一种类型,它使万物贫乏,黯然,患上痨病。事实上,历史充斥着这样的反艺术家,这样的生命饥谨者。这便是真正的基督徒的情形,例如帕斯卡尔的情形:一个兼为艺术家的基督徒并不存在……请不要太天真,抬出拉斐尔或随便哪一些19世纪同种疗法的基督徒来反对我:拉斐尔说着肯定,拉斐尔从事肯定,所以拉斐尔不是基督徒……

(周国平 译)

9. 文学的本质*

韦勒克 沃伦

我们面临的第一个问题显然是文学研究的内容与范围。什么是文学？什么不是文学？什么是文学的本质？这些问题看似简单，可是难得有明晰的解答。

有人认为凡是印刷品都可称为文学。那么，我们很可以去研究“14世纪的医学”、“中世纪早期的行星运行说”或者“新、老英格兰的巫术”。正如格林罗(E. Greenlaw)所主张的：“与文明的历史有关的一切，都在我们的研究范围之内”；我们“在想法理解一个时代或一种文明时，不局限于‘纯文学’(belles-lettres)，甚至也不局限于付印或未付印的手稿”，“应该从对文化史的可能贡献的角度出发，看待我们的研究工作”。根据格林罗的理论和许多学者的实践，文学研究不仅与文明史的研究密切相关，而且实在和它就是一回事。在他们看来，只要研究的内容是印刷或手抄的材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。当然坚持这一观点的人可以说：历史学家之所以忽略文学研究方面的问题，是因为他们过于关注外交史、军事史和经济史的研究，因此，文学研究者理所当然地需要侵入和占领毗邻的知识领域。毫无疑问，人们不应该禁止任何人进入他所喜欢的知识领域；还可以举出许多理由说明广义地研究文明的历史如何有利。但是，这种研究无论如何不是文学研究。反对我们这种看法的人如果说这里只是在名词术语上做文章，那是不能令人信服的。事实上，一切与文明的历史有关的研究，都排挤掉严格意义上的文学研究。于是，这两种研究之间的差别完全消失了；文学中引进了一些无关的准则；结果，文学的价值便只能根据与它毗邻的这一学科或那一学科的研究所提供的材料来判定。将文学与文明的历史混同，等于否定文学研究具有它特

* 选自韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店，1984。韦勒克(1903—1995)，美国文学理论家，文学史家；沃伦(1899—1986)，美国文学理论家。

定的领域和特定的方法。

还有一种给文学下定义的方法是将文学局限于“名著”的范围之内，只注意其“出色的文字表达形式”，不问其题材如何。这里要么以美学价值为标准，要么以美学价值和一般学术名声相结合为标准。根据美学价值，在抒情诗、戏剧和小说中选出最伟大的作品；其他著作的选定则根据其声誉或卓越的学术地位，并结合某种比较狭隘意义上的美学价值——往往只是文体风格、篇章结构或一般的表现力等某一特点——加以考虑。这是人们区别或讨论文学问题时习以为常的方法。在说到“这不是文学”时，我们表达的就是这一种价值判断；在将一本历史的、哲学的或科学的书归属于“文学”时，我们做的也正是同一种价值判断。

大部分的文学史著作确实讨论了哲学家、历史学家、神学家、道德家、政治家甚至一些科学家的事迹和著作。例如，很难设想一本18世纪的英国文学史不用另外一些篇幅去讨论伯克利和休谟(D. Hume)，巴特勒(J. Butler)主教和吉本，伯克(E. Burke)以至亚当·斯密(Adam Smith)。文学史在讨论这样一些著作家时，虽然通常较之讨论诗人、剧作家和小说家远为简单，却很少讨论这些著作家的纯美学上的贡献。事实上，我们都是粗略地、不很内行地考察这些著作家本身专业的成就。不错，除非把休谟当作哲学家、吉本(E. Gibbon)当作历史学家、巴特勒主教当作基督教的辩护师兼道德家、亚当·斯密当作道德家兼经济学家，我们是无法评价他们的。但是，在大部分文学史里，对这些思想家的论述都是支离破碎的，没有提供他们理论产生的历史背景，对于哲学史、伦理学说、史学理论、经济理论等缺乏真正的理解。在这里，文学史家不能自动地转化为这些学科的合格的史家，而只能成为一个简单的编纂者或一个自以为是的侵入者。

孤立地研究一本“名著”，可能十分适合于教学的目的。我们都必须承认：研究者，尤其是初级研究者，应该阅读名著或至少阅读好书，而不是先去阅读那些编纂的资料或历史轶事。然而，我们怀疑这个读书原则对于文学研究的实用性。这种读书原则恐怕只是对于科学、历史或其他累积性和渐进性的科目来说才值得严格地遵守。在考察想像性的文学(imaginative literature)的发展历史时，如果只限于阅读名著，不仅要失去对社会的、语言的和意识形态的背景以及其他左右文学的环境因素的清晰认识，而且也无法了解文学传统的连续性、文学类型(genres)的演化和文学创作过程的本质。在历史、哲学和其他类似的科目上，阅读名著的主张实际上是采取了过分“审美”的观点。把托马斯·赫胥黎(T. H. Huxley)从英国所有的科学家中突出出来，认为他的著作可以作为名著来读，显然只是因为重视他的说明性的“文体”和篇章结构。这一取舍标准，除了偶有例外，必定把推行者置于伟大的始创者之上——它将会，也必定会，推崇赫胥黎而贬低达尔文(C. R. Darwin)，推崇柏格森(H. Bergson)而贬低康德(I. Kant)。

“文学”一词如果限指文学艺术，即想像性的文学，似乎是最恰当的。当然，照

此规定运用这一术语会有某些困难；但在英文中，可供选用的代用词，不是像“小说”或“诗歌”那样意义比较狭窄，就是像“想像性的文学”或“纯文学”那样显得十分笨重和容易引人误解。有人反对应用“文学”这一术语的理由之一就在于它的语源（litera——文字）暗示着“文学”（literature）仅仅限指手写的或印行的文献，而任何完整的文学概念都应包括“口头文学”。从这方面来说，德文相应的术语 *wortkunst*（词的艺术）和俄文的 *slovesnost*（即俄语 *словесность*，意为用文字表现的创作）就比英文 *literature* 这一词好得多。

解决这个问题的最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法。语言是文学的材料，就像石头和铜是雕刻的材料，颜色是绘画的材料或声音是音乐的材料一样。但是，我们还须认识到，语言不像石头一样仅仅是惰性的东西，而是人的创造物，故带有某一语种的文化传统。

必须弄清文学的、日常的和科学的这几种语言在用法上的主要区别。波洛克（T. C. Pollock）在《文学的性质》一书中就此作了还算正确的论述，但似乎还不能令人完全满意，尤其是在阐释文学语言与日常语言的区别上还有不足之处。这个问题是很棘手的，绝不可能在实践中轻而易举地加以解决，因为文学与其他艺术门类不同，它没有专门隶属于自己的媒介，在语言用法上无疑地存在着许多混合的形式和微妙的转折变化。要把科学语言与文学语言区别开来还比较容易；然而，仅仅将它们看做是“思想”与“情感”或“感觉”之间的不同，还是不够的。文学必定包含思想，而感情的语言也绝非文学所仅有，这只要听听一对情人的谈话或一场普通的吵嘴就可以明白。尽管如此，理想的科学语言仍纯然是“直指式的”：它要求语言符号与指称对象（*sign and referent*）——吻合。语言符号完全是人为的，因此一种符号可以被相当的另一种符号所代替。语言符号又是简捷明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象。

因此，科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学（*symbolic logic*）那种标志系统。它的目标是要采用像莱布尼茨（G. W. Leibniz）早在十七世纪末叶就加以设计的那种“世界性的文字”（*characteristica universalis*）。与科学语言比较起来，文学语言就显得有所不足。文学语言有很多歧义（*ambiguities*）；每一种在历史过程中形成的语言，都拥有大量的同音异义字以及诸如语法上的“性”等专断的、不合理的分类，并且充满着历史上的事件、记忆和联想。简而言之，它是高度“内涵”的（*connotative*）。再说，文学语言远非仅仅用来指称或说明（*referential*）什么，它还有表现情意的一面，可以传达说话者和作者的语调和态度。它不仅陈述和表达所要说的意思，而且要影响读者的态度，要劝说读者并最终改变他的想法。文学和科学的语言之间还有另外一个更重要的区别，即文学语言强调文字符号本身的意义，强调语词的声音象征。现在已发明了各种技术来探究文字语言的符号和象征，如格律（*meter*）、头韵（*alliteration*）和声音模式（*patterns of sound*）等。

与科学语言不同的这些特点,在不同类型的文学作品中又有不同程度之分:例如声音模式在小说中就不如在某些抒情诗中那么重要,抒情诗有时就因此难以完全翻译出来。在一部“客观的小说”(objective novel)中,作者的态度可能已经伪装起来或者几乎隐藏不见了,因此表现情意的因素将远比在“表现自我的抒情诗”中为少。语言的实用成分(pragmatic element)在“纯”诗中显得无足轻重,而在一部有目的的小说、一首讽刺诗或一首教喻诗里,则可能占有很大的比重。再者,语言的理智化程度也有很大的不同:哲理诗和教喻诗以及问题小说中的语言,至少有时就与语言的科学用法很接近。然而,无论在考察具体的文学作品时发现多少语言的混用形式,语言的文学用法和科学用法之间的差别似乎都是显而易见的:文学语言深深地植根于语言的历史结构中,强调对符号本身的注意,并且具有表现情意和实用的一面,而科学语言总是尽可能地消除这两方面的因素。

要将日常语言与文学语言区别开来,则是更为困难的一件工作。日常语言不是一个统一的概念:它包括口头语言、商业用语、官方用语、宗教用语、学生用语等十分广泛的变体。显然,我们上面对文学语言所作的许多讨论,都适用于除科学用法之外的其他各种语言用法。日常用语也有表现情意的作用,不过表现的程度和方式不等,可以是官方的一份平淡无奇的公告,也可以是情急而发的激动言词。虽然日常语言有时也用来获致近似于科学语言的那种精确性,它有许许多多地方还是非理性的,带有历史性语言的种种上下文允许的变化(contextual changes)。日常话语仅仅在有的时候注意到符号本身。在名称和动作的语音象征中,或者在双关语中,确实表现出对符号本身的注意。毋庸置疑,日常语言往往极其着意于达到某种目的,即要影响对方的行为和态度。但是仅把日常语言局限于人们之间的相互交流是错误的。一个孩子说了半天的话,可以不要一个听众;一个成年人也跟人家作几乎毫无意义的闲聊。这些都说明语言有许多用场,不必硬性地限于交流,或者至少不是主要地用于交流。

因此,从量的方面来说,文学语言首先要与日常各种语言用法区别开来。文学语言对于语源(resources of language)的发掘和利用,是更加用心和更加系统的。在一个主观诗人的作品中,我们可以发现十分一贯和透彻的“个性”,那是人们在日常状态下所远远没有的。某些类型的诗歌可能有意采用反论(paradox)、歧义、上下文允许的语义变化甚至语法组合(如性或时态)上的例错等方法。诗的语言将日常用语的语源加以捏合,加以紧缩,有时甚至加以歪曲,从而逼使我们感知和注意它们。一个作家会发现这些语源中有很多是经过好几代人默默地、不具名地加以运用而形成的。在某几国高度发展的文学中,特别是在某些时代中,诗人只须采用业已形成的诗歌语言体制就可以了,也可以说,那是已经诗化的语言。然而,每一种艺术作品都必须给予原有材料(包括上述的语源)以某种秩序、组织或统一性。这种统一性有时显得很松散,即如许多速写和冒险故事所表现的那样;但对于某些

结构复杂而严谨的诗歌来说,统一性就有所增强:这些诗歌哪怕只是改换一个字或一个字的位置,几乎都会损害其整体效果。

文学语言与日常语言在实用意义上的区别是比较清楚的。我们否认那些劝导我们从事某项社会活动的语言为诗,至多称之为修辞。真正的诗对我们的影响是较为微妙的。艺术须有自己的某种框架,以此述说从现象世界中抽取的东西。这里,我们可以转引一些普通的美学概念——“无为的观照”(disinterested contemplation)、“美感距离”(aesthetic distance)和“框架”(framing)——来作语义分析。我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的,没有绝对的界限。美学作用可以推展到种类变化多样的应用文字和日常言辞上。如果将所有的宣传艺术或教喻诗和讽刺诗都排斥于文学之外,那是一种狭隘的文学观念。我们还必须承认有些文学,诸如杂文、传记等类过渡的形式和某些更多运用修辞手法的文字也是文学。在不同的历史时期,美感作用的领域并不一样;它有时扩展了,有时则紧缩起来:个人信札和布道文曾经都被当作一种艺术形式,而今天出现了抗拒文体混乱的趋势,于是美感作用的范围再度紧缩起来,人们明显地强调艺术的纯粹性以反对 19 世纪末叶的美学家所提出的泛美主义(pan-aestheticism)主张的局面。看来最好只把那些美感作用占主导地位的作品视为文学,同时也承认那些不以审美为目标的作品,如科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等也可以具有诸如风格和章法等美学因素。但是,文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想像的世界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的,从字面上说都不是真实的;它们不是逻辑上的命题。小说中的陈述,即使是一本历史小说,或者一本巴尔扎克的似乎记录真事的小说,与历史书或社会学书所载的同一事实之间仍有重大差别。甚至在主观性的抒情诗中,诗中的“我”还是虚构的、戏剧性的“我”。小说中的人物,不同于历史人物或现实生活中的人物。小说人物不过是由作者描写他的句子和让他发表的言辞所塑造的。他没有过去,没有将来,有时也没有生命的连续性。这一基本的观念可以免却许多文学批评家再去考察哈姆雷特在威丁堡的求学情况、哈姆雷特的父亲对他的影响、福斯塔夫年青时怎样瘦削^①、“莎士比亚笔下的女主角的少女时代的生活”以及“麦克佩斯夫人有几个孩子”等问题。小说中的时间和空间并不是现实生活中的时间和空间。即使看起来是最现实主义的一部小说,甚至就是自然主义人生的片段,都不过是根据某些艺术成规而虚构成的。特别是借后来的历史眼光,我们可以看到各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、情节的安排、对白的进行方式上都是何等地

^① 福斯塔夫是莎剧《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的一个人物。在戏中他是一个肥胖笨拙的形象。

相似。我们同样可以看到,就是最具有自然主义本色的戏剧,其场景的构架、空间和时间的处置、认以为真的对白的选择以至于各个角色上下场的方式诸方面都有严格的程式。不管《暴风雨》与《玩偶之家》有多大的区别,它们都袭用这种戏剧成规。

如果我们承认“虚构性”(fictionality)、“创造性”(invention)或“想像性”(imagination)是文学的突出特征,那么我们就是以荷马、但丁(Dante)、莎士比亚、巴尔扎克(H. Balzac)、济慈(J. Keats)等人的作品为文学,而不是以西塞罗(Cicero)、蒙田(M. de Montaigne)、波苏埃(J - B. Bossuet)或爱默生(R. W. Emerson)等人的作品为文学。不可否认,也有介于文学与非文学之间的例子,像柏拉图(Plato)的《理想国》那样的作品就很难否认它是文学,另外那些伟大的神话主要是由“创造”和“虚构”的片段组成的,但同时它们主要又是哲学著作。上述的文学概念是用来说明文学的本质,而不是用来评价文学的优劣。将一部伟大的、有影响的著作归属于修辞学、哲学或政治论说文中,并不损失这部作品的价值,因为所有这些门类的著作也都可能引起美感分析,也都具有近似或等同于文学作品的风格和章法等问题,只是其中没有文学的核心性质——虚构性。这一概念可以将所有虚构性的作品,甚至是最差的小说、最差的诗和最差的戏剧,都包括在文学范围之内。艺术分类方法应该与艺术的评价方法有所区别。

这里必须廓清一种很普遍的关于意象在文学中作用的误解。即“想像性”的文学不必一定要使用意象。诗的语言一般充满着意象,由最简单的比喻(figure)开始,直至包罗万象的布莱克(W. Blake)或叶芝(W. B. Yeats)式的神话系统。但意象对于虚构性的陈述以至许多文学形式来说并非必不可少的。文学上存在着全无意象的好诗,甚至还有一种“直陈诗”。况且,意象不应该与实际的、感性的和视觉的形象产生过程相混淆。在黑格尔(G. W. F. Hegel)的影响下,19世纪有些美学家,如费希尔(F. T. Vischer)和哈特曼(E. von Hartmann),主张所有艺术都是“意念的感性外射”(sensuous shining forth of the idea),而另一学派菲德勒(K. Fiedler)、希尔德布兰特(A. von Hildebrand)、里尔(A. Riehl)则说所有艺术都是“纯粹视觉性”的。但是,许多伟大的文学都没有唤起感情意象,如果有的话,不仅是意外的、偶然的和间歇性的现象。即使在描绘一个虚构的人物时,作者也可以完全不涉及视觉意象。我们几乎看不到陀思妥耶夫斯基(F. Dostoyevsky)或亨利·詹姆斯(H. James)笔下的人物的外形,但却很全面地了解到他们的心理状态、行为动机、鉴赏趣味、生活态度和内心欲望。

充其量,作家只是勾勒一些人物形象的草图或某一体征,托尔斯泰(L. Tolstoy)或托马斯·曼(T. Mann)就常常是这样做的。我们对作品中的许多插画往往感到不满,尽管它们是出自高超的艺术家之手,有些甚至还是作者自绘的(如萨克雷(W. M. Thackeray)小说中的插图)。这一事实说明,作家仅仅提供给我们

那么一个草图,并不要人们去把它细细地描绘出来。

如果非摹想出诗中每一隐喻(metaphor)的具体形象不可,那么我们对于诗将全然困惑不解。尽管有些读者惯于摹想,而且文学中有些篇章从行文上看似乎也要求这样的想像,但这是心理学上的问题,不应与分析诗人的隐喻手法混为一谈。那些隐喻手法主要是思维过程的一种组合方式,在文学之外也出现这种思维方式。具体地说,隐喻潜伏于许许多多的日常用语中,而在俚语和俗谚中则显而易见。借助隐喻的转化之功,我们可以从最具体的物质关系中提取出最抽象的术语来(如“理解”、“界定”、“消除”、“物质”、“主体”、“假说”等就是)。诗歌即能使语言的这种隐喻特性复苏,并让读者也意识到这点,这正如诗歌中采用我们各个时期的文明(古典的、条顿族的、凯尔特人的和基督教的)的象征和神话的作用一样。

以上讨论的文学与非文学的所有区别——篇章结构个性表现,对语言媒介的领悟和采用,不求实用的目的,以及虚构性等——都是从语义分析的角度重申一些古老的美学术语,如“变化中的统一性”(unity in variety)、“无为的观照”、“美感距离”、“框架”以及“创新”、“想像”、“创造”等。其中每一术语都只能描述文学作品的一个方面,或表示它在语义上的一个特征;没有单独一个术语本身就能令人满意。由此至少可以得出一个结论:一部文学作品,不是一件简单的东西,而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体。通常使用讨论“有机体”的一套术语来讨论文学,是不太恰当的,因为这样只是强调了“变化中的统一性”一面,从而导致人们误解文学可以相当于其实与它关系不大的生物学现象。而且,文学上的“内容与形式的统一”这一说法,虽然使人注意到艺术品内部各种因素相互之间的密切关系,但也难免造成误解,因为这样理解文学就太不费劲了。此说容易使人产生这样的错觉:分析某一人工制品的任何因素,不论属于内容方面的还是属于技巧方面的,必定同样有效,因此忽略了对作品的整体性加以考察的必要。“内容”和“形式”这两个术语被人用得滥了,形成了极其不同的含义,因此将两者并列起来是有助益的;但是,事实上,即使给予两者以精细的界说,它们仍嫌过于简单地将艺术品一分为二。现代的艺术分析方法要求首先着眼于更加复杂的一些问题,如:艺术品的存在方式(mode of existence),它的层次系统(system of strata)等。

(刘象愚等 译)

(二) 创作论

10. 神思第二十六*

刘 勰

26.1 古人云：“形在江海之上，心存魏阙之下。”神思之谓也^①。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎^②？故思理为妙，神与物游。神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机^③。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心^④。

【译文】

古人说：“身子住在江海边上，心思却想到朝廷里去。”这是想像的说法。文章的构思，它的想像飞翔得太遥远了。所以默默地聚精会神去思考，那念头就可以接触到千年以上；悄悄地改变了脸部表情，那视线好像看到了万里以外；在吟诵中间，像发出了珠圆玉润的声音；在凝想中间，眼前就呈现出风云变幻的景象：这些不都是构思所造成的么？所以构思的奇妙，使得精神能和外物相交接。精神由内心来主宰，意志和体气掌握着它活动的机关；外物靠耳目来接触，语言主管它的表达机构。要是表达机构很灵活，那么事物的形貌就可以描绘出来；要是这个活动的机关受到阻碍，就精神涣散了。

26.2 是以陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五藏，澡雪精神^⑤。积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以恻辞^⑥，然后使元解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意

* 选自周振甫：《〈文心雕龙〉译注》（修订本），江苏教育出版社，2006。刘勰（约465—约532），中国南朝文论家。

象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端^⑦。

【译文】

因此酝酿文思，着重在虚心和宁静，清除心里的成见，使精神纯净。积累学识来储藏珍宝，明辨事理来丰富才学，研究阅历来进行彻底的观察，顺着文思去引出美好的文辞；然后使深通妙道的心灵，按照声律来安排文辞，正像有独特见解的工匠，凭着意象来进行创作。这是驾驭文思的首要方法，安排篇章的重要开端。

26.3 夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形。登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣^⑧。方其搦翰，气倍辞前，暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言徵实而难巧也^⑨。是以意授于思，言授于意，密则无际，疏则千里^⑩。或理在方寸而求之域表，或义在咫尺而思隔山河。是以秉心养术，无务苦虑；含章司契，不必劳情也^⑪。

【译文】

想像开始活动，各种各样的念头纷纷涌现，要在没有形成的文思中孕育内容，要在没有定形的文思中刻镂形象。一到登山，情思里充满了山上的景色；一到观海，意想中便腾涌起海上的风光。要问我的才力有多少，好像将要同风云一起奔驰而无法计算了。刚拿起笔，比起措辞时气势要旺盛一倍，等到写成了，同开始想的已经打了个对折。为什么呢？文思凭空想像，容易设想得奇特；语言却比较实在，难以运用得巧妙。这是因为思想化为文思，文思化为语言，贴切时像天衣无缝，疏漏时便相差千里。有的道理就在自己心里，却到国外去搜寻；有的意思就在眼前，却又像远隔山河。因此用心训练思想的方法，不在于凭空苦想，要求体会外物的美好，不必要劳苦自己的心情。

26.4 人之禀才，迟速异分，文之制体，大小殊功。相如含笔而腐毫^⑫，扬雄辍翰而惊梦^⑬，桓谭疾感于苦思，王充气竭于思虑^⑭，张衡研京以十年，左思练都以一纪^⑮：虽有巨文，亦思之缓也。淮南崇朝而赋《骚》，枚皋应诏而成赋^⑯，子建援牍如口诵，仲宣举笔似宿构^⑰，阮瑀据案而制书，祢衡当食而草奏^⑱：虽有短篇，亦思之速也。

【译文】

就各人具有的创作才能说，下笔有快慢，天分不同；就作品的规划体制说，规模有大小，功力各异。司马相如口吮着笔直到笔毛腐烂文章才写成，扬雄用心过度放下笔做着噩梦，桓谭由于苦苦思索因此害病，王充因用心过度气力衰耗，张衡用十年工夫研讨《两京赋》，左思用十二年时间著作《三都赋》：虽说是篇幅巨大，也由于文思的迟缓。淮南王刘安在一个早上就写成《离骚传》，枚皋一接到诏书就写成了赋，曹植铺开纸创作像写背诵的文章，王粲拿起笔来创作像写早已做好的文章，阮瑀靠着马鞍上作文书，

祢衡对着酒席起草奏章：虽说都是短篇，也由于文思的敏捷。

26.5 若夫骏发之士，心总要术，敏在虑前，应机立断；覃思之人，情饶歧路，鉴在疑后，研虑方定。机敏故造次而成功，虑疑故愈久而致绩^⑤。难易虽殊，并资博练。若学浅而空迟，才疏而徒速，以斯成器，未之前闻。是以临篇缀虑，必有二患：理郁者苦贫，辞溺者伤乱^⑥，然而博见为馈贫之粮，贯一为拯乱之药，博而能一，亦有助乎心力矣。

【译文】

至于文思敏捷的人，心里熟悉创作的方法，感觉敏锐，并无疑虑，当机立断；文思迟缓的人，情思纷乱，徘徊歧路，要弄明白心里的怀疑，经过研究考虑才能决定。文思快所以能在匆促中写成功，疑虑多所以要很久才能完篇。慢和快、难和易虽然不同，都靠学识广博，技巧熟练。要是学识浅陋写得慢也是白费，才学荒疏写得快也是徒然，像这样能写出成功的作品，以前还没有听说过。因此创作时酝酿文思，一定有两种困难：思路阻塞的人，苦于内容贫乏；辞藻泛滥的人，苦于文辞杂乱。那么见识广博就成为补救贫乏的粮食，中心一贯就成为拯救杂乱的药方，识见广博，中心一贯，对创作构思也有帮助了。

26.6 若情数诡杂，体变迁贸，拙辞或孕于巧义，庸事或萌于新意，视布于麻，虽云未[费]贵，杼轴献功，焕然乃珍^⑦。至于思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙，至变而后通其数，伊挚不能言鼎，轮扁不能语斤，其微矣乎^⑧！

【译文】

要是情思不一致而是非混杂，体制不当而变易多端，拙劣的文辞中有时含有巧妙的意义，平庸的事例中有时透露出新颖的意思，好比原料的麻质量虽并不比布贵重，但经过加工制作，便显得有光泽而可宝贵。至于文思以外的细微意旨，文辞以外的曲折情趣，语言所难以说明，笔墨所不能表达。那要达到最精微的境界而后才能够阐发它的妙处，懂得了最微妙的变化然后才能理解它的技巧，这好比伊尹不能说明烹调的巧妙，轮扁不能说明砍轮的甘苦一样，真是太微妙吧！

26.7 赞曰：神用象通，情变所孕。物以貌求，心以理应^⑨。刻镂声律，萌芽比兴。结虑司契，垂帷制胜^⑩。

【译文】

总结说：精神靠物象来贯通，是情思变化所孕育的。物象用它的形貌来打动作家，作家心里产生情理来作为反应。再推求文辞的声律，产生比喻起兴手法。运用思虑来构成文思，下帷积学，可以取胜。

【注释】

① 《庄子·让王》：“中山公子牟(魏公子，名牟，封在中山)谓瞻子曰：‘身在江海之上，心居乎魏阙(朝廷)之下，奈何？’”指身隐居而心想利禄，这里借指心思不受空间限制。魏阙，挂象魏(法令)的阙。宫前有两台，中缺，有通道，称阙、象魏，象，即法；魏，状高。神思：变化不测的思想。

② 其神远矣：指精神活动不受时空限制，思接千载是想到千载以前，视通万里是好像看到万里以外。吟咏时发珠玉声，眉睫前观风云色，形容声调的美好和景物的变化壮丽。

③ 神与物游：精神活动和外物相接触。神居胸臆：古人认为心是精神活动的主宰，所以说居胸臆。志气统其关键：精神活动的关键由志和气来统辖。《孟子·公孙丑》上：“夫志，气之帅也；气，体之充也。”精神活动由意志作统帅，配合着气势。如理直气壮，理直是志，气壮是气。辞令管其枢机：外物通过耳目的观察，用语言来表达，关键在运用语言上。枢，门臼；机，弩箭的机件，比喻关键。《易·系辞》上：“言行，君子之枢机。”枢机，制动之主。

④ 枢机方通：语言表达这一关打通了，外物的形貌就无法隐遁。关键将塞：志和气受到阻塞，如心愁身病，对外物视而不见，听而不闻。神有遁心：精神不集中，心不在焉。

⑤ 陶钧文思：酝酿文思。陶，瓦器；钧，制瓦器用的圆转器；陶钧，犹意象的经营构造。贵在虚静：虚，不主观；静，不躁动。有了主观偏见，不容易看到外物的真相；心情躁动，不容易进行细致观察，所以要虚静。疏淪(yue 越)：疏通。澡雪：洗雪，洗净。五藏：五脏，指性情。要虚静，就要对心情进行疏导洗雪，除去急躁等，这是疏导；清洗主观偏见，这是澡雪。《庄子·知北游》：“老聃曰：‘汝齐(斋)戒疏淪而(汝)心，澡雪而精神。’”《白虎通·论五性六情》：“内有五脏六腑(腑)，此情性之所由出人也。”

⑥ 积学：心虚了可以容纳，积累学问。酌理：心静了可以辨别是非，斟酌事理。研阅：周密地观察、体会。阅，阅历。穷照：彻底观照，深入探索。驯致：顺着自然酝酿文思。驯，顺；致，达到。恉辞：抽出文辞；恉，抽出头绪。恉，一作绎。

⑦ 玄解之宰：深通事物奥秘者。独照之匠：有独特感受者。称宰是主宰，称匠指匠人，本于《庄子》。《庄子·人间世》：“古者谓是帝之县(悬)解。”释文：“县，音玄。”又《天道》：轮扁(制轮匠人名扁)说：“斲轮(砍制车轮)徐则甘而不固(砍慢了，就省劲，但轮子不牢固)，疾则苦而不入(砍快了，就费力，但砍不深)，不徐不疾，得之于手而应于心，口不能言，有数(技巧)存焉于其间。”因技巧说不出，只有独自领会，所以称独照。运斤：《庄子·徐无鬼》：“郢人垩(白土)慢(漫，染)其鼻端，若蝇翼，使匠石斲之。匠石运斤(斧)成风，听而斲之，尽垩而鼻不伤。”

⑧ 万涂竞萌：文思开始酝酿，各种各样的念头争着萌生。规矩虚位：开始萌生的许多念头并不能进入作品，这时还没形成一个主题，就文思说，还是虚位、无形。对于这些念头要依照写作的规矩来衡量，再加修饰刻镂。

⑨ 擗(nuò 诺)翰：执笔。暨：及。半折心始：开始觉得有很多可写，写成时却比开始想的打了个对折。这是因为：一，原来想的有很多不能进入作品。二，凭空想容易觉得奇妙。用语言来表达，中间有个距离。

⑩ 意指意象，思指神思，言指语言文辞。神思构成意象，意象产生文辞。这三者的结合有疏有密。有时神与物游，心境交融，作者所想到的就是一个完整的意象，用语言恰好地表达出来，思、意、言密切结合，不烦绳削而自合，即密则无际。有时作者想得很多，到形成意象时，比原来想的已经有了很大改变；用语言表达时，又经反复修改，对意象又有很大改变，甚至没有意象，写

不出来,即疏则千里。

⑪ 这里讲神思、意匠、言辞的疏则千里。神思同外界境物接触,从神思方面说,有了触发,引起情理,这就构成意匠,要是没有触发,引不起情理,就像远在外国,苦思不得,忽然触发了,原来就在心头眼底。理指情理,方寸指心头眼底。从境物方面说,要从境物中看出意义,才构成意匠。这个意义就在境物中找,可是没有找到时,就像隔着山河那样遥远,找到时,近得很,就在眼前的境物中。义指意义。咫尺指近。思就是想,想找这个意义。秉心:用心。在没有触发情理时,不用苦思力索,等有了触发再写,这是就神思方面说。含章:指境物,《原道》:“俯察含章。”司契:意义就在境物中找,所以境物是主管这种契合的,在没有契合时,不必劳情去求索,这是就境物方面说的。

⑫ 迟速异分:有的下笔快,有的下笔慢,才分不同。大小殊功:创作有巨制,有小品,功力不同。《汉书·枚皋传》:“司马相如善为文而迟。故所作少而善于皋。”《西京杂记》:“司马相如为《上林》、《子虚赋》,意思萧散,不复与外事相关,控引天地,错综古今,忽然如睡,焕然而兴(起),几(几乎)百日而后成。”

⑬ 《全后汉文》十四桓谭《新论·祛蔽》:“余少时见扬子云之丽文高论,不自量年少新进,而猥(乃)欲逮及。尝激一事而作小赋,用(因)精思太剧,而立感动发病,弥日瘳(多日病愈)。子云(扬雄)亦言:成帝时,赵昭仪方大幸。每上甘泉(宫),诏令作赋,为之卒暴(突然),思虑精苦。赋成遂困倦小卧,梦其五脏出在地,以手收而内(纳)之。及觉病喘悸,大少气,病一岁。由此言之,尽思虑,伤精神也。”

⑭ 王充《论衡·对作》:“夫论说者闵(悯)世忧俗,与卫驂乘者(在车上作保卫的)同一心矣。愁精神而忧魂魄,动胸中之静气,贼(害)年损寿,无益于性,祸重于颜回(颜回短命而死),违负黄老之教(黄帝老子主张自然),非人所贪,不得已故为《论衡》。”思,杨注称《事文类聚》五作沉。

⑮ 《后汉书·张衡传》:“时天下承平日久,自王侯以下,莫不逾侈。衡乃拟班固《两都》作《二京赋》,因以讽谏。精思傅会,十年乃成。”《文选·三都赋》注引臧荣绪《晋书》:“左思字太冲,齐国人。少博览文史,欲作《三都赋》,乃诣著作郎张载访岷邛(在四川)之事,遂构思十稔(年)。”一纪:十二年。按《两京赋》、《三都赋》讲那里的山川地理鸟兽草木等,需要积累资料,多方搜求,所以写作时间很长。

⑯ 崇朝:终朝,一个早上。见《辨骚》。赋骚,即写《离骚传》,阐发《离骚》大意。《汉书·枚皋传》:“上有所感,辄(每)使赋之。为文疾(速),受诏辄成,故所赋者多。”

⑰ 《文选》杨德祖(修)《答临淄侯(曹植)笺》:“又尝亲见执事,握牍持笔,有所造作,若成诵在心,借书于手,曾不斯须(一会儿)少留思虑。”《三国志·魏志·王粲传》:“善属文,举笔便成,无所改定,时人常以为宿构(早先写好的)。然正复精意覃(深)思,亦不能加(胜)也。”援牍举笔是互文,援牍的也举笔,举笔的也援牍。

⑱ 案:顾校作鞍。《三国志·魏志·王粲传》注引《典略》:“太祖(曹操)尝使(阮)瑀作书与韩遂。时太祖适近出,瑀随从,因于马上具草(草稿),书成呈之。太祖揽(握)笔欲有所定,而竟不能增损。”《后汉书·祢衡传》:“刘表尝与诸文人共草章奏,并极其才思。时衡出,还见之,开省(视)未周(完),因毁以抵(至)地。表怩(怅)然为骇。衡乃从求笔札,须臾立成,辞义可观。表大悦,益重之。”又:“黄祖长子射,时大会宾客。人有献鸚鵡者,射举卮(杯)于衡曰:‘愿先生赋之,以娱嘉宾。’衡揽笔而作,文无加点(改动),辞采甚丽。”范注:“案草奏一事,当食作赋又一事,彦

和云‘当食草奏’，殆合两事而言之。”

⑲ 骏发：思路开展得快。心总要术：心里有驾驭素材服从主题的基本方法，在对具体事物的考虑前已经形成，所以能应机立断，很快下笔。覃思：深思，指下笔慢。情饶歧路：对事物的看法像在歧路徘徊，三心两意老是拿不定主意，要经过怀疑考虑后才明白，所以下笔慢。造次：仓猝，突然。致绩：成功。

⑳ 临篇缀虑：临到谋篇时加以经营考虑。理郁：理不明，这是由于知识贫乏，不明事理，具有广博而正确的知识，就能判明事理，所以要博见。辞溺：淹没在辞藻里，由于内容杂乱，主旨不明，所以要贯一。

㉑ “情数诡杂”从情理方面说，“体变迁贸”从体制方面说。“数”和“变”是互文，变指变化，含有多样意，数指多样，含有变化意。情理多样变化，其中有不正和杂乱的；体制变化多样，其中有不恰当的。因此需要删改。就情理说，有新颖的，有庸俗的，要删去庸事突出新意；就文辞说，有巧妙的，有拙劣的，要删去拙辞突出巧义。这跟体裁有关，不同的体裁适应不同的内容。迁贸：指改变选择，在删改中结合体裁来考虑，使巧义新意突出来。布麻未贵：麻在未织成布以前不贵重，但经过织机织成了布，就显得有光泽可宝爱了。费，铃木云：“张本作贵。”

㉒ 纤旨：精微的道理。曲致：曲折的情致。这些不是语言所能表达，文辞更无功了。这就需要达言外之意和难显之情了。《吕氏春秋·本味》：“汤得伊尹（名挚）……说汤以至味（美味），曰：‘鼎（烹调器）中之变，精妙微纤，口弗能言，志（心）弗能喻（领会）。’”轮扁：见上文注⑦。

㉓ 神用象通：从“神与物游”来，神思同物象接触，因此感通，即引起情思，是情思变化所孕育的。情思就构成文章中的情理。写成文章时，要描写物象，求得形貌。要抒写心情，表达情理，跟物象的形貌相应。

㉔ 比兴：比喻起兴，详《比兴》。垂帷制胜：杨注：“垂帷”即“下帷”。《史记·董仲舒列传》：“下帷讲诵。”束晰《读书赋》：“垂帷帐以隐几。”“垂帷制胜”，乃重申篇中“积学”、“博见”之要，非谓将军之运筹帷幄，决胜千里也。

【说明】

“神思”就是心思。身在江海，心在朝廷，说明心思不受时间空间的限制，所以称“神”。“神思”又称“神”，“文之思也，其神远矣”，即心思想得远。“神与物游”，即心思同外物接触；“神用象通”，即从“神与物游”进一步到产生文意。这是指“神思”的解释。就《神思》篇说，是讲文意怎样酝酿成熟，到用语言文辞来表达，接触到文思的快慢，直到写成后的修改，也可说是创作总论。赞里作了说明，“神用象通，情变所孕”，指《神思》、《情采》和《通变》；“物以貌求，心以理应”，指《物色》；“刻镂声律，萌芽比兴”，指《声律》、《比兴》；合起来就是创作总论。

萧子显《南齐书·文学传论》：“属文之道，事出神思，感召无象，变化不穷。”后两句正说明“神与物游”引起的感触变化不定，难以捉摸。作者的心思专一集中，所以寂然凝虑；有时心情激动，所以悄焉动容。由于构思的深入，作者口中吟哦，宛如珠玉之声；眼前亦跟着思想出现风云变幻的景色。这里都讲神思的作用。

那么怎样构思呢？神与物游。黄侃《札记》说：“此言内心与外境相接也。内心

与外境，非能一往相符合，当其窒塞，则耳目之近，神有不周；及其怡怿，则八极之外，理无不浹。然则以心求境，境足以役心；取境赴心，心难于照境。必令心境相得，见相交融，斯则成连所以移情，庖丁所以满志也。”这里指出内心与外境的三种关系：一，以心求境，心和境和文思三者，在文思不来时，用心从外境中去找，可能找不到；二，取境赴心，让外境来触发心情，引起文思，然而也可能引不起激情来。三，心境相得，见相交融，见是内心有所见，相是外境的形象，内心所见和外境形象结合在一起，这才构成文思。有所见而不与外境结合，有外境而没有所见，都不易构成文思。

怎样做到神与物游，见相交得呢？“神居胸臆，而志气统其关键；物沿耳目，而辞令管其枢机。枢机方通，则物无隐貌；关键将塞，则神有遁心。”神指内心，内心同志气密切相关。物指外境，外境靠语言文辞来描绘，同辞令密切相关。内心同志气的关系，《诗大序》说：“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”是心和志相关。《孟子·公孙丑》上：“夫志，气之帅也；气，体之充也。”“其为气也，配义与道，无是馁也。”气指气势，理直气壮，文章的气势同情理有关，气也指体气，《养气》说：“钻研过分，则神疲而气衰。”这也会影响创作。理直气壮，精力充沛，有利于创作，这是心思同志气的相关。外物同辞令的关系，《物色》说“体物为妙，功在密附，故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥”。要能描绘物象，毫发无遗憾才解决辞令问题。又说：“情以物迁，辞以情发。”那么物沿耳目，引起情以物迁，再由辞以情发，这就构成神与物游。换言之，内心和外境相接触，引起了内心的理融情畅，再用巧言切状的文辞来表达。这里有两道关口：一是《札记》说的：“如令心无天游，适令万状相攘。”即心思不定，内心和外境相接触时彼此扞格，不能构成文思。一是辞不达意，不能写得物无隐貌。怎样突破两个关口，使神与物游，构成文思，写出情文并茂的文章来呢？先要解决内心的志气问题。

“是以陶钧文思，贵在虚静，疏淪五藏，澡雪精神。”刘永济《校释》说：“心忌在俗，惟俗难医。俗者，留情于庸鄙，摄志于物欲，灵机窒而不通，天君昏而无见，以此为文，安能窥天巧而尽物情哉？故必资修养。舍人虚静二义，益取老聃‘守静’、‘致虚’之语。惟虚则能纳，惟静则能照。”《札记》说：“为文之术，首在治心，迟速纵殊，而心未尝不静；大小或异，而气未尝不虚。”这里，《校释》讲虚静，就情志说，要清除庸鄙之情，物欲之志，这就像叶燮《原诗》所说：“逮落笔则有俚俗、庸腐、窒板、拘牵、隘小、肤冗种种结习……如医者之治结疾，先尽荡其宿垢，以理其清虚。”这样“疏淪五藏，澡雪精神”，才能培养正确的情理，才能观察物象。《札记》讲虚静，就心气说，要心静气虚，这个心气指精神作用，也是虚则能纳、静则能照的意思。朱熹《清邃阁论诗》：“不虚不静，故不明，不明，故不识，若虚静而明，便识好物事，虽百工技艺，做得精者也是他心虚理明，所以做得来精。心理闹如何见得。”这里的虚静，不是指空无一物，寂然不动，是指不主观，不躁动说。有了主观成见，就不能虚心地观察外

物；心情躁动，就不能细致地观察外物，就不能神与物游。

虚指不主观，并非没有主见；静指不躁动，并非不动感情。主见要求合于理，感情要求正确。所以要“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以恻辞”。怎样培养情理，有赖于积累学问。学问有正确的，有错误的，要积累正确的学问，所以称“储宝”。怎样分别宝和非宝，这就靠“酌理”，一切合于正理的才是宝。储宝才能“富才”。储宝酌理以后，能分辨哪是正确，哪是错误，能认识正理；还需要“研阅”，研究阅历来“穷照”。这样的“穷照”就不同于明镜照物，明镜照物只是如实反映，而不能评判是非，经过储宝酌理以后去观照外物，就能凭正理来评判是非。它又是虚静的，是积学酌理以后的虚静，是认识了正理以后的虚静。所以既能酌理，又能穷照。经过这样积学、酌理、研阅，作者把学问、理论、经历三者结合起来，积累了丰富的素材，就有利于酝酿文思，发为文辞。这就像魏禧《宗子发文集序》说的：“人生平耳目所见闻，身所经历，莫不有所以然之理，虽市侩优倡大猾逆贼之情状，灶婢丐夫米盐凌杂鄙亵之故，必皆深思而叹识之，酝酿蓄积，沈浸而不轻发。及其有故临文，则大小浅深，各以类触，沛乎若决陂池之不可御。”

从文思到文辞，还要“使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤”。玄解独照，正说明要去掉庸鄙的情志。庸俗就不成为独照，鄙陋就不成为玄解。然后发为文辞，还要寻声律，使文辞有情韵之美；窥意象，使文辞有形象之美。这就对文思的酝酿和文辞的表达作了全面的说明。

刘勰又就“思一意一言”的关系作了说明，思指神思，即精神活动；意指意象，即文思；言指语言，即文辞。这也就是从神思到意象到言辞，提出这三者的一致和不一致问题。“意受于思，言受于意”，跟陆机《文赋》的“意不称物，文不逮意”的用意相似。意指文思，文思是由内心和外境构成的，就内心说称神思，就外境说称物。把文思写成文辞，称文或言。从神思到文思，开始时“登山则情满于山，观海则意溢于海”，情意极为饱满。不过这些情意还不成为文思。“神思方运，万涂竞萌”，作者在开始构思时，情满意溢，各种思路都起来了，但这些还不能构成文思，所以要“规矩虚位，刻镂无形”。把尚未确定的情意纳入规矩，使它趋于确定；把尚未定形的形象加以雕刻，使它定形。情满意溢的情意，经过这样的规矩刻镂，才构成文思。在规矩刻镂中，原来的情意要打一折扣；把文思写成文辞，原来的文思要再打一折扣，所以“暨乎篇成，半折心始”。跟开始酝酿时比，要打一个对折。这也就是“意不称物，文不逮意”。

怎样使情意和文思一致，文思和文辞一致呢？这里该分开来说：一，文思开始酝酿时，情意比较杂乱，这些杂乱的情意，不可能都成为文思，一定有所取舍，这是文思和情意的不一致处。文思用文辞来表达时，可能要加以提炼，有些不需要说出，这也是两者不一致处。二，情意中经过提炼的部分构成文思，这是文思和情意的一致处。把经过提炼的文思构成文辞，要求文辞跟它一致。

要求这两者的一致,关键在于“博而能一”。博指丰富的素材或丰富的情意,一指在丰富的情意中能够贯一的部分,这部分构成文思。从博而能一所构成的文思,有内容有条理,可以要求文辞和文思的一致。反之,“理郁者苦贫”,情意不明,不能构成文思;“辞溺者伤乱”,文辞杂乱,不能表达文思。所以“密则无际”,求得这两者一致,是从“博而能一”来的;“疏则千里”,是从苦贫伤乱来的。但文思的酝酿成熟,也需要时间,等到酝酿成熟了再写,才能使文思和文辞一致,酝酿还没成熟,就不容易写好。所以反对“苦虑”、“劳情”。所谓自然成熟并非不需要努力,在“博而能一”上还要努力用功夫,才能促使文思早日成熟。

文思成熟的快慢,也跟博而能一有关。博而能一,那么碰到一事情,立刻能作出决定,构成文思,写成文章。所谓“心总要术”,秉要执本,掌握原则,“应机立断”,所以构思快。反之,碰到一事情,“情饶歧路”,狐疑不决,就不能构成文思。要经过长期考虑才能作出决定,所以构思慢。至于有些文章需要积累资料,像“张衡研京以十年,左思练都以一纪”,那自然又当别论了。

博而能一的功夫没有做好,文思杂乱,文章写得“拙辞或孕于巧义,庸事或萌于新意”,那就需要修改,删去拙辞庸事,使巧义新意突出来。

最后指出,写作的妙处不是至精至变不易理解,正像砍轮调味那样,需要在长期实践中去体会的。我们知道写作是一种技能训练,光听人讲写作方法还不可能理解写作中的至精至变,也不可能把文章写好,要在长期实践中理解至精至变,提高写作能力。这个比喻也很确切。

刘勰这篇《神思》,在陆机《文赋》的基础上有了很大发展,是他的创作总论,是吸取前人创作经验而加以系统化,是本书中重要的篇章。其中像“神与物游”的酝酿文思,还要注意志气和辞令的关系,讲究思、意、言的离合,注意“博而能一”,都是很好的意见,可供借鉴。

在《神思》讲“贵在虚静”,就不主观、不躁动来讲是对的,就“神与物游”,接触外物来讲,也是对的。在接触外物酝酿文思时,有时就不能虚静,需要有创作激情。《礼记·乐记》说:“是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。”又说:“是故志微噍杀之音作,而民思忧;啾谐慢易繁文简节之音作,而民康乐;粗厉猛起奋末广贲之音作,而民刚毅……”司马迁在《报任少卿书》里指出“发愤之所为作”。作者所处的时代不同,遭遇不同,发愤著书,不平则鸣,是具有激情的,不能虚静的,这部分的作品是激动人心的。在这方面,刘勰的阐述还显得不够。

11. 想像、天才和灵感*

黑格尔

要讨论天才,就要给天才下一个较精确的定义,因为天才这个名词的意义很广泛,不仅可以用到艺术家身上,也可以用到伟大的将领和国王们乃至科学界的英雄们身上。在这里我们也可以更明确地分三方面来说。

a) 想 像^①

第一关于艺术创造的一般的本领。如果谈到本领,最杰出的艺术本领就是想像。但是我们同时要注意,不要把想像和纯然被动的幻想混为一事。想像是创造性的。

a) 属于这种创造活动的首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感,这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉,把现实世界的丰富多彩的图形印入心灵里。此外,这种创造活动还要靠牢固的记忆力,能把这种多样图形的花花世界记住。从这方面看,艺术家就不能凭借自己制造的幻想,而是要从肤浅的“理想”转入现实。在艺术和诗里,从“理想”开始总是很靠不住的,因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕,而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里不像在哲学里,创造的材料不是思想而是现实的外在形象。所以艺术家必须置身于这种材料里,跟它建立亲切的关系;他应该看得多,听得多,而且记得多。一般地说,卓越的人物总是有超乎寻常的广博的记忆。因为对于人能引起兴趣的东西,人才把它记住,而一个深广的心灵总是

* 选自黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆,1979。黑格尔(1770—1831),德国哲学家,美学家。

① 想像(Phantasie),实即“形象思维”。

把兴趣的领域推广到无数事物上去。例如歌德就是这样开始的,而在他的一生中,他的观照范围天天在逐渐推广。这种明确掌握现实世界中现实形象的资禀和兴趣,再加上牢牢记住所观察的事物,这就是创造活动的首要条件。有了这种对外在世界形状的精确的知识,还要加上熟悉人的内心生活、各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图;在这双重的知识之外还要加上一种知识,那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界,才可以透过实在界的外在形状而显现出来。

b) 其次,想像还不能停留在对外在现实与内在现实的单纯的吸收,因为理想的艺术作品不仅要求内在心灵显现于外在形象的现实界,而且还要求达到外在显现的是现实事物的自在自为的真实性和理性。艺术家所选择的某对象的这种理性必须不仅是艺术家自己所意识到的和受到感动的,他对其中本质的、真实的东西还必须按照其全部广度与深度加以彻底体会。因为没有深思熟虑,人就不能把在他身心以内的东西搬到意识领域来,所以每一部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的、熟思过的。轻浮的想像绝不能产生有价值的作品。但是我们不能因此就说,艺术家应该以哲学思考的形式去掌握形成宗教、哲学和艺术基础的那一切事物中的真实的东西。哲学对于艺术家是不必要的,如果艺术家按照哲学方式去思考,就知识的形式来说,他就是干预到一种正与艺术相对立的事情。因为想像的任务只在于把上述内在的理性化为具体形象和个别现实事物去认识,而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识。所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形,去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来,他须知道怎样驾驭这些现象的图形,使它们服务于他的目的,它们也因而能把本身真实的东西吸收进去,并且完满地表现出来。在这种使理性内容和现实形象互相渗透融会的过程中,艺术家一方面要求助于常醒的理解力,另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感。所以只有缺乏鉴赏力的人才会认为像荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的。没有思考和分辨,艺术家就无法驾驭他所要表现的内容(意蕴)。认为真正的艺术家不知道自己在做什么,这是一个错误的想法。此外,凝神专注对于艺术家也是必要的。

c) 通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品整体的情感,艺术家才能使他的材料及其形状的构成体现他的自我,体现他作为主体的内在的特性。因为有了可以观照的图形,每个内容(意蕴)就能得到外化或外射,成为外在事物;只有情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一。就这方面来说,艺术家不仅要在世界里看得很多,熟悉外在的和内在的现象,而且还要把众多的重大的东西摆在胸中玩味,深刻地被它们掌握和感动;他必须发出过很多的行动,得到过很多的经历,有丰富的生活,然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来。因此,天才尽管在青年时代就已露头角,但是只有到了中年和老年,才能达到艺术作品的真

正的成熟,例如歌德和席勒就是如此。

b) 才能和天才

通过想像的创造活动,艺术家在内心中把绝对理性转化为现实形象,成为最足以表现他自己的作品,这种活动就叫做“才能”、“天才”等。

a) 天才有哪些方面,我们在上文已经讨论到了。天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力。但是这种本领和活力都只是属于主体的,因为只有一个自觉的主体,一个把这种创造悬为目标的主体,才能进行心灵性的创造。不过人们还要在天才和才能之中定出一种更明确的分别。天才和才能在事实上固然不完全是一回事,但是二者的统一对于完美的艺术创作却是必要的。就艺术一般须经过个性化,使它的产品外射为现实现象来说,它需要一种不同的、特殊的本领去达到这种实现^①的特殊的方式。这种特殊的本领就可以叫做“才能”,例如某人有演奏小提琴的才能,另一个人有歌唱的才能,如此等等。但是单纯的才能只是在艺术的某一个别方面达到熟练,为着达到本身的完备,就还需要只有天才才可以供给的那种一般性的艺术本领和灌注生气的作用。所以没有天才的才能总不免只停留在表面的熟练。

b) 人们通常认为才能和天才对于人都是天生的。这种看法从一方面看是正确的,从另一方面看却也是错误的。因为人作为人,天生地就有对于宗教、思考和科学等方面的资禀,这就是说,人作为人,就有能力去接受对于神的认识,去达到由思考得来的知识。要做到这一层,所需要的只是与生俱来的资禀,再加上教育、文化修养和勤勉。至于艺术则不然,它需要一种特殊的资质,其中天生的因素当然也起重要的作用。美本身既然是在感性的现实事物中实现了的理念,艺术作品既然把心灵性的东西表现于目可见耳可闻的直接的事物,艺术家就不能用纯粹是思考的心灵活动形式,而是要守在感觉和情感的范围内,或是说得更精确一点,要用感性材料去表现心灵性的东西。因此,艺术创作,正如一般艺术一样,包括直接的和天生自然的因素在内,这种因素不是艺术家凭自力所能产生的,而是本来在他身上就已直接存在的。只有在这个意义上我们才能说,天才和才能必然是天生的。

同理,各门艺术都或多或少是民族性的,与某一民族的天生自然的资禀密切相关。例如意大利人天生来就在歌曲方面擅长,北欧人民则不然,尽管我们在音乐和歌剧方面的训练也得到很大的成功,这两种艺术在我们中间毕竟像桔树一样,不能成为完全土生土长的东西。希腊人特别擅长于史诗和雕刻,而罗马人则没有一门专长的艺术,只是把希腊的艺术移植到本土来。范围最广的艺术是诗,因为诗比起

^① 指上句“使它的产品外射为现实现象”,即一般所谓“传达”。

其他艺术,对感性材料及其形式的构成所要求的最少。而在诗之中,民间诗歌又是最属于全民族范围的,与天生自然方面结合最密切的,所以民间诗歌总是产生在精神文化比较不发达的时代,在大多数情况下保持天真纯朴的风味。歌德写过各种各样的诗,但是他的最足见内心深处的、最像自然流露的作品是他早年写的歌。文化的痕迹在这些歌里露得最少。近代希腊人仍然是一个擅长于做诗唱歌的民族。昨天或今天发生的某一个英勇事件,一个人的死亡及其致死的情境,一次丧葬,每一个冒险的事迹,从土耳其方面来的某一次压迫行动——总之,无论什么事情一发生,他们就马上把它编成歌;有很多的例子说明一场战斗发生了,当天歌颂新胜利的诗歌就出来了。浮芮尔^①编了一部希腊新诗集,入选的诗歌往往是从老太婆们、保姆们和小姑娘们口里录下来的,她们倒感到稀奇,浮芮尔为什么对她们的歌那样惊赞。从此可知,艺术和它的一定的创造方式是与某一民族的民族性密切相关的。例如临时编唱是意大利人的家常便饭,他们在这方面显出惊人的才能。至今一个意大利人还能临时编唱出一部五幕剧,其中没有一句是由记诵得来的,一切都从人类情欲及其情境的知识以及当前的鼓舞力量涌出来的。有一次有一位穷编唱家编唱了很长一段时间之后,伸出一顶破帽子向四周听众收钱,同时还兴高采烈,不停地编唱,不知手之舞之,把收来的钱都抛散了。

c) 第三,天才还有一种本领也是属于天生自然方面的,那就是在某些门类艺术里,无论是在构成腹稿还是在传达技巧方面,都现出一种轻巧灵活。在这方面人们常谈到诗人受到音韵格律的束缚,画家碰到素描、着色、安排光影等在构思和下笔时所造成的许多困难。关于这一点,我们应该说,各门艺术当然都需要广泛的学习、坚持不懈的努力以及多方面的从训练得来的熟练;但是天才和才能愈卓越,愈丰富,他学习掌握创作所必需的技巧也就愈不费力。因为真正的艺术家都有一种天生自然的推动力,一种直接的需要,非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可。这种形象表现的方式正是他的感受和知觉的方式,他毫不费力地在自己身上找到这种方式,好像它就是特别适合他的一种器官一样。例如一位音乐家只能用乐曲来表现在他胸中鼓动的最深刻的东西,凡是他所感到的,他马上就把它变成一个曲调,正如画家把他的情感马上就变成形状和颜色,诗人把他的情感马上就变成诗的表象,用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想像力、幻想力和感觉力,而且还是一种实践性的感觉力,即实际完成作品的力量。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。凡是在他的想像中活着的东西好像马上就转到手指头上,就像凡是我们所想到的东西马上就转到口上说出来,或是我们一遇到最深处的思想、观念和情感,马上就由姿势态度上现出一样。从古以来真正的天才都感到完成作品所需要的技巧是轻而

^① 浮芮尔(Fauriel, 1772—1844),巴黎大学教授,研究民间诗歌的专家。

易举的事,而且有本领迫使最枯燥和表面上最不易驯服的材料听命就范,使它不得不接受想像中的内在形象而把它们表现出来。艺术家对于他的这种天生本领当然还要经过充分的练习,才能达到高度的熟练;但是很轻巧地完成作品的潜能,在他身上却仍然是一种天生的禀赋;否则只靠学来的熟练绝不能产生一种有生命的艺术作品。按照艺术的概念,这两方面——心里的构思与作品的完成(或传达)是携手并进的。

c) 灵感

第三,想像的活动和完成作品中技巧的运用,作为艺术家的一种能力单独来看,就是人们通常所说的灵感。

a) 关于灵感,第一个问题就是关于它的起源,对这个问题有极多的不同的看法。

a1) 因为天才与心灵现象和自然现象通常都处在一种最紧密的关系中,人们就以为通过感官的刺激就可以激发灵感。但是单靠心血来潮并不济事,香槟酒产生不出诗来;例如马蒙特尔^①说过,他坐在地窖里面对着六千瓶香槟酒,可是没有丝毫的诗意冲上他脑里来。同理,最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上,让微风吹来,眼望着天空,温柔的灵感也始终不光顾他。

a2) 反之,单靠存心要创作的意愿也召唤不出灵感来。谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动,还要东张西望地搜求材料,只是下定决心要得到灵感,好写一首诗、画一幅画或是发明一个乐曲,那么,不管他有多大才能,他也绝不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品。无论是感官的刺激,还是单纯的意志和决心,都不能引起真正的灵感。要采用这些办法来引起灵感,这就足以说明心灵和想像还没有抓住真正有艺术意义的东西。反之,如果艺术的动力是正当的,这种真正有艺术意义的东西就会抓住一个明确的对象和内容(意蕴)而得到坚实的表现。

a3) 因此,要煽起真正的灵感,面前就应该先有一种明确的内容,即想像所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容。灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身(这一方面是就主体的内在的创作活动来说,另一方面也是就客观的完成作品的活动来说,因为这两种活动都必须有灵感)。这里又有一个问题:这种引起灵感的材料怎样来到艺术家脑里呢?关于这个问题也有各种不同的看法。我们常听到人们提出这样的要求:艺术家应该单从他本身吸取材料来创作。如果诗人“像鸟儿栖在树枝上歌唱”那样,这种要求当然是可以实现的。在这种情形之下,他自己的

^① 马蒙特尔(Marmontei, 1723—1799),法国作家。

快乐就是创作的动力,这种从内心迸发出来的东西本身就可以成为作品的材料和内容,推动他对自己的喜悦进行艺术的欣赏。对于这样的作品,我们就可以说:“从肺腑中迸发出来的歌本身就是一种丰富的酬劳。”但是从另一方面看,最伟大的艺术作品也往往是应外在的机缘而创造出来的。例如品达的颂诗就有许多是应命制作的。建筑家和画家们也往往须就指定的目的和对象进行工作,却仍然可以得到灵感。我们时常听到艺术家们埋怨说,他们缺乏可以工作的材料。其实,上面说的那种外在机缘及其对创作的推动力就是天生自然性与直接性的因素,这因素对于才能的概念是不可少的,对于灵感的出现也是一个条件。就这一点来说,艺术家的地位是这样:作为一个天生地具有才能的人,他与一种碰到的现存的材料发生了关系,通过一种外缘,一个事件,或是像莎士比亚那样,通过古老的民歌、故事和史传,通过这一类事物的推动,他自觉有一种要求,要把这种材料表现出来,并且因此也表现他自己。所以创作的推动力可以完全是外来的,唯一重要的要求是:艺术家应该从外来材料中抓到真正有艺术意义的东西,并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下,天才的灵感就会不招自来了。一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘,这些机缘临到了旁人就不发生影响,就轻易放过了。

b) 如果我们进一步追问艺术的灵感究竟是什么,我们可以说,它不是别的,就是完全沉浸在主题里,不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。

c) 但是在艺术家这样把对象完全变为他自己的对象之后,他还要知道怎样把他自己的主体的特殊癖性及其偶然的个别现象抛开,让自己完全沉浸在主题里面;这样,他作为主体,就好像只是形式,赋予形式于他所沉浸在里面的那个内容。如果在一种灵感里,主体作为主体突出地冒出来发挥作用,而不是作为主题本身所使用的器官和所引起的有生命的活动,这种灵感就是一种很坏的灵感。说到这里,我们就要转到所谓艺术创作的客观性了。

(朱光潜 译)

12. 艺术创作的秘密*

斯·茨威格

自世界肇始以来,在所有的秘密之中,创作的秘密是最最神秘不过的秘密了。为此所有的民族和所有的宗教都异口同声地把创作的事情与神的观念联在一起。因为我们能够理解所有的存在之物,把它们作为事实去把握;但当在某处先是一种无突然变成一种有,当一个孩子生了下来,当从光秃秃的地里一夜就迸放出一朵鲜花时,我们每次就有了一种超凡入圣的情感。然而我们的惊异最最巨大的,最最敬畏的,我几乎想说,最最神圣的是,当这种新的和突然形成之物不是一种转瞬即逝的,当它不像花一样的凋谢,当它不像一个人一样终究会死亡,而是在我们时代产生的某种东西,它经历当世延续到千秋百代,像天空、大地、海洋、太阳、月亮和星星那样永恒,这不是人的事业,而是神的。

这种从无到有的奇迹,它千秋百代长存,我们有幸偶尔能在一种领域里经历到,这就是在艺术的领域里。我们知道,每一年都出版成千上万种书籍,画出了成千上万幅图画,谱出数以百万计的音节。所有这些毫不使我感到特别的惊奇。书由作家或者诗人写出来,这对我们说来是自然而然的,就像这些书由排字工人排版,由印刷工人印刷,由装订工人装订,由书商出售一样。这是一种纯粹的生产现象,如同烤制每天的面包,缝制鞋袜一样。一当这些书中的一本,这些画中的一幅由于其完美千秋百代持久不衰,而奇迹才总是始之于此际。在这种情况下,而只有在这种情况下,我们才感觉到,天才再一次在一个人身上显现出来,又一次在一部作品里重复了我们世界的创作的奥秘。一个令人激动不已的想法:这是一个人,和我们大家长得一样,他睡在一张床上,他在一张桌旁吃饭,他与你我以及所有的

* 选自《波佩的面纱:日内瓦学派文论选》,社会科学文献出版社,1995。斯·茨威格(1881—1942),奥地利作家。

人一样穿着衣服。路上我们在他身边走过，在学校也许我们与他坐在同一条长椅上，他在外表上与我们没有什么不同。可突然这个人完成了我们大家完不成的事，他突破了束缚我们这些人的金科玉律，他战胜了时间，因为在我们这些人死去和消逝得无影无踪时，他的某些东西却永远存在下去。为什么呢？唯一的是因为他完成了那种神圣的创作的行动，借助这种行动从无之中生成了有，使易逝的变成为永存。我们世界的最深沉的秘密在他的现象中展示了出来：这就是创作的秘密。

这样一个人人都做了些什么呢？让我们从纯表面上去看。如果他是一个音乐家，他把音阶里的一些音用一种特殊的方法合在一起，使之从中产生出一个旋律，它使千百万人，即使是在地球上最偏远地方的人都为之倾倒，灵魂为之激动；如果他是一个画家，他用光谱上的7种颜色，用明与暗的两种色调，创作出一幅图画，我们看到它一次，它就投射进我们灵魂的深处；如果他是一位诗人，他从我们语言里5 000或10 000个词中，把一二百个词用一种特殊的方式组合在一起，组成为一首不朽的诗；或者，他作为戏剧家、作为小说家塑造出形象，这些形象与我们那样贴近，宛如一个兄弟、一个朋友一样就在眼前，这些人物像他一样，自身有着一种神圣的力量，千秋百代长存。他用这种外在的行动推翻了自然法则：他创作了一种抗拒易逝性的实体。他用空气中的一种声音形成了一种比我们触摸得到的木头还要持久，比承受着我们房屋重量的石头还要持久的东西。永恒和神性——我们有信心这样说——通过他在尘世表现了出来。

这样一个单一的人用什么方法做出了这样的奇迹？在千百万人之中他借助什么方法用我们大家都能支配的同一材料：语言，颜色，声音创作出了他的艺术作品？他具有的神秘的力量是什么呢？真正的艺术家用什么样的方法创作呢？在我们这个不信神的世界，这种奇迹是怎样实现的呢？

我相信，我们中的每一个人，当他在画廊里站在那些大师们不朽的绘画中的一幅画前面时，当他被一首诗而在灵魂的高深处引起震颤时，或者由于莫扎特或贝多芬的一首交响曲而情感激起强烈的震荡时，都会有意无意地向自己提出这个问题。我相信，每个人都会怀着敬畏的惊奇，而也恰恰由于这种惊奇扪心自问：一个单一的人怎样就能创作出超人的作品呢？我甚至敢说，若是有人欣赏了伟大的艺术作品而没有提出这个问题，这个秘密没有使他激动，那说明他从没有和艺术有过真正的关系，将来也不会有这种关系。对强力和充满神秘的东西敬畏地惊奇不已，这是我们人的心灵的最为可贵之处；凡是感到一种秘密时都要穷究其竟，这是人的精神的最为可贵之处。谁试图同艺术有着一种真正的关系，面对伟大的艺术作品，那他就必然怀有一种双重的感情。他必然毕恭毕敬地把它们当做是某种超越自己能力的东西，把它们当做是超越他的短暂易逝的生命的一种不可理解的东西。但与此同时他必然也怀着清醒的思想，竭力去弄清楚，在我们人世间这种神圣的东西是怎样产生出来的。他必须设法去理解不可理解之物。

这可能吗？我们能够窥视到一部真正的艺术作品产生的过程吗？我们能够成为艺术作品生育的见证人、艺术作品诞生的见证人吗？对此我可以准确地回答：不能。一部艺术作品的构思是一种内心的过程。它在每一种单一的情况下都是处于黑暗之中，就像我们世界的诞生一样，是一种不可窥视的，一种神圣的现象，是一种神秘。我们唯一能做的是我们事后为我们自己复制这种行动，而这也只允许我们达到一定的程度罢了。但无论如何我们至少能向这座神秘莫测的迷宫靠近几步。我区别得很清楚：我们不能够解释创作本身的秘密，如同我们很少能成功地去表述电的概念、重力的概念、磁的概念一样；我们只能确立几个基本的法则，使艺术作品的构思在法则中着魔般地显现出来。我们必须在我们进行探索时保持高度的敬畏，并总是要意识到，这独特的事情发生在我们无法接近的一个空间里，我们在幻想和逻辑上付出了巨大的消耗而显示的只是这个过程的一幅阴影图像，但毕竟是一幅图像。由于我们不被容许与艺术家同时性地去经历他创作那一时刻，唯一地只能试图事后去经历这一时刻。

为了复制这个神秘的过程，我要借助一种方法，这种方法乍看起来也许并不太令人怀有好感：这就是犯罪学的方法，它由于千百年的经验而形成一种特殊的技巧。不言而喻，我知道这样的比喻是难堪的。犯罪学是为了去揭露一件坏事或罪恶，一桩凶杀案，一次盗窃；而我们的情况正相反，是为了探究人类所能做出的最高贵的、最愉快的事业。但归根说来任务是同样的：去解释一件秘而不宣之事，一个秘密，我们本身无法在场，而只好借助一种思虑缜密和屡试不爽的体系去复制出来。

在犯罪学中什么是理想的案件呢？理想的案件是作案者——我们这里指的是凶手和盗窃犯——自己在法庭自首，他解释是出于什么样的动机和用什么样的方法，在什么时间和什么样的场合进行犯罪的。借助这样一种自发的坦白交待，警察局和法庭就不再花费任何力气了。同样的，如果创作者本人向我们解释了他剧作的秘密，如果他向我们描述了作品产生的全过程，向我们透露了他的技艺，使我们理解了我们不可理解的种种过程，那在我们的探讨中，这就是理想的案件了。这就是说，如果诗人向我们讲述了他是怎样做诗的，音乐家讲述他是如何作曲的，描述创作每一部作品时灵感是如何涌出的，创作的思想是如何转化成形的，那对我们说来，所有进一步的探索都已成为多余的了。

但现在我们面对的是一种独特的现象，这就是那些创作者，指的是诗人、音乐家、画家，仿佛是一些顽固的罪犯，对他们内心深处的创作时刻缄口不语，只字不吐。美国诗人埃德加·爱伦·坡早就注意到了，在几百年的艺术创作中我们看到诗人、画家和音乐家写的这方面文章很少是清晰明了的。他在描述《乌鸦》这首诗诞生的文章的一开头就提出了这样的意见：“我常常想，如果有一个作家，他将——那就是说他能——他作品中任何一篇细致地、逐步地描绘其形成直至完善的过程，那就是

一篇极为有趣的杂志文章。为什么从来没有这样一篇文章呢？我实在不知道为什么。”

当我对这位伟大诗人提出的问题：为什么我们很少看到诗人们描述他们自己进行创作时刻的文章，给予一个他们不知道如何回答的答案，我恳求不要把此看做是狂妄之举。我们很少占有诗人们描绘他们创作进程的文献，这个事实本身就确实令人奇怪的。因为诗人、作家的才能除了去叙述去解释还能是什么呢？每一次旅行，每一次险遇，每一次内心的震动，他们都在他们的书里那样迫不及待地给我们留传了下来。若是他们也能把他们描绘内心经历的详细而可信的文章给我们留下来，讲述创作是如何攫住他们，他们在那一时刻所感受的快乐和痛苦，那这样的书是再自然不过的事情了。泄露、自己坦白甚至交待内心深处的东西，作为知情者和解释者的诗人对我们是极为重要的。但如果说艺术家是那样罕见地谈论他们灵感的时刻，那原因很简单：他们在进行创作的这个时刻完全不是处于一种清醒的状态。这就是说，在独特的创作期间他们不能进行精神上的窥探，就如同他们在书写时无法看到自己的肩膀一样。还是用犯罪学中的例子来做说明，艺术家与那种罪犯——我们说的是个杀人犯——相似，他在情绪冲动时干下的事，面对法官和国家检查官时他说：“我不知道，我为什么干下这种事，我不知道，我是怎样干的。我控制不住自己，我不知道在想什么。”这说的完全是老实话。

我知道，艺术家在创作时刻这种不在的状态在最初的时刻也许是不合乎逻辑的。但我们要考虑一下。实际上创作对艺术家而言，只有在某种自我不在的状态，一种 Ekstase^① 状态才有可能。Ekstase 这个希腊字翻译过来不是别的，只能是“自身不在”。

但如果说艺术家在创作的时刻自身不在，那他到底在哪儿呢？非常简单：他在他的作品里，在他的旋律里，在他的人物形象里，在他的幻象里。他在创作期间不是活在我们的世界里，而是活在他的世界里，因此他不能成为证人。诗人在灵感涌来的时刻，从记忆里去描述一个风景，春天里的草原，天空，树木，田野，那这个时刻他不是在自己的房间里，在他的四面墙之中，而是他看到了绿色，呼吸到空气，听到吹拂青草的风声。莎士比亚让他的奥赛罗说话时，在这一时刻他就从莎士比亚这个人，从他本人的躯体，从他本人的灵魂进入被嫉妒所主宰的奥赛罗的灵魂之中。因为艺术家在这个时刻把他全部的感官都完全集中在另一个人身上，集中在作品上，似乎他必然阻断了外部世界其他所有印象的通路。为了完全弄清楚精神集中时刻是怎样的状态，我想只需回忆一下我们在学校听到过的古代例子。在攻占苏拉库斯城时，城垒业已陷落，士兵们在城里烧杀抢掠。有一个士兵闯入阿基米德的家里，看见他在院子里正用他的木杖在沙子上画几何图形。当这个士兵抽出

① Ekstase: 本意是忘我的境界，转意为入迷，狂喜，心醉神迷。——译注

宝剑冲向他时，他全神贯注，没有转身，说道：“别碰我的圆。”他在精神集中的美好状态看到的只是一只陌生的脚要踏进他在沙子上画好的圆形里去。他不知道这只脚是一个士兵的，他不知道敌人已进了城，他没有听到攻城木槌的碰撞声，没有听到逃难者和被杀害人的喊叫声，没有听到喇叭的吹奏声。在这创作的时刻他不是苏拉库斯，而是在他的作品里。再举一个近代的例子来说明创作期间的精神集中的状态。一个朋友采访巴尔扎克，巴尔扎克眼里饱含泪水神情激动地对他说：“您知道吗，朗加依公爵夫人死了。”来访者为之愕然。他不认识朗加依公爵夫人，在巴黎也根本没有这样一位夫人。原来她是巴尔扎克剧作的一个人物，他刚巧在他的书里描写了她的死亡，还没有从他的幻梦中清醒过来，还没有返回到现实世界里，直到看到他的来访者的惊讶他才发现他的错误。

或许从这两个例子就已足够想像出，伴随每一种真正的创作行动所必然有的一种内心和整个精神集中时的异乎寻常状态。真正的艺术家在创作期间是存在于他的创作之内的，如同虔诚的教徒存在于他的祈祷之内，做梦的人置身于他的梦境之内一样。这就是说是一种强制性的，因为从内心观照，外界可以觉察到他，而他本人则什么也觉察不到。因此艺术家，诗人，画家，音乐家在他们创作时是不去注意自己是如何进行创作的，在事后能向我们解释的还要少。他们是自己创作过程的最糟糕的、没有用处的证人。作为犯罪学家，若是我们盲目相信他们的证词，那是轻率的。

当最重要的证人拒绝做证，或他们是不可信任的，那这种情况下警察该怎样去做呢？他们搜集所有可能得到的材料——我们同样这样做，去询问那些同时代人——为了完全揭露事实真相，最终要到现场去，并试着在那儿用找到的蛛丝马迹去复制犯罪当时的情景。我们现在也试着这样做！

但艺术家的现场在什么地方？有人会提出异议说，艺术创作过程是没有这种现场的。创作是一种不可见的行动，它是在大脑里进行的，Inspiration^①-Inspiratio-这个字的本义就已清楚地表达出了，指的只是一种“吸气”，这就是说是一种非物质性的过程，它无法用眼睛、耳朵或触觉来窥探。就事论事，这样说是正确的。独特的创作，幻象，灵感活动，在艺术家那里都是不可见的。但我们生活在尘世，是人，而人则只能用我们的感官去理解。对我们说来，花的种籽埋在土里并不是花，只有当它具有形状和颜色时才是花；蝴蝶只有从蛹和毛虫中蜕变成带有色彩斑斓的翅膀的奇妙物时才是蝴蝶。一个旋律，当它在一个创作者的内心第一次响起时，这对我们说来并不是一个旋律，而是只有我们能听到时才是；一幅画只有它可以看到和完成了时才是一幅画，一个思想只有它说出来时才是一个思想，一件雕塑只有它最终成形时才是一件雕塑。为了从艺术家的灵魂进入我们的生活，灵

① Inspiration, 拉丁语 Inspiratio 本意为吸气、吸入, 转意为灵感。——译注

感就必须每一次都表现为一种形体,能触摸到、听到或看到。这种形体必须借助物质形式的媒介来完成。甚至最最精致的诗歌,为了传达到我们这里,首先也必须用一种物质材料,用墨水或铅笔在另一种物质材料上,在纸上写下来才能固定下来,一幅画在画布上用颜料画上去,一个雕塑用石头或木头塑造成形。艺术创作过程——我们再前进一步——就是说不是纯灵感,不仅仅是在大脑里发生的,不仅仅是在瞳孔的视网膜上发生的,而是从精神进入感官世界,从幻象进入现实的一个转逆行动。正如我们刚才指出的,由于这个行动大部分是在可感受到的材料中进行的,那它就会留下物质的痕迹,它们满布于摇曳不定的幻象和最终完成之间的那种中间状态。我这里指的是音乐家的先期工作,草稿,画家的速描,诗人的各种不同的草稿,工作室里的手稿,习作,整个保存下来的资料。恰恰由于这些保留下来的先期资料是哑巴证人,它们才是最客观的证人,是能够支持我们的唯一证人。犹如凶手在匆忙中留在现场的物品,犹如他留下的指纹——这些东西是犯罪学中的最最可信的证明材料——艺术家在生产过程中留下来的习作和草稿,是唯一的复制内心过程的材料。它们是阿里阿德涅线团^①,借助这个线团我们才能摸索走进那否则是神秘莫测的迷宫。如果说我们有时能接近创作的秘密,那这仅是由于这些遗留下来的痕迹才成为可能。

我是说,我们有时能接近创作的秘密。因为我们并没有占有所有伟大艺术家的这样一些自己透露的真实材料,甚至不幸的是恰恰没有那些最伟大的艺术家的。我们没有荷马的一页东西,没有原始形式的《圣经》的一行文字,没有柏拉图或索福克勒斯或佛祖的任何东西,没有宙克西斯和阿佩莱斯^②留下的一笔一画。这毕竟是可以理解的,因为出之远古。但奇怪的是连乔叟、莎士比亚、但丁和莫里哀,赛万提斯和孔夫子也没有留下他们作品的一页,也许这是天意,它告诉我们:“恰恰是通过人的精神所创作的这些伟大的作品,你们才不应当有尘世的证据。对你们而言,它们应当成为所有时代的一种无法理解和违反理性的奇迹。”但我们终究还保留有人类的另一些天才,贝多芬和雪莱,卢梭和伏尔泰,巴哈和米琪尔安格罗,华尔特·惠特曼和埃德加·爱伦·坡曾经居住过的房子,还有着他们用过的物品,我们保存有他们的手迹和原稿,以此我们能观察到所有这些艺术家的工作,能有胆量向他们的工作场地投去勇敢的一瞥,和对创作秘密起码能有所了解。

我们来试试吧。我们进入一座博物馆,一个图书馆,到那些唯一保存有他们物品的场所。在这些物品上,创作过程显示出了视觉上的印记。让我们来翻阅莫扎

^① 阿里阿德涅:古希腊神话中弥诺斯和帕西淮之女,她用一个线团帮助忒修斯走出迷宫。——译注

^② 宙克西斯(Euexis,活动于公元前5世纪末),古希腊最著名的画家,作品已失传;阿佩莱斯(Apelles,活动于公元前4世纪),古希腊时代早期的画家,作品已无真迹在世。——译注

特、贝多芬、舒伯特、巴哈的乐谱、速记，伟大画家的先期速描，诗人的最初的手稿，试着让这些物证来讲述这些艺术家在他们的极为神秘的时刻发生的事情，这个时刻同时也是他们最幸福和最痛苦的时刻。

那么让我们在那座博物馆或收藏室先翻阅莫扎特的几页手稿，以便从纯视觉上看作曲是如何谱曲的，让我们翻阅他亲手写下的一份手稿，一首奏鸣曲，同时我们再请求拿出乐曲的草稿，以便亲眼看看这份完成了的作品是如何逐步形成的。令我们惊奇地得悉，根本没有草稿，有的只是他的完成稿，是以独特的风格用一种轻松的、毫不费力的、快速的笔体一挥而就的。我们对这些乐谱的第一个印象就是：它们是抄写的手稿。有某个人向他口授，而他匆匆忙忙地记录下来。他仅是一个抄字者，一个笔录人而已。我们在海顿或舒伯特的手稿那里遇到的也是同样情形。在他们那里我们找不到这些殚精竭虑的作品的任何草稿，没有什么迹象可寻。事实上我们从与他们同时代人的文章里知道，莫扎特在他玩弹子戏的同时，一个音乐主题就在他的脑子里形成了；或者，舒伯特在与朋友们闲谈时顺手翻阅一首诗，随即他走到隔壁房间，迅速在谱纸上记了下来，于是一支歌，一支不朽的歌曲就诞生了——我想说：那样迅速，如同人擤鼻涕那样。在华尔特·司各特的手稿那里，同样看到这种挥洒自如、一蹴而就的情况，在他的400页、500页的手稿上没有错误，没有改动，绝对是同样的印象：不是撰写，不是创作，而是根据一种看不见的口授进行的笔录。在某些画家那里也有同样的情况，弗朗斯·哈尔斯、梵高就没有速写和草图。他们用富有魔力的眼睛观察他们要画的对象，于是画笔就飞快和灵活地挥动起来。他们不须排列，不须组合，不须整理。对于他们说来，创作是激流，是活力，是轻而易举之事。

对这样一些手稿一瞥就够了，我们业已对我们的秘密获得了初步的了解。我们从这些手稿上觉察出，艺术家若是充满了灵感的话，那他在相当高的程度上显露出创作时的轻松潇洒。一种梦游人般的准确性在支配着他，带他跨越所有的困难，而同时却毋须引导和控制他的才智。创作的激流在他身上流动，穿越他，如同空气穿过笛子在那儿就变成了音乐一样。就最初的形式和最初的印象来看，艺术家是一种更高级的意志的催眠化了的媒介体，他本人除了忠实地去再现这种更高级的意志所要求于他的，把一种内在的幻象毫不改变地外化，此外他是什么也不做的。这是说，创作的状态，从这些手稿来看，是一种纯被动的状态，与人类的个人的各种各样的努力毫不相干。

但是我们不要过于匆忙地得出我们的结论。艺术创作的过程实际上复杂得多，创作的秘密神秘得多。最好我们在同一座博物馆或同一间存放手迹的房间里翻阅一下手稿。现在我们在翻阅莫扎特手稿之后再看一下贝多芬的手稿。

我们的印象会立即完全变样了。贝多芬的工作方法所呈现出的图像与上面提到的迥然相异，犹如一个挪威的狭窄海湾与意大利海面那样不同。我们刚刚从莫

扎特那里得到的结论：创作的状态是被动的，个人的意志在这种状态下是不参与的，这一切都显得是错误的了。我们发现，先前我们看到天才在工作时是轻松的和敏捷的，现在艺术家一下子成了充满痛苦的进行搏斗的人，成了费尽力气进行形象塑造的人了。

起先这都是一本速记簿里的一两页罢了，是用铅笔在匆忙中记下来的一两个拍节，是在极为迫不及待的情况下草草写下的。在旁边可以找到一些与此毫不相关的拍节。没有什么是完全的，没有什么是安排好的。这就像一个巨人投掷出的岩石上的碎石一样。从口头流传下来的材料中我们知道贝多芬是怎样谱曲的。他在田野里来回奔跑，对任何人都不理不睬，大声地吼着，哼着和唱着，用双手打着拍子。他不时从他的大大的上衣口袋里掏出一个速记本，用铅笔记下他的乐思。回家后他在写字本上把这样一些主题的零星部分写了下来。现在我们看到一种另样形式的速记簿，更大一些的，多半是用墨水写的，他在这样的速记簿中把主题从结构上加以发展，但是他现在绝没有立即就找到恰当的形式。他粗暴地挥动羽毛笔，弄得裂成两半，墨水玷污了他的头，整行整页地涂掉，再次从头开始。但是不行，依然不对头。他再次改动、修改。他十分恼火地涂掉，把纸划个乱七八糟，有时纸都被划碎了。人们看到的简直是个工作时火冒三丈的人，看到他在跺脚，在叹气，在咒骂，因为乐思还一直没有用理想的、在他内心中浮现出的形式表达出来。在经过无数次这样的打草稿——每一次都是一场战斗——才写下初稿，随后是第二稿。在一次又一次誊清时，甚至在校样上还要进行修改。在莫扎特那里，我们感到创作是一种充满快乐的、轻而易举的行动，而在贝多芬这里是一种痛苦，一种使人想到一个女人分娩时的痉挛和艰难的行动。莫扎特玩弄艺术有如风之玩弄树叶，贝多芬与艺术的搏斗有如赫尔库勒斯与九头蛇进行的战斗。

为了更清楚起见，我还要举另一个领域里的一个例子，即诗歌的领域，以表明一部艺术作品的产生形成何等的反差。如同刚才我选择莫扎特和贝多芬作为对照，我现在提出世界文学中两首最著名的诗歌：《马赛曲》和埃德加·爱伦·坡的《乌鸦》。我们来比较一下这两首诗的产生过程。写出《马赛曲》的鲁日·德·索勒本不是一个诗人，他是一个搞技术的军官，法国大革命期间在斯特拉斯堡在军队中供职。4月25日中午传来消息：法兰西共和国向欧洲各国的国王宣战，整个城市陷入狂热之中。傍晚市长为军队的军官举行了一次晚宴。在晚宴上市长问鲁日·德·索勒，若是他能为了慷慨激昂的军队写一首战歌并谱上曲子那可就好了，市长知道他曾经写过些很美的诗行。为什么不呢？军官们兴高采烈地一直欢聚到午夜，随后鲁日·德·索勒回到家里。他一直兴奋不已，也许是酒也喝得多了，脑子里嗡嗡作响，那些祝酒词、讲话、发言，如“起来，祖国的孩子们”和“光荣的时刻到来了”还一直萦回脑际。他坐了下来开始写，这个向来不是一个真正诗人的人现在几乎一气呵成写了一两节。随后他从琴架上拿起了他的小提琴，试着谱上一段旋

律。在两个小时之内一切顺利完成。翌日清晨六时，他去拜访他的市长朋友，把写好的歌和谱好的曲交给了他。他就这样既非有意亦非自觉，毫不费力也不在意地创作了世界上不朽诗作之一和不朽旋律之一，纯粹出之灵感。他不是带着他的清醒理智进行创作的，而是在一种昏迷的状态。根本不是他在写诗，此时此刻而是天才在写。

现在我们翻阅几页作为相反例子的东西，在这里面埃德加·爱伦·坡讲述了他如何创作他那首最著名的诗歌《乌鸦》的情形。人们读到，如他所自诩的那样，他用数学逻辑计算出了每一种效果、每个韵脚和每个词。如他所强调的，是在完全冷漠的道路上，没有任何灵感完成了这首诗的——我想说是创造出了这首诗。在这里一首杰作通过意志的一种极端紧张的状态产生出来，而《马赛曲》则是在没有任何一种意愿和筹划的情况下完成的。

这样就已经打开了进入艺术家工作场地的那扇门的一条小缝。我们从莫扎特和《马赛曲》这两个例子上看到，一部艺术作品可能是纯灵感的一种行为，在这里诗人、音乐家与拉丁语中的“Vates”即有预见的人、预言者相似，他们从上帝那里接受了旨意，并把它继续传达给人，而本人毋须花费什么力气；从另外的例子贝多芬和埃德加·爱伦·坡身上——我能把巴尔扎克、福楼拜和无数的另外一些作家包括在内——我们看到，艺术家通过逻辑上的努力，通过一种完整的有意识的思考劳动，通过一种最最完美的手工技艺制造出同样的完美作品。

但我们不必对这种截然相反的情况感到过分惊奇，我们想到了，在物理学中用最低温度取得了用最高温度取得的同样效果。对一部完美的艺术作品而言，用任何方式产生出来是完全无所谓的，不管是冷的或是热的，不管是在狂喜的火焰之中或是在自省的冰一般的寒冷之中，不管是借助纯粹的灵感或是借助尘世的劳动。我们这里是有意地先把极端的事例摆出来，实际上在艺术创作中，如同在自然界中一样，混杂有多种成分。很少有纯粹的好人和纯粹的坏人，很少有百分之百的乐观主义者和百分之百的悲观主义者。我提出的仅是艺术创作中截然对立的两极；艺术创作中所发生的，本质上是这两极之间的一种紧张状态。艺术的迸发几乎一直仅是通过处于两种对立成分之间的紧张而产生的，这有如自然界中雄性和雌性为了繁殖而必须结合一样，在艺术生产活动中总是两种成分的混合：无意识和有意识，灵感和技巧，昏迷和清醒。对于艺术家来说，生产就是实现，是从内向外的表现，一种内心的幻象，一个梦的景象，他看到这个景象在精神中已经形成，用语言、色彩、声音的勉为其难的物质材料把它带进到我们的世界。艺术家先是梦见他的幻象，这个幻象在他的眼前飘动着，他追随它，他几乎把它从看不见的地方扯进到尘世上来。在内心的梦幻之后，到来的必然是内心的清醒。在某种意义上古代波斯战士的古老技艺适用于艺术家，他们在晚间喝得酩酊大醉时制定战斗计划，在清晨头脑清醒时进行审查。

如果说我们要得到一个公式的话,那艺术创作过程中的原本秘密不是“灵感或者劳动”,而是“灵感加上劳动”。创作是无意识和有意识之间的一种持续不断的搏斗。没有这两种成分,艺术活动不可能进行。这两种基本成分是不可缺少的,艺术家就受制于无意识和有意识之间的对立的、创作平衡的法则。在这个法则之内他是自由的。艺术家的这种受制和同时性的自由也许最好用一局棋相比。棋也是分两方,黑与白,彼此相对搏杀。棋是在64格内进行,而艺术家则是与5000与10000个词儿,与丰富多彩的颜色,与音乐的声音连在一起的。但正如在64格内黑与白之间的变化无穷无尽,没有一局棋从头到尾与另一局完全相同一样,艺术生产的过程在每一个艺术家那里迥然是不同的。也许我这篇报告的题目不完全恰当,当我这样命名的话:“艺术创作的秘密”,或许我应当标上这样的题目:“艺术创作的千百种秘密”,因为每个艺术家在我上面所提出的界限之内在艺术创作上都有自己的特殊秘密,每一部艺术作品都有它特殊的历史。为了弄清楚艺术创作的秘密,除了去观察众多的各式各样的艺术家之外,别无他途。正是从这些变化的总和中才会得出对艺术规律的一种猜想,这种艺术规律是支配一切的。

当然啰,如果我们试图对不同艺术家在艺术创作进程中所有能想到的种种不同变化,就其特点匆匆勾勒一番的话,那我们就得在这儿待上几个小时。因为在空间和时间,在技巧和方法上的对比是千差万别的!洛伯·德·维加,他在三天之内写就一部戏剧,与他相对的是歌德,他在18岁开始创作的《浮士德》,到82岁才完成!一个艺术家,如约翰·塞巴斯梯安·巴哈或者海顿,他们兢兢业业,像一个公务员一样,每天有规律地进行谱曲;与他们相对的是瓦格纳,他有时灵感完全枯竭,在五年内一个音符也写不出来。在一个人身上创作像一条雄伟的大河,有规律地奔流不已,在另一个人身上每次有如一座火山的一次性喷发一样。每一个人在不同的条件下工作:这一个在清晨时感到最清醒不过,另一个夜间才能开始工作;这一个必须借助诸如酒精或环境的奢华的外界刺激方能兴奋起来,以进入一种真正的创作的狂热状态;另一个则必须得用溴剂或鸦片或尼古丁制造出那种近于梦境的朦胧气氛;这一个需要绝对的安静,以便集中思想;另一个则在小酒店和咖啡馆里喧闹嬉笑的人群中间方能聚精会神。这是说每个进行创作的人都有自己的特点,自己特殊的进程,这种进程属于他也只属于他一个人,如同爱的时刻与其他人很少一样,创作的时刻与其他人也没有共同的秘密。谁只有窥探到这种无穷无尽的多彩多样,谁才能对艺术和生活的无穷无尽的多彩多样有所领悟;谁只有看到一个艺术家工作,谁才能知道他的性格的独特性,因为我们只能从每一个人的工作上才能真正了解其人。我们仅是与他一起用餐一起谈天,与他共同散步或一起旅行是不够的。每一个人只有在他创作的东西之中才显示其真正的本性。只有在那里才是他真正的度——只有在那里,在他的最终的秘密所在的地方,我们才能认识一个人,我们才能认识一部艺术作品。歌德,所有时代里最富有智慧之人中之一,他对

此做了这样的表述：“人们仅只看到艺术作品的完成，那是不能认识它的，必须也在它的变中认识它。”谁只有探究艺术家创作的秘密，谁才能理解他的作品。

也许有人要提出异议：这样一种事后的艺术创作进程的复制难道不会阻碍一种纯粹的感受？去揭开遮住艺术家创作艰苦的面纱难道不是鲁莽和轻率之举？单纯地站在一幅绘画之前，像去欣赏上帝的一幅景色难道不是更好？就让一首交响曲在身边流泻好了，毋须去想去问这样一首杰出的曲子是在什么条件下，是通过何等的精神劳动诞生的。让艺术家的工作场地紧紧关闭起来，毋须疑问，毋须好奇，只是怀着纯粹的感激把我们的目光投向那完美的作品，这难道不更好吗？我承认，这样的见解是有某些诱惑性的，但另一方面我不相信纯粹的被动的享受。我不相信，一个人在他生平第一次踏进一个画廊，一个人第一次听到贝多芬交响曲，他就立即知道去尊敬杰出的作品。一部艺术作品并不能使一个人一见就钟情的，它像一个女人，在她被爱之前得先要求爱。为了正确地去感受，我们必须与艺术家所感受的有着同感；为了正确地去理解他的意图，我们必须清楚，他是克服怎样的反抗才把他的意图实现的。我们必须在我们的灵魂中复制出他的灵魂——每一种真正的享受不是纯粹地接受，而是对作品的一种内心的参与。

我进行论述的意义是想指出，如果我们能全力以赴的话，就是一个没有创作能力的人，在一定的程度上也能被置身于艺术家的创作状态，与他一道经历介于他的作品开始和完成之间的那种紧张和突然的转机。我们这样做并不是容易的，艺术家在竭尽全力进行着雅克布与天使的斗争，这是艺术家进行的那种永恒的斗争：我不放开你，你为我祝福！我们永远不要过于轻易地沉醉于最初的印象，我们不要过于匆忙地心满意足，因为艺术家同样是对他的第一个草稿、他的第一个幻象不满意的。当我们把伦勃朗的版画中的一幅拿到手上时，我们会以为已经有了完整的印象了。但是当我们把这幅完成的画摆在所有的先期画版上的画稿或复制出的样稿旁边时，我们的惊奇更为强烈，我们对这位光和暗的魔法师，这位艺术家的魔力知道得就更为详细了。我们看到，伦勃朗在这儿把过于刺眼的光弄得暗些，在那儿把暗加深些，在这儿让人物又退后，在先前的画板上他过于突出了。空间结构上画稿一张比一张更为和谐均衡。尽管在我们这些朴实的人看来，第一张画稿就已经是完美的了，现在用他的目光来看，认识到更高一级的完美是可能的。这有如在一个塔楼上观望风景，当我们逐级上升时，每登上一级就有新的认识。我们本人的眼光从一张画稿到另一张画稿变得更为内行了。我们借此而再次共同经历了艺术家创作活动的所有阶段，这是一堂课，同时也是艺术创作进程的一次幻景，没有一本书，没有一篇报告，没有一种学问能为我们保存下来。正如同造型艺术的秘密一样，诗歌创作、乐曲创作的秘密也能向我们呈现出来，如果我们观察了从最初开始的原始形式到最终完成的全过程的话。这儿我们在手稿上看到词儿卡住了，诗人找不到最终的表达词句。他试了一个，又把它抛弃了。他已经接近完美无缺的地

步,但这依然不是最准确的。他又一次选择,又一次摒弃,终于堤坝打开了。终于词句和旋律重又在纯净的河流中直泻而来,在我们身上也有着某种东西在一道流动。他,诗人、作曲家找到了恰当的,而我们也与他一道找到了它。在共同经历的这一时刻我们与他一道共同感受到了他的痛苦、他的焦躁、他的心血和最终的喜悦。我们参与了创作,借助这种共感一道经历了艺术作品的诞生。

为了尽可能多地得到这种最后的也是最高的享受,即参与创作和再创作的享受,若是博物馆不像今天的这样,仅只是展出完成的绘画,而是也把先期创作的所有阶段,速写、画稿、蓝本放在实际完成的作品前面那就好了。我的这个意见是出于好意,因为这样一来人们就不仅老是漫不经心地把完美的作品视为上天的馈赠,而是怀有敬畏,这个奇迹是由他们的弟兄创作的,是由与我们一样的人创作的,是用世间的艰辛、世间的痛苦、世间的欢乐,是用灵魂的全部力量从呆钝的物质材料那儿夺取来的。当我们试着用我们的才智去探索支配这无垠空间的法则,当我们试着去测量它的遥远和计算光的速度,这不会减弱星星的美丽、不会减弱天空的庄严,不会的。正相反,知识绝不会减弱真正的热情,它只能提高它和增强它。我希望我们不是失礼的,当我们在这儿试着去接近艺术创作的秘密,去接近这不可描述的时刻,在这一时刻倏忽即逝的尘世界限在我们人类身上终止了,而永恒开始起步了。

(高中甫 译)

13. 论独创性的写作*

爱德华·杨格

但是有些人精力充沛地写作并大获成功,是为了令世界愉悦,也是为了他们自己的名望。这些是天才盛行之下的辉煌成果。天才的心灵是一片沃土和乐园。那里幸福得如同厄利西亚姆^①,肥沃得像藤比^②,那里享受着永恒的春天。在这个春天里,独创性的作品是最美丽的花朵;而模仿性的作品虽然长得更快,花色却较为暗淡。模仿分两种,一种是模仿自然,另一种是模仿作家。前者我们称之为独创性的作品,而同时以模仿性的作品一词指代后者。我不打算深入探究什么是或什么不是严格意义上的独创性作品;我满足于大家都必须承认的这一事实,即某些作品比其他作品更具独创性,因而我说,作品越是这样越好。独创性的作品是,而且应当是,最受欢迎的作品,因为它们伟大的施主;它们扩展了文学的理想国,给它的疆域增添了新的省份。而模仿者只是给予我们一种复制品,一种对我们早已有之的,也许还要好得多的作品的复制;他增加的仅仅是书本的库存,而所有那些使书本有价值的东西,如知识和天才,却停滞不前。具有独创性的作者的笔,就像阿尔米达^③的魔杖,能从不毛的荒地上唤出繁花似锦的春天。而模仿者则是从这个春天里往外移植月桂的移植者,这些月桂有的在移动的过程中就死去了,而在异地也总是会全部枯萎的。

即使假设一位模仿者非常优秀(确实有这样的人),可他的杰出只是建立在别

* 选自拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,北京大学出版社,2003。爱德华·杨格(1683—1765),英国诗人。

① 厄利西亚姆:希腊神话中英雄及好人死后所在的极乐世界。

② 藤比:古希腊奥林匹斯山和欧萨斯两山之间的一个河谷,风景优美。

③ 阿尔米达:女巫之名。见意大利诗人塔索(Tasso)的长诗《耶路撒冷的得救》。

人的基础之上。他所受的恩惠,至少等同于他的荣誉;因此,在这种持平状态下,他的荣誉不会太大。相反,一部独创性作品,尽管只是一般水平(它的独创性且放在一边),却有足以夸口的地方。……

进一步说,模仿者总是和他的模仿所选中的对象分享皇冠——假如他有的话;而独创性作品却享有不能分享的掌声。可以说,独创性的作品具有植物的本性;它自发地从天才的生命之根生长出来;它是成长出来的,不是被制造出来的。模仿则往往是一种制造,由技术、艺术和劳动从先已存在的材料而并非从自己的材料中加工出来。

那么,你会问,难道我们绝对不能模仿古人吗?模仿他们,当然可以,但要模仿得对。模仿神圣的《伊利亚特》的人不是在模仿荷马;只有采用荷马用过的方法,以达到完成这样一部巨著的才能,才是模仿荷马。踏着荷马的足迹,走向不朽的唯一源泉;在荷马喝水的地方——真正的赫利孔^①——喝水,也就是说,在自然的胸怀里痛饮。模仿吧,但不要模仿作品,要模仿人。这个悖论能不能化为一句格言呢?那么,它就是:“我们越少抄袭古代知名作者,就越像他们。”

但是,也许你会回答,那么我们必须模仿荷马,否则就是违背自然。并非如此!假设你和荷马在时间上调换位置,那么,如果你自然而然地写作,你不妨控告荷马模仿了你。如果荷马从不曾这么写,而你这么写,能够说你是模仿荷马吗?在遵照自然和健全的理性的前提下,你是可以与伟大的前人分道而行的。就此范围来说,尽管雄心勃勃地背离他们吧。和他们越是相异,你在成就上就越接近他们;由此,你成为一位独创者,成为他们的一支高贵的旁系亲属,而不是他们卑贱的后裔。让我们用古人的精神和趣味构筑我们的作品,而不是用他们的素材填充我们的作品。

……除了指不使用普遍认可的非常必要的手段而能完成伟大的杰作的能力之外,我们绝大多数时候所说的天才意指什么呢?天才不同于良好的理解力,正如魔术师有别于优秀的建筑师一样。天才凭借看不见的手段建立起自己的结构;而理解力则要通过娴熟地使用普通的工具才能做到。因此,天才自古以来就被认为具有神圣的性质。

学问缺乏这种无上的辅助,它很为自己所付出的心血而高兴、自豪。学问是规则的伟大拥戴者,是著名先例的吹捧者。当美的东西不完善并因遵循谨慎的艺术规则而失去其一半魅力的时候,她激烈反对自然的、非人工雕琢的优雅,猛烈抨击小的无伤大雅的失礼言行,并对上述自由施加严格的限制。而这种自由,正是天才的无上荣光所应归功的地方,同时却也是非天才常常毁灭的原因。不合传统标准的美,和不曾有过的先例的卓越,是天才的特征,它们不受学问的权威和法则的管辖;天才必须越过这条界线才能具备上述特点。但是跳跃的时候,如果我们缺乏天才,

① 赫利孔:希腊神话中的赫利孔山,相传为文艺女神缪斯居住的地方。

我们会折断颈项，会失去先前可能享有的小名声。因为规则，就像拐杖一样，对于瘸腿的人是需要的，可对于强壮的人来说就是妨碍了。……诗歌里存在着某种超越散文理性的东西；里面有些神秘的东西，不可解释，只能欣赏，它们使纯粹的散文作者在它们的神性面前成了异教徒。

这就是文学中的两大泰斗，成就显赫的学者和获得神赐灵感的狂热者之间的区别。前者就好像明亮的晨星，后者就好像冉冉升起的太阳。忽视上述两条规则的作者永远不会是孤独的个体；他来自一个群体，思维和人群保持拙劣的一致。他脑子里塞满了别人的观念，却被这种富有弄得贫乏，因而丝毫也不去构思新思想的萌芽，丝毫也不开启展望的大门，从而穿越普通作家的昏暗区，进入罕见的想像和独特设计的明亮活动领域。正当真正的天才越过所有公众的道路进入全新的、人迹罕至的天地时，他却正踏着伟大楷模的神圣足迹前行，古代淹没他的膝盖；他带着盲目信仰者的崇拜向教皇的脚趾行礼，安心地希望触摸其偶像的绝对正确的有力符咒，能完全赦免他自身理解的罪孽。

（刘象愚等 译）

14. 作家与白日梦*

弗洛伊德

我们这些外行一直怀着强烈的好奇心——就像那位对阿里奥斯托提出了相同问题的主教^①一样——想知道那种怪人的(即作家的)素材是从哪里来的,他又怎样利用这些材料来使我们产生了如此深刻的印象,而且激发起我们的情感。——也许我们还从来没想到自己竟能够产生这种情感呢!假如我们以此诘问作家,作家自己不会向我们作解释,或者不会给我们满意的解释;正是这一事实更引起了我们的兴趣。而且即使我们很清楚地了解他选择素材的决定因素,明了这种创造虚构形象的艺术的性质是什么,也还是不能帮助我们成为作家;我们明白了这一点,兴趣也不会丝毫减弱。

如果我们至少能在我们自己或与我们相同的人们身上发现一种多少有些类似创作的活动,那该有多好!检视这种活动,就能使我们有希望对作家的作品开始作出解说。对于这种可能性,我们是抱一些希望的。说得彻底些,作家们自己喜欢否定他们这种人和普通人之间的差距;他们一再要我们相信:每一个人在内心都是一个诗人,直到最后一个人死去,最后一个诗人才死去。

难道我们不应当追溯到童年时代去寻找想像活动的最初踪迹么?孩子最喜爱、最热心的事情是他的玩耍或游戏。难道我们不能说,在游戏时每一个孩子的举止都像个作家?因为在游戏时他创造了一个属于他自己的世界,或者说,他用一

* 选自伍蠡甫主编:《现代西方文论选》,上海译文出版社,1983。弗洛伊德(1856—1939),奥地利心理学家,精神病医生。

① 卢多维可·阿里奥斯托(Ludovico Ariosto, 1474—1533):意大利作家,诗人。伊波里托·德埃斯特(Ippolito d'Este)主教是阿里奥斯托的第一个保护人,阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》就是献给他的。诗人得到的唯一报酬是主教提出的问题:“卢多维可,你从哪里找来这么多故事?”

种新的方法重新安排他那个世界的事物,来使自己得到满足。如果认为他对待他那个世界的态度并不认真,那就错了;相反的,他做游戏时非常认真,他在游戏上面倾注了极大的热情。与游戏相反的,并不是“认真的事情”,而是“真实的事情”。尽管孩子聚精会神地将他的全部热情付给他的游戏世界,但他很清楚地将它和现实区别开来;他喜欢将他的假想的事物和情景与现实生活中可触摸到、可看到的东西联系起来。这种联系就是孩子的“游戏”和“幻想”之间的区别。

作家所做的,就像游戏中的孩子一样。他以非常认真的态度——也就是说,怀着很大的热情——来创造一个幻想的世界,同时又明显地把它与现实世界分割开来。在语言中保留了儿童游戏和诗歌创作之间的这种关系。语言给那些充满想像力的创作形式起了个德文名字叫“Spiel”(游戏),这种创作要求与可触摸到的物体产生联系,要能表现它们。语言中讲到“Lustspiel”(喜剧)和“Trauerspiel”(悲剧),把从事这种表现的人称为“Schauspieler”(演员)。然而,作家那个充满想像的世界的虚构性,对于他的艺术技巧产生了十分重要的效果,因为有许多事物,假如是真实的,就不会产生乐趣,但在虚构的戏剧中却能给人乐趣;而有许多令人激动的事,本身在事实上是苦痛的,但是在一个作家的作品上演时,却成为听众和观众乐趣的来源。

由于考虑到另一个问题,我们将多花一些时间来讨论现实和游戏之间的这种对比。当一个孩子长大成人,不再做游戏了,他以相当严肃的态度面对生活现实,做了几十年工作之后,有一天他可能会发现自己处于一种重新消除了游戏和现实之间差别的精神状态之中。作为一个成年人,他可以回顾他在儿童时代做游戏时曾经怀有的那种热切认真的态度;他可以将今日外表上严肃认真的工作和他小时候做的游戏等同起来,丢掉生活强加在他身上的过分沉重的负担,而取得由幽默产生的高度的愉快。

那么,人们长大以后,停止了游戏,似乎他们要放弃那种从游戏中获得的快乐。但是,凡懂得人类心理的人都知道,要一个人放弃自己曾经经历过的快乐,比什么事情都更困难。事实上,我们从来不可能丢弃任何一件事情,只不过是把一件事转换成另一件事罢了。表面上看来抛弃了,其实是形成了一种替换物或代用品。对于长大的孩子也是同样情况,当他停止游戏时,他抛弃了的不是别的东西,而只是与真实事物之间的连结;他现在做的不是“游戏”了,而是“幻想”。他在虚渺的空中建造城堡,创造出那种我们叫做“白日梦”的东西来。我相信大多数人在他们的一生中时时会创造幻想,这是一个长期以来被忽略了的事实,因此人们也就没有充分地认识到它的重要性。

人们的幻想活动不如孩子的游戏那么容易观察。的确,一个孩子独自做游戏,或者和其他孩子一起为游戏的目的而组成了一个精神上的集体;虽然他可能不在成年人面前做游戏,但是从另一方面看,他并不在成年人面前掩饰他的游戏。相

反,成年人却为自己的幻想感到害臊而把它们藏匿起来,不让人知道。他把自己的幻想当作个人内心最深处所有物;一般说来,他宁愿坦白自己的过失行为,也不愿把他的幻想告诉任何人。于是可能产生这种情况:由于上述原因,他相信自己是唯一创造这种幻想的人,他并不知道这种创造其实是人类非常普遍的现象。游戏者和幻想者行为上的不同,在于这两种活动的动机,然而这两种动机却是互相附属的。

一个孩子的游戏是由他的愿望决定的:事实上是一种单一的愿望,希望自己是一个大人、一个成年人,这种愿望在他被养育成长的过程中很起作用。他总是以做“成年人”来作为自己的游戏,在游戏中他尽自己所知来模仿比他年长的人们生活。他没有理由要掩饰这种愿望。但对于成年人来说,情况就不同了。一方面,他知道他不应该继续做游戏或幻想,而应该在现实世界中行动;另一方面,某些引起他幻想的愿望是应该藏匿起来的。这样,他会因为自己产生孩子气的或不能容许的幻想而感到害臊。

但是你也也许会问,如果人们把自己的幻想掩饰得如此神秘,那么我们对这种事情又怎么会知道得这么多呢?那么听我说。有这样一部分人,他们不是由一位神,而是由一位女神——“必然”——分配给他们任务,要他们讲述他们遭受了什么苦难,是哪些东西给他们带来了幸福。^①这些都是精神病的受害者,他们必须把自己的幻想和其他事情一起告诉医生,期望医生用精神治疗法把他们的病医好。这是我们知识的最好的来源,我们由此找到了很好的理由来假设:病人所告诉我们的,我们从健康人那里也完全可以听到。

现在让我们来介绍一下幻想活动的几种特征。我们可以断言一个幸福的人绝不会幻想,只有一个愿望未满足的人才会。幻想的动力是未得到满足的愿望,每一次幻想就是一个愿望的履行,它与使人不能感到满足的现实有关联。这些激发幻想的愿望,根据幻想者的性别、性格和环境而各不相同;但是它们很自然地分成两大类。或者是野心的欲望,患者要想出人头地;或者是性欲的愿望。在年轻的女人身上,性欲的愿望占极大优势,几乎排除其他一切愿望,因为她们的野心一般都被性欲的倾向所压倒。在年轻的男人身上,利己的和野心的愿望十分明显地与性欲的愿望并行时,是很惹人注意的。但是我们并不打算强调这两种倾向之间的对立,我们要强调的是这一事实:它们常常结合在一起。正如在许多作祭坛屏风的绘画上,总可以从画面的一个角落找到施主的画像一样,在大多数野心的幻想中,我们总可以在这个或那个角落发现一个女子,幻想的创造者为她表演了全部英雄事迹,

^① 这里指的是歌德的剧本《塔索》最后一幕中诗人—主角所讲的著名诗行:

当人类因磨难而沉默时,
有一个神允许我讲述自己的苦痛。

并且把他的全部胜利成果都堆放在她的脚下。在这里，你们可以看到有各种强烈的动机来进行掩饰：一个有良好教养的年轻女子只允许怀有最起码的性的欲望；年轻的男人必须学会抑制自己在孩提时代被娇养的日子里所养成的过分注重自己利益的习惯，以使他能够在—一个充满着提出了同样强烈要求的人们的社会中，明确自己的位置。

我们不能假设这种想像活动的产物——各式各样的幻想、空中楼阁和白日梦——是固定而不可改变的。相反，它们根据人对生活的印象的改变而作相应的更换，根据他的情况的每一变化而变化，并且从每一新鲜活泼的印象中接受那种可以叫做“日戳”的东西。幻想同时间的关系，一般说来是很重要的。我们可以说，它仿佛在三种时间——和我们的想像有关的三个时间点——之间徘徊。精神活动是与当时的印象、与当时的某种足以产生一种重大愿望的诱发性的场合相关联的。从那里回溯到早年经历的事情（通常是儿时的事情），从中实现这一愿望；这种精神活动现在创造了一种未来的情景，代表着愿望的实现。它这样创造出来的就是一种白日梦，或称作幻想，这种白日梦或幻想带着诱发它的场合和往事的原来踪迹。这样，过去、现在和未来就联系在一起了，好像愿望作为一条线，把它们三者联系起来。

有一个非常普通的例子可以用来清楚地阐明我所要说的的问题。让我们假设有一个贫穷的孤儿，你给了他某个雇主的地址，他在那儿或许可以找到一份工作。他一路上可能沉溺于适合当时情况而产生的白日梦中。他幻想的内容也许会是这样的：他找到了一份工作，得到了新雇主的欢心，使自己成了企业中不可缺少的人物，为雇主的家庭所接纳，与这家人家的年轻漂亮的女儿结了婚，然后他自己成了这企业的董事，首先作为雇主的合伙人，然后做他的继承人。在这一幻想中，幻想者重新得到了他在愉快的童年所有的东西——保护他的家庭，爱他的双亲，以及他最初寄予深情的种种对象。从这个例子你可以看到，愿望是如何利用目前的一个场合，按照过去的格式，来设计出一幅将来的画面。

关于幻想还可以讲许许多多，但我将尽可能简明扼要地说明某些要点。如果幻想变得过于丰富，过分强烈，神经官能症和精神病发作的条件就成熟了。此外，幻想是我们的病人所称诉的苦恼症状在精神上的直接预兆。在这里，有一条宽阔的岔道，引入了病理学的领域。

幻想和梦的关系，我不能略去不谈。我们晚上所做的梦也就是幻想，我们可以从解释梦境来加以证实。语言早就以它无比的智慧对梦的实质问题作了定论，它给幻想的虚无缥缈的创造起了个名字，叫“白日梦”。如果我们不顾这一指示，觉得我们所做的梦的意思对我们来说通常是模糊不清的，那是因为有这种情况：在夜晚，我们也产生了一些我们羞于表达的愿望；我们自己要隐瞒这些愿望，于是它们受到了抑制，被推进无意识之中。这种受抑制的愿望和它们的衍生物，只被容许以

一种很歪曲的形式表现出来。当科学研究成功地阐明了歪曲的梦境的这种因素时,我们不难认清,夜间的梦正和白日梦——我们都已十分了解的那种幻想——一样,是愿望的实现。

关于幻想,我就说这些。现在来谈谈创作家。我们是否真的可以试图将富于想像力的作家与“光天化日之下的梦幻者”相比较,将作家的作品与白日梦相比较?这里我们必须从二者的最初区别开始谈起。我们必须把以下两种作家区分开来:一种作家像写英雄史诗和悲剧的古代作家一样,接收现成的材料;另一种作家似乎创造他们自己的材料。我们要分析的是后一种,而且为了进行比较起见,我们也不选择那些在批评界享有很高声誉的作家,而选那些比较地不那么自负的写小说、传奇和短篇故事的作家,他们虽然声誉不那么高,却拥有最广泛、最热忱的男女读者。这些作家的作品中一个重要的特点不能不打动我们:每一部作品都有一个作为兴趣中心的主角,作家试图运用一切可能的手段来赢得我们对这主角的同情,他似乎还把这主角置于一个特殊的神的保护之下。如果在我的故事的某一章末尾,我让主角失去知觉,而且严重受伤,血流不止,我可以肯定在下一章开始时他得到了仔细的护理,正在渐渐复原。如果在第一卷结束时他所乘的船在海上的暴风雨中沉没,我可以肯定,在第二卷开始时读到他的奇迹般地遇救;没有这一遇救情节,故事就无法再讲下去。我带着一种安全感,跟随主角经历他那可怕的冒险;这种安全感,就像现实生活中一个英雄跳进水里去救一个快淹死的人,或在敌人的炮火下为了进行一次猛袭而挺身出来时的感觉一样。这是一种真正的英雄气概,这种英雄气概由一个出色的作家用一句无与伦比的话表达了出来:“我不会出事情的!”^①然而在我看来,通过这种启示性的特性或不会受伤害的性质,我们立即可以认出“自我陛下”,他是每一场白日梦和每一篇故事的主角。

这些自我中心的故事的其他典型特征显示出类似的性质。小说中所有的女人总是都爱上了主角,这种事情很难看做是对现实的描写,但是它是白日梦的一个必要成分,这是很容易理解的。同样地,故事中的其他人物很明显地分为好人和坏人,根本无视现实生活中所观察到的人类性格多样性的事实。“好人”都是帮助已成为故事主角的“自我”的,而“坏人”则是这个“自我”的敌人或对手之类。

我们很明白,许许多多虚构的作品与天真幼稚的白日梦的模特儿相距甚远;但是,我仍然很难消除这种怀疑:即使与那个模特儿相比是偏离最远的作品,也还是能通过一系列不间断的过渡的事例与它联系起来。我注意到,在许多以“心理小说”闻名的作品中,只有一个人物——仍然是主角——是从内部来描写的。作者仿佛是坐在主人公的大脑里,而对其余人物都是从外部来观察的。总的说来,心理小

^① 这是维也纳戏剧家安森格鲁伯的一句话,弗洛伊德很喜爱这句话。

说的特殊性质无疑由现代作家的一种倾向所造成：作家用自我观察的方法将他的“自我”分裂成许多“部分的自我”，结果就使他自己精神生活中冲突的思想在几个主角身上得到体现。有一些小说——我们可以称之为“古怪”小说——看来同白日梦的类型形成很特殊的对比。在这些小说中，被当做主角介绍给读者的人物只起着很小的积极作用；他像一个旁观者一样，看着眼前经过的人们所进行的活动和遭受的痛苦。左拉的许多后期作品属于这一类。但是我们必须指出，我们对那些既非创作家又在某些方面逸出所谓“规范”的个人作了精神分析，发现了同白日梦相似的变体：在这些作品中，自我以扮演旁观者的角色来满足自己。

如果我们将小说家和白日梦者、将诗歌创作和白日梦进行比较而要显出有什么价值的话，那么它首先必须用这种或那种方式表明自己是富有成效的。比如说，让我们试图把我们先前立下的论点——有关幻想和时间三个阶段之间的关系，和贯穿在这三个阶段中的愿望——运用到这些作家的作品上；并且让我们借助这种论点试行研究作家的生活和他的作品之间存在着的联系。一般说来，谁也不知道在研究这个问题时该抱什么期望；而人们又常常过于简单地来考察这种联系。我们本着从研究幻想而取得的见识，应该预期到下述情况。目前的强烈经验，唤起了创作家对早先经验的回忆（通常是孩提时代的经验），这种回忆在现在产生了一种愿望，这愿望在作品中得到了实现。作品本身包含两种成分：最近的诱发性的事件和旧事的回忆。

不要为这一公式的复杂而大惊小怪。我怀疑事实会证明这是一种非常罕见的格式。然而，它可能包含着研究真实状况的入门道路；根据我做过的实验，我倾向于认为这种看待作品的方法也许不是没有结果的。你将不会忘记，强调作家生活中对幼年时的回忆——这种强调看来也许会使人感到迷惑——最终是由这样一种假设引出来的：一篇作品就像一场白日梦一样，是幼年时曾做过的游戏的继续，也是它的替代物。

然而，我们不能忘记回到上文去谈另一种作品：我们必须认清，这种作品不是作家自己的创作，而是现成的和熟悉的素材的再创造。即使在这种情况下，作家还保持着一定程度的独立性，这种独立性表现在素材的选择和改变上——这种改变往往是很广泛的。不过，就素材早已具备这点而言，它是从人民大众的神话、传说和民间故事宝库中取来的。对这一类民间心理结构的研究，还很不完全，但是像神话这样的东西，很可能是所有民族寄托愿望的幻想和人类年轻时代的长期梦想被歪曲之后所遗留的迹象。

你会说，虽然我在这篇论文的题目里把创作家放在前面，但是我对你论述到创作家比论述到幻想要少得多。我意识到这一点，但我必须指出，这是由于我们目前这方面所掌握的知识还很有限。至今我所能做的，只是抛出一些鼓励和建议；从研

究幻想开始,谈到作家选择他的文学素材的问题。至于另一个问题——作家如何用他的作品来达到唤起我们的感情的效果——我们现在根本还没有触及到。但是我至少想向你指出一条路径,可以从我们对幻想的讨论通向诗的效果问题。

你会记得我叙述过,白日梦者小心地在别人面前掩藏起自己的幻想,因为他觉得他有理由为这些幻想感到害羞。现在我还想补充说一点:即使他把幻想告诉了我们,他这种泄露也不会给我们带来愉快。当我们知道这种幻想时,我们感到讨厌,或至少感到没意思。但是当作家把他创作的剧本摆在我们面前,或者把我们所认为是他个人的白日梦告诉我们时,我们感到很大的愉快,这种愉快也许是由许多因素汇集起来而产生的。作家怎样会做到这一点,这属于他内心最深处的秘密;最根本的诗歌艺术就是用一种技巧来克服我们心中的厌恶感。这种厌恶感无疑与每一单个自我和许多其他自我之间的屏障相关联。我们可以猜测到这一技巧所运用的两种方法。作家通过改变和伪装来减弱他利己主义的白日梦的性质,并且在表达他的幻想时提供我们以纯粹形式的、也就是美的享受或乐趣,从而把我们收买了。我们给这样一种乐趣起了个名字叫“刺激品”,或者叫“预感快感”;向我们提供这种乐趣,是为了有可能得到那种来自更深的精神源泉的更大乐趣。我认为,一个创作家提供给我们所有美的快感都具有这种“预感快感”的性质,实际上一种虚构的作品给予我们的享受,就是由于我们的精神紧张得到解除,甚至于这种效果有不小的一部分是由于作家使我们能从作品中享受我们自己的白日梦,而用不着自我责备或害羞。这就把我们带到了一系列新的、有趣的、复杂的探索研究的开端;但是至少在目前,它也把我们带到了我们的讨论的终结。

(林骥华 译)

15. 象征主义*

梁宗岱

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wirds Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ists getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

一切消逝的
不过是象征；
那不美满的
在这里完成；
不可言喻的
在这里实行；
永恒的女性
引我们上升。

当哥德在他底八十一岁高年，完成他苦心经营了大半世的《浮士德》之后，从一

* 选自梁宗岱：《诗与真·诗与真二集》，外国文学出版社，1984。梁宗岱（1903—1983），中国诗人，翻译家。

种满意与感激底心情在那上面题下这几句《神秘的和歌》(Chorus Mysticus)。说也奇怪,这几句《和歌》,我们现在读起来,仿佛就是四十年后产生在法国的一个瑰艳,绚烂,虽然短促得像昙花一现的文艺运动——象征主义——底题词。如果我们把这八行小诗依次地诠释,我们也许便可以对于象征主义得到一个颇清楚的概念。这并非因为哥德有预知之明,虽然绝顶的聪明往往可以由对于事理的精微和透澈的体察而达到先知般的直觉;只因为这所谓象征主义,在无论任何国度,任何时代底文艺活动和表现里,都是一个不可缺乏的普遍和重要的原素罢了。这原素是那么重要和普遍,我可以毫不过分地说,一切最上乘的艺术品,无论是一首小诗或高耸入云的殿宇,都是象征到一个极高的程度的。所以在未谈到法国文学史上的象征主义运动以前,我们得要先从一般艺术品提取一个超空间时间的象征底定义或原理。

我们现在先要问:象征是什么?

许多人,譬如我底朋友朱光潜先生在他底《谈美》一书里,以为拟人和托物都属于象征。他说:“所谓象征就是以甲为乙底符号。甲可以做乙底符号,大半起于类似联想。象征最大的用处,就是把具体的事物来替代抽象的概念……象征底定义可以说是:‘寓理于象。’梅圣俞《续金针诗格》里有一段话很可以发挥这个定义:‘诗有内外意:内意欲尽其理,外意欲尽其象。内外意含蓄,方入诗格。’”

这段话骤看来很明了;其实并不尽然。根本的错误(但这不能怪他,因为“象征”一字底特殊意义,到近代才形成的)就是把文艺上的“象征”和修辞学上的“比”混为一谈。何谓比?《文心雕龙》说:

比者,附也。附理者切理以比事。

接着又说:

盖写物以附意,颺言以切事者也。

换句话说:比,便是基于想像底“异中见同”的功能的拟人和托物,把物变成人或把人变成物,所谓“物本吴越,合则肝胆”。比又有隐显两种,如:

皑如山上雪,
皎若云间月

或

纤条悲鸣,
声似芋籁

等假借“如”“似”“方”“若”“异”等虚字底媒介的是显喻,不假借这些虚字做媒介而直接托物,如:

关关雎鸠，
在河之洲；
窈窕淑女，
君子好逑

一节诗里把“雎鸠”暗比“淑女”和“君子”，或拟人，如：

东风，且伴蔷薇住。
到蔷薇春已堪怜

（张田玉《西湖有感》）

底“东风”和“蔷薇”都是隐喻。可是无论拟人或托物，显喻或隐喻，所谓比只是修辞学底局部事体而已。

至于象征——自然是指狭义的，因为广义的象征连代表声音的字也包括在内——却应用于作品底整体。拟人或托物可以做达到象征境界的方法；一篇拟人或托物，甚或拟人兼托物的作品却未必是象征的作品。最普通的拟人托物的作品，或借草木鸟兽来影射人情世故，或把抽象的观念如善恶、爱憎、美丑等穿上人底衣服，大部分都只是寓言，够不上称象征。因为那只是把抽象的意义附加在形体上面，意自意，象自象，感人的力量往往便肤浅而有限，虽然有时也可以达到真美底境界。屈原、庄子、伊索、拉方登等底寓言，英文里的《仙后》(Fairy Queen)和《天路历程》都是很好的例。不过那毕竟只是寓言，因为每首诗或每个人物只包含一个意义，并且只间接地诉诸我们底理解力。

象征却不同了。我以为它和《诗经》里的“兴”颇近似。《文心雕龙》说：

兴者，起也；起情者依微以拟义。

所谓“微”，便是两物之间微妙的关系。表面看来，两者似乎不相联属，实则是一而二，二而一。象征底微妙，“依微拟义”这几个字颇能道出。当一件外物，譬如，一片自然风景映进我们眼帘的时候，我们猛然感到它和我们当时或喜，或忧，或哀伤，或恬适的心情相仿佛，相逼肖、相会合。我们不摹拟我们底心情而把那片自然风景作传达心情的符号，或者，较准确一点，把我们底心情印上那片风景去，这就是象征。瑞士底思想家亚美尔(Amiel)说：“一片自然风景是一个心灵底境界。”这话很可以概括这意思。比方《诗经》里的

昔我往矣，
杨柳依依；
今我来思，
雨雪霏霏。
行道迟迟，

载渴载饥。
莫知我哀，
我心伤悲！

表面看来，前一节和后一节似乎没有什么显著的关系；实则诗人那种颠连困苦、悲伤无告的心情已在前半段底景色活现出来了。又如杜甫底

风急天高猿啸哀，
渚清沙白鸟飞回。
无边落木萧萧下，
不尽长江滚滚来。

即使我们不读下去，诗人满腔底穷愁潦倒、艰难苦恨不已经渗入我们底灵府了吗？

有人会说：照这样看来，所谓象征，只是情景底配合，所谓“即景生情，因情生景”而已。不错。不过情景间的配合，又有程度分量底差别。有“景中有情，情中有景”的，有“景即是情，情即是景”的。前者以我观物，物固着我底色彩，我亦受物底反映。可是物我之间，依然各存本来的面目。后者是物我或相看既久，或猝然相遇，心凝形释，物我两忘：不知何者为我，何者为物。前者做到恰好处，固不失为一首好诗；可是严格说来，只有后者才算象征底最高境。

试把我国两位大诗人底名句比较：

池塘生春草，
园柳变鸣禽。

采菊东篱下，
悠然见南山。

大家都知道，前两句是谢灵运底，后两句是陶渊明底。像李白和杜甫一样，因为作者是同时代底大诗人，又因为这几句诗不独是他们底名句，并且可以代表两位诗人全部作品底德性和品格，所以我们很容易联想到它们，古人把它们相提并论，品评优劣的亦最多。可是与李杜不同——对于他俩的意见是最纷歧的——关于这几句诗的评价却差不多一致。严沧浪有一段话很可以作代表：

汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。晋以还方有佳句。如渊明“采菊东篱下，悠然见南山”。谢灵运“池塘生春草，园柳变鸣禽”之类。谢所以不及陶者，康乐之诗精工，渊明之诗质而自然耳。

把陶放在谢上，可以说，是一般读者底意见。不过精工何以逊于质而自然？理由似

乎还不能十分确立。我们且先看谢诗底妙处何在：显然地，这两句诗所写的是一个久蛰伏或卧病的诗人，一旦在薰风扇和、草木蔓发的季候登楼，发见原来冰冻着的池塘已萋然绿了，枯寂无声的柳树，因为枝条再荣，也招致了不少的禽鸟飞鸣其间。诗人惊喜之余，误以为遍郊野底春草竟绿到池上去了，绿阴中的嚶嚶和鸣也分辨不出是禽鸟底还是柳树本身底。这看法是再巧不过的。大凡巧很容易流于矫饰。这两句诗却毫不费力地用一个“生”字和一个“变”字把景象底变易和时节底流换同时记下来。巧而出之以自然，此其所以清新可喜了。但这毕竟是诗人眼里的风光；这两句诗，如果我们细细地玩味，也不过是两个极精工的隐喻。作者写这两句诗时，也许深受了这和丽的光景底感动，但他始终不忘记他是一个旁观者或欣赏者。所以我们读这两句诗时的感应，也止于赏心悦目而已，虽然像这样的赏心悦目，无论在现实里或在文艺上，已经不可多得了。至于陶诗呢，诗人采菊时豁达闲适的襟怀，和晚色里雍穆遐远的南山已在那猝然邂逅的刹那间联成一片，分不出哪里是渊明，哪里是南山。南山与渊明间微妙的关系，绝不是我们底理智捉摸得出来的，所谓“一片化机，天真自具，既无名象，不落言诠”。所以我们读这两句诗时，也不知不觉悠然神往，任你怎样反覆吟咏，它底意味仍是无穷而意义仍是常新的。

于是我们便可以得到象征底两个特性了：一是融洽或无间；二是含蓄或无限。所谓融洽是指一首诗底情与景、意与象底惆怅迷离，融成一片；含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永。英国十九世纪底批评家卡莱尔(Carlyle)说得好：

一个真正的象征永远具有无限底赋形和启示，无论这赋形和启示底清晰和直接的程度如何；这无限是被用去和有限融混在一起，清清楚楚地显现出来，不但遥遥可望，并且要在那儿可即的。

换句话说，所谓象征是藉有形寓无形，藉有限表无限，藉刹那抓住永恒，使我们只在梦中或出神底瞬间瞥见的遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界，正如一个蓓蕾蕴蓄着炫慢芳菲的春信，一张落叶预奏那弥天漫地的秋声一样。所以它所赋形的、蕴藏的，不是兴味索然的抽象观念，而是丰富、复杂、深邃、真实的灵境。哥德回答那问他“在《浮士德》里所赋形的观念是什么”的话很可以启发我们。他说：

我写诗之道，从不曾试去赋形给一些抽象的东西。我从我底内心接收种种的印象——肉感的，活跃的，妩媚的，绚烂的——由一种敏捷的想像力把它们呈现给我。我做诗人底唯一任务，只是在我里面摹拟、塑造这些观察和印象，并且用一种鲜明的图像把它们活现出来……

是的，邓浑(Don Juan)、浮士德(Faust)、哈孟雷德(Hamlet)等传说所以为人性伟大

的象征,尤其是建筑在这些传说上面的莫里哀、摆轮(即拜伦——编者注)、哥德、莎士比亚底作品所以为文学史上伟大的象征作品,并不单是因为它们每个象征一种永久的人性——譬如,邓浑象征我们对于理想的异性的无厌的追寻;浮士德,我们追逐光和花和爱的美满之生底热烈的、颤栗的冲动;哈孟雷德,耽于深思者应付尖锐迫切的现实之无能——实在因为它们包含作者伟大的灵魂种种内在的印象,而在我们心灵里激起无数的回声和涟漪,使我们每次开卷的时候,几乎等于走进一个不曾相识的簇新的世界。

我们又试拿屈原底《山鬼》和《橘颂》比较。在这两首诗里,我们知道,诗人都是以物自况的:诗人咏橘,和咏山鬼一样,同时就是咏他自己。可是如果依照我上面底解释,我们会同意《橘颂》是寓言,《山鬼》是象征。为什么呢?最大的区别,就是前者是限制我们底想像的,后者却激发我们底想像。前者诗人把自己抽象的品性和德行附加在橘树上面,因而它底含义有限而易尽。后者却不然。诗人和山鬼移动于一种灵幻飘渺的雾围中,扑朔迷离,我们底理解力虽不能清清楚楚地划下它底含义和表象底范围,我们底想像和感觉已经给它底色彩和音乐底美妙浸润和渗透了。“……而深沉的意义,便随这声、色、歌、舞而俱来。这意义是不能离掉那芳馥的外形的。因为它并不是牵强附在外形底上面,像寓言式的文学一样;它是完全濡浸和溶解在形体里面,如太阳底光和热之不能分离的。它并不是间接叩我们底理解之门,而是直接地,虽然不一定清晰地,诉诸我们底感觉和想像之堂奥……”我在《保罗·梵乐希评传》里曾经这样说过。

我们既然清楚什么是象征之后,可以进一步跟踪象征意境底创造,或者说,象征之道了。像一切普遍而且基本的真理一样,象征之道也可以一以贯之,曰,“契合”而已。“契合”这字,是法国波特莱尔一首诗底题目 Correspondances 底译文。我们要彻底了解它底意义,且先把原诗读一遍:

La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants.

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

自然是座大神殿,在那里
活柱有时发出模糊的话;
行人经过象征底森林下,
接受着它们亲密的注视。
有如远方的漫长的回声
混成幽暗和深沉的一片,
渺茫如黑夜,浩荡如白天,
颜色,芳香与声音相呼应。

有些芳香如新鲜的孩肌,
宛转如清笛,青绿如草地,
——更有些呢,朽腐,浓郁,雄壮,

具有无限底旷逸与开敞,
像琥珀,麝香,安息香,馨香,
歌唱心灵与官能底热狂。

在这短短的十四行诗里,波特莱尔带来了近代美学底福音。后来的诗人、艺术家与美学家,没有一个不多少受他底洗礼,没有一个能逃出他底窠臼的。因为这首小诗不独在我们灵魂底眼前展开一片浩荡无边的景色——一片非人间的,却比我们所习见的都鲜明的景色;并且启示给我们一个玄学上的深沉的基本真理,由这真理波特莱尔与十七世纪一位大哲学家莱宾尼滋(Leibniz)遥遥握手,即是:“生存不过是一片大和谐。”宇宙间一切事物和现象,尽管如莱宾尼滋另一句表面上仿佛相反的话,“一株树上没有两张相同的叶子”,其实只是无限之生底链上的每个圈儿,同一的脉搏和血液在里面绵延不绝地跳动和流通着——或者,用诗人自己底话,只是一座大神殿里的活柱或象征底森林,里面不时喧奏着浩瀚或幽微的歌吟与回声;里面颜色,芳香,声音和荫影都融作一片不可分离的永远创造的化机;里面没有一张叶,只要微风轻轻地吹,正如一颗小石投落汪洋的海里,它底音波不断延长,扩大,传

播,而引起全座森林底飒飒的呻吟、振荡和响应。因为这大千世界不过是宇宙底大灵底化身:生机到处,它便幻化和表现为万千的气象与华严的色相——表现,我们知道,原是生底一种重要的原动力的。

不幸人生来是这样,即一粒微尘飞入眼里,便全世界为之改观。于是,蔽于我们小我底七情与六欲,我们终日在生活底尘土里辗转挣扎。宇宙底普遍完整的景象支离了,破碎了,甚且完全消失于我们目前了。我们忘记了我们只是无限之生底链上的一个圈儿,忘记了我们只是消逝的万有中的一个象征,只是大自然底交响乐里的一管一弦,甚或一个音波——虽然这音波,我刚才说过,也许可以延长,扩大,传播,而引起无穷的振荡与回响。只有醉里的人们——以酒,以德,以爱或以诗,随你底便——才能够在陶然忘机的顷间瞥见这一切都浸在“幽暗与深沉”的大和谐中的境界。林和靖底玲珑的诗句:

疏影横斜水清浅,
暗香浮动月黄昏。

便是诗人陶醉在自然底怀里时,心灵与自然底脉搏息息相通、融会无间地交织出来的仙境:一片迷茫澄澈中,隔绝了尘嚣与凡迹,只闻色、静、香、影底荡漾与潋洄。所谓

三杯通大道,
一斗合自然,

实在具有诗的修辞以上的真实的。

可是各位不要误会。陶醉所以宜于领会“契合”或象征底灵境,并不完全像一般心理学家底解释,因为那时候最容易起幻觉或错觉。普通的联想作用说——譬如,一朵钟形的花很容易使我们在迷惘间幻想它底香气是声音,或曾经同时同地意识地或非意识地体验到的声、色、香、味常常因为其中一个底引逗而一齐重现于我们底感官——虽然有很强固的生理和心理底根据,在这里至多不过是一种物质的出发点,正如翱翔于空中的鸟儿藉以展翅的树枝,又如肉体或精神底美是启发两性间的爱慕的媒介,到了心心相印、两小无猜的时候,爱是绝对超过一般美丑底计较与考虑的。

事实是:对于一颗感觉敏锐、想像丰富而且修养有素的灵魂,醉、梦或出神——其实只是各种不同的缘因所引起的同一的精神状态——往往带我们到那形神两忘的无我底境界。四周的事物,固已不再像日常做我们行为或动作底手段或工具时那么匆促和琐碎地挤过我们底意识界,因而不容我们有细认的机会;即当作我们认识底对象,呈现于我们意识界的事事物物都要受我们底分析与解剖时那种

主,认识的我,与客,被认识的物,之间的分辨也泯灭了。我们开始放弃了动作,放弃了认识,而渐渐沉入一种恍惚非意识,近于空虚的境界,在那里我们底心灵是这般宁静,连我们自身底存在也不自觉了。可是,看呵,恰如春花落尽瓣瓣的红英才能结成累累的果实,我们正因为这放弃而获得更大的生命,因为忘记了自我底存在而获得更真实的存在。老子底“将欲取之,必先与之”,引用到这上面是再确当不过的。因为,在这难得的真寂顷间,再没有什么阻碍或扰乱我们和世界底密切的,虽然是隐潜的息息沟通了:一种超越了灵与肉,梦与醒,生与死,过去与未来的同情韵律在中间充沛流动着。我们内在的真与外界底真调协了,混合了。我们消失,但是与万化冥合了。我们在宇宙里,宇宙也在我们里:宇宙和我们底自我只合成一体,反映着同一的荫影和反应着同一的回声。关于这层,波特莱尔在他底《人工的乐园》里有一段比较具体的叙述,他说:

有时候自我消失了,那泛神派诗人所特有的客观性在你里面发展到那么反常的程度,你对于外物的凝视竟使你忘记了你自己底存在,并且立刻和它们混合起来了。你底眼凝望着一株在风中摇曳的树;转瞬间,那在诗人脑里只是一个极自然的比喻在你脑里竟变成现实了。最初你把你底热情、欲望或忧郁加在树身上,它底呻吟和摇曳变成你底,不久你便是树了。同样,在蓝天深处翱翔着的鸟儿最先只代表那翱翔于人间种种事物之上的永生的愿望,但是立刻你已经是鸟儿自己了。

可是这时候的心灵,我们要认清楚,是更大的清明而不是迷惘。正如颜色、芳香和声音底呼应或契合是由于我们底官能达到极端的敏锐与紧张时合奏着同一的情调,这颜色、芳香和声音底密切的契合将带我们从那近于醉与梦的神游物表底境界而达到一个更大的光明——一个欢乐与智慧做成的光明,在那里我们不独与万化冥合,并且体会或意识到我们与万化冥合。所以一切最上乘的诗都可以,并且应该,在我们里面唤起波特莱尔所谓

歌唱心灵与官能底热狂

的两重感应,即是:形骸俱释的陶醉和一念常惺的澈悟。哥德底《流浪者之夜歌》:

一切的峰顶
沉静;
一切的树尖
全不见
丝儿风影。
小鸟们在林间无声。
等着罢:俄顷

你快也安静

不独把我们浸在一个寥廓的静底宇宙中，并且领我们觉悟到一个更庄严，更永久、更深、更大的静——死；和日本行脚诗人芭蕉底隽永的俳句：

古池呀——青蛙跳进去的水声，

把禅院里无边的宁静凝成一滴永住的玻璃似的梵音——都是最好的例。

从那刻起，世界和我们中间的帷幕永远揭开了。如归故乡一样，我们恢复了宇宙底普遍完整的景象，或者说，回到宇宙底亲切的跟前或怀里，并且不仅是醉与梦中闪电似的邂逅，而是随时随地意识地体验到的现实了。正如我们不能画一幅完全脱离了远景或背景的肖像，为的是四围底空气和光线也是构成我们底面貌和肢体的重要成分；同样，我们发见我们底情感和情感底初茁与长成，开放与凋谢，隐潜与显露，一句话说罢，我们底最隐秘和最深沉的灵境都是与时节、景色和气候很密切地互相缠结的。一线阳光，一片飞花，空气底最轻微的动荡，和我们眼前无量数的重大或幽微的事物与现象，无不时时刻刻在影响我们底精神生活，及提醒我们和宇宙底关系，使我们确认我们只是大自然底交响乐里的一个音波：离，它要完全失掉它存在的理由；合，它将不独恢复一己底意义，并且兼有那磅礴星辰的妙乐的。

于是，当

炎炎红镜东方开，
晕如车轮上徘徊，
啾啾赤帝骑龙来

（李长吉底《六月》）

的时候，一轮红日也在我们心灵底天空升起来，一样地洋溢着蜂喧与鸟啼，催我们弹去一夜底混沌与凌乱，去欢迎那生命普赐众生，同时又特别为我们设的一件丰盛的礼物：一天悠长的时光，阴或晴，献给我们底感受、沉思、劳动和歌唱。

当暮色苍茫，颜色、芳香和声音底轮廓渐渐由模糊而消灭，在黄昏底空中舞成一片的时候，你抬头蓦地看见西方孤零零的金星像一滴秋泪似的晶莹欲坠，你底心头也感到——是不是？——刹那间幸福底怅望与爱底悸动，因为一阵无名的寒颤，有一天，透过你底身躯和灵魂，使你恍然于你和某条线纹，柔纤或粗壮，某个形体，妩媚或雄伟，或某种步态，婀娜或灵活，有前定的密契与夙缘；于是，不可解的狂渴在你舌根，冰冷的寂寞在你心头，如焚的乡思底烦躁在灵魂里，你发觉你自己是迷了途的半阙枯涩的歌词，你得要不辞万苦千辛去追寻那和谐的半阙，在那里实现你底美圆满融的音乐。

当最后黑夜倏临,天上的明星却一一燃起来的时候,看呵,群动俱息、万籁俱寂中,你心灵底不测的深渊也涌现出一个光明的宇宙:无限的情与意,爱与憎,悲与欢,笑与泪,回忆与预感,希望与忏悔……一星星地在那里闪烁、熠熠、晃漾;它们底金芒照澈了你灵魂底四隅。照澈了你所不敢洞悉的幽隐……

而且这大宇宙底亲挚的呼声,又不单是在春花底炫燿,流泉底欢笑,彩虹底灵幻,日月星辰底光华,或云雀底喜歌与夜莺底哀曲里可以听见。即一口断井,一只田鼠,一堆腐草,一片碎瓦……一切最渺小,最卑微,最颓废甚至最猥亵的事物,倘若你有清澈的心耳去谛听,玲珑的心机去细认,无不随在合奏着钧天的妙乐,透露给你一个深微的宇宙消息。勃莱克(Blake)底

To see a world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.

一颗沙里看出一个世界,
一朵野花里一个天堂,
把无限放在你底手掌上,
永恒在一刹那那里收藏。

和梵乐希底

Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige,

全宇宙在我底枝头颤动,飘摇,

便是两朵极不同的火焰——一个是幽秘沉郁的直觉,一个是光灿昭朗的理智——然到同样的高度时照见的同一的玄机。

因为,正如我们官能底任务不单在于教我们趋避利害以维护我们底肉体,而尤其在于与一个声、色、光、香底世界接触以娱悦、梳洗和滋养我们底灵魂;同样,外界底事物和我们相见亦有两副面孔。当我们运用理性或意志去分析或挥使它们的时候,它们只是无数不相联属的无精彩、无生气的物品。可是当我们放弃了理性与意志底权威,把我们完全委托给事物底本性,让我们底想像灌入物体,让宇宙大气透过我们心灵,因而构成一个深切的同情交流,物我之间同跳着一个脉搏,同击着一个节奏的时候,站在我们面前的已经不是一粒细沙、一朵野花或一片碎瓦,而是一颗自由活泼的灵魂与我们底灵魂偶然的相遇:两个相同的命运,在那一刹那间,互相点头、默契和微笑。当浮士德在森林与幽岩深处,轮流玩赏着自然与灵府底无尽

藏的玄机与奇景,从那盈盈欲溢的感激杯里,找不出更深沉、更雄辩的声音去致谢那崇高的大灵:

Du fährst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

你把众生底行列带过我面前，
教我一一地认识我底弟兄们
在空中，水中和幽静的丛林间。

于是日常的物价表——大小，贵贱，美丑，生死——勾销了。毫末与丘山，星辰与露水，沙砾与黄金，庄周与蝴蝶，贵妇与暗娼……在诗人思想底光里合体了，或携手了。因为那里唯一的度量是同情，唯一的权衡是爱：同情底钥匙所到，地狱与天堂齐开它们最隐秘的幽宫；熊熊的爱火里，芦苇与松柏同化作一阵璀璨与清纯的烈焰。

但丁底《神曲》和波特莱尔底《恶之花》都是最显著的例。

我第一次读《地狱曲》的时候，差不多对但丁起怀疑和失望底反感。我觉得这泪乡，这血河，这毒林，这兽岩与蛇窟，这永久的恐怖与咒诅，号啕与挣扎……所给我们对于造物者——上帝或诗人——底印象太残酷了，太狭隘了，或太幼稚了。痛楚底日记，酷刑底纪年，丑恶与怨毒底写真，于我们果何有呢？可是当我挽着诗人影子底手穿过净土底幽谷、嘉林底荫影，渡忘河而达天堂底边沿，在那里贝雅特丽琪(Beatrice)像一朵爱花，一朵贞洁的火焰般在缤纷的花雨和天使底歌声中用婉俏、轻蹙和嫣然来相迎——尤其是当我们追随着贝雅特丽琪从碧霄到碧霄，从光华到光华，一层层地攀登，递升，直至宇宙底中心、上帝底宝座前，在一个极乐与光明的灵象里谛听着圣贝尔纳向玛利亚为我们底诗人低诵这圣洁和平的祷词：

Vergine madre, figlia del tuo figlio . . .

贞洁的母亲呵，你儿子底女儿……

我才恍然大悟了！因为在这震荡着虔诚、悲悯、纯洁与慈爱的祷词里，咒诅远了，怨毒与仇恨远了，但丁毕生底悲哀与失望，困苦与颠顿，和远远传来的地狱里被咒诅者惨怛的号啕，净土里忏悔的灵魂温柔的哭泣，都融成一片颂赞底歌声或缕缕礼拜底炉香了。

从题材上说，再没有比波特莱尔底《恶之花》里大部分的诗那么平凡，那么偶然，那么易朽，有时并且——我怎么说好？——那么丑恶和猥亵的。可是其中几乎

没有一首不同时达到一种最内在的亲切与不朽的伟大。无论是伛偻残废的老妪，鲜血淋漓的凶手，两个卖淫少女互相抚爱底亲昵与淫荡，溃烂臭秽的死尸和死尸上面喧哄着的蝇蚋与汹涌着的虫蛆，一透过他底洪亮凄惶的声音，无不立刻辐射出一道强烈、阴森、庄严、凄美或澄净的光芒，在我们灵魂里散布一阵“新的颤栗”——在那一颤栗里，我们几乎等于重走但丁底全部《神曲》底历程，从地狱历净土以达天堂。因为在波特莱尔底每首诗后面，我们所发见的已经不是偶然或刹那的灵境，而是整个破裂的受苦的灵魂带着它底对于永恒的迫切呼唤，并且正凭藉着这呼唤底结晶而飞升到那万籁皆天乐、呼吸皆清和的创造底宇宙：在那里，臭腐化为神奇了；卑微变为崇高了；矛盾的，一致了；枯涩的，调协了；不美满的，完成了；不可言喻的，实行了。

(三) 文体论

16. 扁型人物和圆型人物*

福斯特

我们可以把人物分成两类：扁型人物和圆型人物。

扁型人物在十七世纪被人叫作“体液性人物”^②，现在他们有时被称作“类型性人物”，有时又被称作“漫画式人物”。这个类型里的那些性质最最纯粹的人物，是作者围绕着一个单独的概念或者素质创造出来的。如果他们的言行表现出一个以上的概念或者素质的话，他们就会让人发现，其形象正处在朝圆形发展的那条曲线的起点。真正的扁型人物可以用一句话来概括，例如“我永远不会抛弃米考伯先生”。这就是米考伯太太。她说她不会抛弃米考伯先生，她确实没有抛弃他——这句话把她一生的事迹全部概括出来了。^③又如：“我不惜使用欺骗的手段，把我主人家里的穷相窘况掩盖起来，不让别人知道。”这就是《拉马摩尔的新娘》里的凯莱布·鲍尔德斯顿。他没有用这些字眼，但是这句话把他的为人全部描绘了出来。

* 选自福斯特：《小说面面观》，中国对外翻译出版公司，2002。福斯特（1879—1970），英国小说家，小说理论家。

② 原文作“humorous”。据 *Webster's New World Dictionary* (2nd Edition), humorous = humoral = of or relating to the humors of the body. 意为“由体液决定的，和体液有关的”。古代的希腊人和罗马人认为，人体之中含有四种“体液”（humors）：“黏液”（phlegm）、“血液”（blood）、“肝液”（yellow bile，或称 cholera）和“胆液”（black bile，或称 melancholy）。每个人的气质或性格就看他的体内哪种体液占优势而定，分别构成属于“冷淡”、“热烈”、“愠怒”和“忧郁”这四种不同气质或性格的人，表现于各自的言语和行为。这种主张传入欧洲的大部分国家，到了十七世纪犹自盛行不衰。

③ 米考伯先生和他的太太是狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》（*David Copperfield*）里的人物。

除了这句话里描述的内容以外，他这个人等于并不存在。他没有任何爱好或者乐趣，丝毫没有让那些最最言行一致的佣人必然会变得复杂起来的任何欲望和苦恼。无论他做什么事情，无论他到什么地方去，无论他说了些什么话或者打破了什么盘子，都是为了隐瞒他主人家里经济窘迫的状况。这不是他的固定意念，因为他的心里没有什么东西可以让这个意念固定在上面。他自身就是这个意念。他所过的生活就从这个意念的边缘向周围扩展开去，也从这个意念和小说里的别的成分撞击而迸射出来的一朵朵火花扩展开去。或者以普鲁斯特为例。他的作品里有许多扁型人物，如巴尔玛公主，或者如勒格兰丁。^① 他们当中的每一个人都能够用一句话来概括殆尽。关于那位公主的那句话是：“我一定要特别当心地待人和善。”她一味小心翼翼，待人和善，此外无所作为，而小说里那些比她复杂的人物，容易看穿她慈祥的本质，因为那只是她谨慎行事的副产品而已。

扁型人物的一大优点是：不管他们在小说里的什么地方出现，都能让读者一眼就认出来——读者用的是感情之眼，不是用只会注意人物的姓名重复出现的那双视觉之眼。在俄国小说里，难得出现扁型人物，他们一旦出现，就会对整部小说产生明显的好处。小说家若能全力以赴，一举而毕全功，那是一个方便的手段，而扁型人物就对他非常有用。他们从来不需要作者重新介绍，从来不会逃之夭夭，从来不需要作者寻觅使之得以有所发展的时机，也不需为他们提供属于他们自个儿的情调，他们恍若预先定好了尺寸、炯炯发光的一个个小小的圆盘，像筹码一样，在茫茫的空间或者星辰之间，非常惬意地任人推来搡去。

扁型人物的第二个优点是：读者容易在事后把他们回想起来。他们在读者的记忆里历久常新，因为他们并不随着环境的改变而有所变化。他们历经坎坷，却依然故我。这一特征使读者回想起来深感宽慰。而且，把这些扁型人物创造出来的那本小说，纵或会在读者的头脑里变得印象淡薄，这个特征却仍然会使那些人物本身的形象栩栩如生地留在读者的心里。《埃文·哈林顿》里那位伯爵夫人就是一个很好的小小例子。^② 让我们把记忆中的那个伯爵夫人和记忆中的蓓基·夏普做一比较。^③ 我们不记得伯爵夫人究竟干了些什么或者经历了些什么。我们记得的只是她的形象和环绕这一形象的她那句遵循不渝的口号：“尽管我们以亲爱的父亲为荣，但是我们一定得把我们对他的怀念隐藏在心里。”所有她的那些幽默味儿浓郁的言行举止，都由此产生。她是个扁型人物。蓓基则是个圆型人物。她也一个劲儿地往上爬、热衷于飞黄腾达，但是你却很难用一句话把她的为

① 巴尔玛公主和勒格兰丁可能均系普鲁斯特的小说《追忆似水年华》里的人物。

② 《埃文·哈林顿》为梅瑞狄斯发表于1861年的小说。

③ 蓓基·夏普为萨克雷发表于1848年的小说《浮华世界》(Vanity Fair, 又译作《名利场》)里的人物。

人宗旨概括殆尽。在我们的记忆里,她和她所经历的那些重大事件密切相关,而且那些事件也曾使她有所改变——这就是说,我们不能像回忆那位伯爵夫人那样,那么容易地把蓓基给回忆起来,因为她在小说里有过沉浮起落,盈亏盛衰。而且她的性格复杂,宛如人世的一个真人一般。我们全都向往永恒,即使世情练达之士也在所难免。而对于那些天真纯朴的人来说,把一件艺术品创造出来的主要原因,就是为了要使它永垂不朽。我们都希望文学作品传诸后世,成为让人逃避现实的庇护之所,都希望作品里的人物历久常新、始终如一,于是扁型人物往往就得以大行其道。

纵然如此,那些盯视着日常生活不放的批评家们——目光炯炯,如同在上星期演讲里我们自个儿的那种目光一样——对于对人性所做的这些处理方式颇感不以为然。他们争辩说,我们不能用一句话把维多利亚女王的一生概括起来,那么,我们又有什么理由想用一句话来把米考伯太太概括起来呢?我们拥有的主要作家之一,诺曼·道格拉斯就是这个类型的一位批评家。^①他在我即将引述的那段文章里振振有辞地阐明了他反对扁型人物的论点。这段文章引自他写给正在和他进行笔战的戴·赫·劳伦斯的一封公开信。他们两位是一双骁勇善战的文坛斗士。他们出手凶狠,使我们这些人觉得自己仿佛成了安然高踞于比武场大帐篷里观战的一伙名媛淑女。道格拉斯抱怨说,劳伦斯写的一篇关于他们两人都认识的一个朋友的传记里,用“小说家的手笔”歪曲了他们那个共同朋友的形象。他接着就说明,什么叫作“小说家的手笔”。他说:

我认为,它表现为并未把平常人心里那些深邃和复杂的内涵如实地一一表现出来;为了文学写作的目的,他选择了一个男人或者女人性格中的两三个方面——选择的通常都是最引人注目的那几个方面,因此也就是构成性格的“有用的”成分——而不及其余。凡是和这些特地挑选出来的特征并不相符的东西,一概排斥——一定得将之排斥在外,否则书里的描述就会出现纰漏。所需材料乃属如此这般,凡是和这些材料相左的东西,就必须抛弃。因此,小说家的手笔往往从错误的前提出发,做出合乎逻辑的结论。它取其所好,舍弃其余。然而,它所挑选的那些方面,就其本身而论,纵然选得非常恰当,但是为数未免太少,以致尽管作者提到的也许都属真实的情况,但是决非全部的真相。这就是小说家的手笔。它

^① 诺曼·道格拉斯(Norman Douglas,1868—1952),英国小说家、散文家。这一段根据“企鹅丛书”的版本译出,原文比“收获丛书”版多了“of a mutual friend”四字。

篡改了生活。^①

按照这个定义看来,如果把小说家的手笔用在传记里,当然并不妥当,因为世上没有一个人会如此单纯。但是在小说里,它却有一定的地位。一部内容复杂的小说,往往既需要圆型人物,也需要扁型人物。他们互相碰撞的结果,要比道格拉斯先生所暗示的更加正确地接近生活。狄更斯笔下的人物几乎全是扁型的(匹普和大卫·科波菲尔想要变成圆的,但是却又畏缩不前,以致他们看上去倒更像两个气泡而非实体)。^②在他的小说里,几乎每个人物都可以由一句话予以概括,但是他们却又给人以具有奇妙的人性深度之感。也许这是由于狄更斯自己旺盛的生命力使他笔下的人物也都变得生动活泼起来,以致他们凭借着狄更斯的生命力,一个个都显得好像正在过着各自分内的生活似的。这简直像在变魔术。我们可以在任何时候从边上观察匹克威克先生,并且发现他的形象薄如一张唱片。^③可是我们却永远看不到他的侧面。匹克威克先生太机灵、太训练有素了。他老是带着一副正在权衡利弊得失的神情。当他被人家塞进女子学校的那个衣柜里去的时候,他的分量仿佛和在温莎被人家装到洗衣篓里去的福斯塔夫一样沉得厉害。^④狄更斯的一部分天才即表现在这个方面:尽管他在小说里用的是类型性的、漫画式的人物,他们一旦重新上场,我们就可以辨认出来。然而,他取得的效果却并不呆板,还显示出具有深度的人性来。那些不喜欢狄更斯作品的人理由很充分——他理应是一个蹩脚的小说家。实际上他却是我们所拥有的大作家之一。他在塑造类型性人物方面取得的辉煌成就表明:扁平的形象里包涵的内容,也许要比那些态度比较严苛的批评家们所乐于承认的更为丰富。

或者让我们以赫·乔·威尔斯为例。他笔下的人物——也许除了吉普斯和《托诺·班盖》里的那个姑妈以外——都扁得像相片似的。^⑤但是这些相片全都被

① 引自《戴·赫·劳伦斯和莫里斯·马格纳斯:为了采取较好的态度而发出的一个呼吁》(D. H. Lawrence and Maurice Magnus: A Plea for Better Manners),按:道格拉斯和劳伦斯共同的朋友马格纳斯写的《外国军团回忆录》(Memoirs of the Foreign Legions)由劳伦斯写了一篇关于作者生平的长序。《呼吁》一文系道格拉斯针对这篇序言写的一篇评论。

② 匹普系狄更斯发表在1861年的小说《远大前程》(Great Expectations)里的主人公。

③ 匹克威克先生系狄更斯发表于1837年的小说《匹克威克外传》(The Pickwick Papers)里的主人公。

④ 文中所谓匹克威克先生“被人家塞进女子学校的那个衣柜里去”,参阅《匹克威克外传》第十七章。

福斯塔夫爵士为莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》(Merry Wives of Windsor)里的主要人物之一。他被人装进洗衣篓里一节,参阅该剧第三幕第三场。

说匹克威克先生的分量仿佛重得和福斯塔夫一样,意思就是说,尽管匹克威克只是一个扁型人物,狄更斯却把他描绘得和莎士比亚笔下的喜剧人物福斯塔夫一样生动逼真。

⑤ 吉普斯系威尔斯的同名小说里的主人公。

他摇动得那么厉害,以致我们忘记了表现出来的这些复杂之处只存在于表面。如果这表面一旦被人抓破或者卷折了起来,这些复杂之处就会不复存在。威尔斯笔下的人物确实不能用一言半语加以概括。他较多地依赖他观察所得的印象来描绘人物。他并不创造类型性的人物。可是他的人物很少由于他们自己生命力的旺盛而显得如此活跃。那只是把他们创造出来的这位作家的那双灵巧而有力的手在摇动他们,以此来哄骗读者,使其产生幻觉,认为那些人物具有深度。威尔斯和狄更斯等优秀而并非完美的小说家都善于传递活力。他们的小说里那些写得生气勃勃、读来令人觉得异常生动的部分,带动了那些并不生动的部分,使他笔下那些人物的行动举止跃然纸上,使他们说起话来令人如闻其声。他们和完美的小说家大不相同。完美的小说家直接接触他的一切材料,好像他那富于创造力的手指抚摸过他笔下的每一个句子,进入了每一个词语。理查逊、笛福和简·奥斯丁在运用这一独特的技巧方面完美无瑕。他们的作品纵或并不伟大,但是他们的手掌却始终紧按在自己的作品上,连掀动门铃和铃声因此而锵然响起之间这么短暂的一刹那,小说里的人物也无不在作者的直接驾驭之下。

我们必须承认,就塑造人物的成就来说,扁型人物本身并不和圆型人物一样地巨大。而且我们也得承认,扁型人物被塑造成为喜剧性角色的时候最为出色。严肃的或者悲剧性的扁型人物往往惹人生厌。如果他每次露面的时候都得嚷嚷“复仇!”或者“我的心在为人类的不幸而流血!”或者无论他的什么口号的话,我们的情绪就会立即沉落下来。在某一位颇受欢迎的当代作家写的一部传奇里,故事围绕着一个老是嘀咕着说什么“我要犁掉那块荆豆田”的塞赛克斯郡的农民而展开。^①那部小说里有着那么个农民,他有着那块荆豆田。那农民说他决心要把那块田犁掉,而且后来他也确实把它犁掉了。可是他的这个宣言,却和声明说“我永远不会抛弃米考伯先生”的那个宣言不同。因为这个农民在他的宣言里表现出来的那股子韧劲儿只会使我们感到腻烦——使我们厌烦得产生反感,以致根本不在乎他到头来究竟有没有把那块荆豆田犁掉。可是,如果作者在小说中把他的口号加以分析,并且把它和人性中的别的内容联系起来,我们就不会感到厌烦了。这句口号也就不会就是那个人本身,而会变成使他耿耿于怀、始终未能忘怀的一桩心事了。这就是说,他就会从一个扁型农民蜕变成为一个圆型的农民。惟有圆型的人物才宜于扮演一个悲剧性的角色而不受时间长短的限制,才能够使我们产生除了幽默诙谐和恰如其分以外的任何感觉。

现在让我们把只占两度空间的扁型人物撇在一边,而且,为了转而讨论圆型人物,让我们到《曼斯菲尔德公园》里去走走,去看看和她的那只叭儿狗一起坐在沙发

^① 指英国小说家希拉·凯-史密斯(Sheila Kaye-Smith, 1887--1956)写的小说《塞赛克斯的荆豆》(*Sussex Gorse*)。

里的贝特兰夫人吧。^①那只叭儿狗和所有小说里的大多数动物一个样,它是扁的。书中提到它有一次闯进了一个玫瑰花坛,动作生硬得看上去好像让人在硬纸板上剪出来的,不过也就如此而已。在这部小说的大部分篇幅里,它的女主人好像也是让人用和它一样简单的材料剪成的。贝特兰夫人的行动口号是:“我的心肠很好,但是我可劳累不得。”她对这个做人的准则恪守不渝。可是临到末了,一场大祸从天而降。她的两个女儿遭了大难——遇到了你在奥斯丁小姐笔下的那个世界里可能会遇到的一个最大最大的灾难。它比拿破仑战争还要可怕得多。^②朱丽亚和人私奔了。玛丽亚则因婚后并不幸福,也和情人离家出走了。那么,贝特兰夫人对此大难做何反应呢?书中描写的那个句子很有意思:^③

贝特兰夫人并未深思熟虑,但是她在托马斯爵士的指点下适当地考虑了所有的重要之点,从而充分地认识了业已发生的事情的严重性,然而她却既不勉强自己,也不需要范妮的任何规劝,就不把恶行劣迹和出丑露乖当作什么不得了的大事了。

这句话说得斩钉截铁,铿锵有力。它曾使我一度觉得疑虑不安,还以为简·奥斯丁的道德观念忽然出了毛病,变得难以驾驭了。她自己也许反对——当然,她确实反对——恶行劣迹和出丑露乖,而且她也不失本分地在爱德蒙和范妮的心里引起了一切可能会产生的苦恼。然而她有没有权利使那位遇事不慌、言行一致的贝兰特夫人焦虑不安呢?如果这样的话,岂不就如同她让那只叭儿狗长出三个脑袋来,并且打发它去看守冥府的那些大门一样地荒谬?^④贝兰特夫人岂不应该依旧安然坐在她的那张沙发里,说道,“朱丽亚和玛丽亚干出来的可是一件可怕而又会让人累坏的事情。可是范妮跑到哪儿去了?我又漏编了一针”?

由于我误解了简·奥斯丁的创作手法,所以我以前曾经这么想过——正如司各特误解了它而向她表示祝贺,说她的文笔细腻得好像在一方象牙上面绘画似的。其实,她笔下的那些人物纵然纤巧,但是他们绝对不是平面的。她的人物都是圆型的,或者可以朝着圆型人物发展的。甚至连贝兹小姐也有头脑,连伊丽莎白·艾略

① 《曼斯菲尔德公园》(Mansfield Park)为简·奥斯丁的作品。

② 简·奥斯丁(1775-1817)在世的那些年代里,最重大的事件莫过于拿破仑战争(1803—1815)。可是在她的作品里,这些战争却丝毫得不到反映,好像根本不存在。所以福斯特说这句俏皮话,意在调侃因此而诟病奥斯丁作品的那些批评家。

③ 为了便于读者了解,不妨把这里提到的几个小说中的人物关系稍作介绍。托马斯爵士和贝特兰夫人系夫妇俩,他们的子女为:儿子托马斯和爱德蒙,爱德蒙的妻子为范妮·波赖斯,女儿玛丽亚嫁给了詹姆斯·路许沃斯,另一个女儿朱丽亚嫁给了约翰·叶兹。

④ 据希腊和罗马神话,冥府的守门狗塞勃勒斯(Cerberus)长有三个脑袋和一条蛇尾。它永远不眠不睡。

特也有感情。^①一旦我们发现那个扁扁的圆盘突然膨胀起来、成为一个小小的球体的时候,贝特兰夫人在道德观念方面表现出来的热情也就不会使我们感到惊讶了。不错,在小说结束的时候,贝特兰夫人又恢复了她的原样,成为一个扁型的人物,以致她给人留下的那个主要印象可以用一句行动口号来概括。不过那不是简·奥斯丁所构思的她的样子了。她重复出现的时候给予读者的新鲜之感即由此而来。为什么简·奥斯丁笔下的人物每次出场的时候,都使我们觉得他们变得有点新鲜味儿,因而感到趣味盎然,而狄更斯小说里的人物,却只由于他们一再重复自己的形象,从而使我们获得快感?为什么简·奥斯丁笔下的人物在对话里契合无间,互相应对周旋,丝毫不着痕迹,而且他们的举止谈吐纯真自然,从不矫揉造作、忸怩作态?对这个问题,可以用几种不同的方式来回答。譬如,简·奥斯丁和狄更斯不同,她是个真正的艺术家;又如,她从来不屑于用漫画的手法来描绘她的人物,等等。然而,最好的回答是:她笔下的人物固然要比狄更斯的人物渺小一些,但是他们却让她组织得更加紧密。他们在小说里处处发挥作用。即使她小说里的情节对他们提出更大的要求,他们也会胜任愉快。让我们假定《劝导》里的路易莎·摩斯格鲁夫在码头上摔断了脖子。这样的话,简·奥斯丁笔下的关于她死于非命的描绘就会显得软弱无力,就会显得婆婆妈妈地女人腔十足。这是因为关于暴力行为之类事件的描写,并非简·奥斯丁所擅长。但是等到人家把尸体一抬走,那些在场的人的反应就会让她描绘得丝丝入扣,恰如其分。他们会表现出各自性格里的一些新的方面。这样一来,尽管作者会把作为一部小说的《劝导》写砸了,但是我们对温特渥斯舰长和安妮的了解就会比现在深刻得多。^②简·奥斯丁笔下的每个人物都具有旺盛的生命力,足以使他们跳出小说的范围,去过上一种扩展了的生活,去过上一种小说里的规划并不需要他们过的生活。这也就是为什么他们在小说里的实际生活会过得令人如此满意的缘故。现在让我们回过头去看看贝特兰夫人和那个关系重大的句子吧,去看看那个句子多么巧妙地从描述她的行为准则开始,逐步转变为把她转移到她的准则不起作用的那个领域里去的吧。那句子开头说,“贝特兰夫人并未深思熟虑”。一点不错,这和她为人处世的准则相符。接着它又说,“但是她在托马斯爵士的指点下,适当地考虑了所有的重要之点”。托马斯爵士的指点——这是她的行为准则的一个部分——她的行为准则仍然在起作用,但是它却促使这位夫人产生一种独立的、并非她所企求的道德观念。然后,“从

① 伊丽莎白·艾略特为《劝导》(*Persuasion*)里的人物。

② 路易莎·摩斯格鲁夫为《劝导》里的人物。她在码头(the Cobb)上摔伤的事发生在该书的第十二章里。《劝导》里主要讲的是那对未婚夫妻——温特渥斯舰长和安妮两个——破镜重圆、有情人终成眷属的故事。由于路易莎之不幸摔伤应由温特渥斯负一部分责任,所以他深感内疚。幸而路易莎伤愈,并且和他的一个海军同僚结了婚,否则他和安妮之间的那份正在恢复之中的友情可能因此而夭折,所以福斯特才这么说。

而充分地认识了业已发生的事情的严重性”。这是她的道德观念发出的最强音——它非常强烈，但是被作者小心翼翼地引了进来，显得自然而熨帖。随之而来的是一个非常巧妙的、用否定的语句构成的渐弱音：“她却既不勉强自己，也不需要范妮的任何规劝，就不把恶行劣迹和出丑露乖当作什么不得了的大事了。”她的行为准则在这儿重新出现了，因为她通常确实总要想法子尽量减轻烦恼，也确实需要范妮给她出主意，教她怎样才能做到这一点。说实在的，小说里交代，在过去的十年中，范妮所做的无非就是这件事情。除此以外，她什么都没有做过。句子最后的那部分虽然是从反面来表达这层意思的，可是它使我们想起了这一点，于是她那正常的状态就重新展现在我们面前了。就这样，在同一个句子里，她先被作者扩展成为一个圆型人物，然后又瘪了下来，又成为一个扁型人物。你看，简·奥斯丁的手法多么高明！她只用寥寥数语就扩展了贝特兰夫人的形象，从而在读者的心目中增加了玛丽亚和朱丽亚私奔的可信性。我之所以说“可信性”，是因为私奔之举属于暴力行为的范畴，而简·奥斯丁在写作中一涉及这个领域——我在前面已经说过——她的文笔就显得软弱无力，娘娘腔十足。除了她在学习写作期间写的那些小说以外^①，她从来没能描写过暴力冲突的场面。她的小说里的暴力行为都得在“后台”进行——路易莎意外受伤和玛丽安·岱许伍德染上糜烂性咽喉炎可算是两个最接近例外的事件了。^②因此，一切关于那两个女儿私奔的议论，都必须写得真实可信，不然的话，读者就会怀疑，究竟是否真的发生过这些事情。贝特兰夫人的言行使我们相信，她的那两个宝贝女儿的确已经逃跑。而且她们也非逃跑不可，不然范妮就无法施展她那非凡的本领了。这只是小事一桩，只是一个短短的句子，然而它却对我们宣示，伟大的小说家只要大笔一挥，就能够把一个扁型人物巧妙地转变成一个圆型人物。

在简·奥斯丁的每一部作品中，我们都能够发现这类人物。从表面上看来，他们显得那么单纯，那么扁平，从来不需作者重新介绍。然而，他们也从来不会显得计穷力绌、举措失当：如亨利·蒂尔妮、伍德豪斯先生、夏洛特·卢卡斯等等，均系

① 原文“Except in her schoolgirl novels...”系指简·奥斯丁早年学习写作的那个时期写下的习作。她从少女时代就开始写作。她早年的三本练习文稿都保存下来了，里面的文章要比大多数成名作家留存下来的早年习作有趣得多。这些文章说明，她当时已经在摸索自己的创作道路了，而且也表明她已经意识到文学作品的伟大价值。她在十四五岁时写的《爱情和友谊》(Love and Freindship, 年幼的简·奥斯丁在文稿中把 Friendship 拼错)是对一部当时流行的感伤主义小说的讽刺性仿作，里面充满了兴致勃勃、趣味盎然的胡说八道。但是她的词句和对白却写得文笔老练，令人吃惊。

② 玛丽安·岱许伍德系《理智与情感》(Sense and Sensibility)中的人物。

如此。^① 她不妨给她笔下的人物分别贴上一个标签,如“理智”、“傲慢”、“情感”、“偏见”等等,以此来供人识别,可是他们并不各自局限于其中的某一品性。^②

关于正宗的圆型人物的定义,我们在论及扁型人物的时候,已经有所论及,不必赘述。我现在需要做的,只是列举几个我认为是小说中的圆型人物,然后用他们来检验这个定义。

《战争与和平》里的所有主要人物都是圆型人物;陀思妥耶夫斯基笔下的全部人物,以及普鲁斯特笔下的一些人物——如那个老佣人、盖尔芒特公爵夫人、德·莎尔勒斯先生和圣·鲁普;包法利夫人——包法利夫人和摩尔·弗兰德斯一样,以她的名字命名的那本书里讲的都是她一个人的事情,而且她在小说中任意扩展和衍生;萨克雷的小说里的某些人物——如蓓基和毕亚特里克斯^③;菲尔丁作品里的某些人物——如亚当斯牧师、汤姆·琼斯^④;以及夏洛蒂·勃朗特笔下的某些人物,尤其是鲁西·斯诺威,也都是圆型人物。^⑤ (我还可以举出不少来,可是我在这次演讲里想做的可不仅仅是开列一张人物名单而已。)对于一个圆型人物的检验,要看他是否令人信服地给人以惊奇之感。如果他从来就不使人感到惊奇的话,他就是个扁型人物。圆型人物变化莫测,如同生活本身一样叫人难以逆料——我在这里说的生活,是指充塞在小说篇幅里的生活。小说家运用圆型人物——有时单独运用他们,在更多的场合里,是把他们和扁型人物结合在一起——使人物和小说里别的那些“面”融合在一起,成为一个和谐的整体。

(朱乃长 译)

① 亨利·蒂尔妮是《诺桑觉寺》(*Northanger Abbey*)里的人物;伍德豪斯是《爱玛》里的女主人公爱玛的父亲;夏洛特·卢卡斯是《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*)里的人物。

② 英国小说家喜欢在作品中宣扬自己的道德观,从里查森到哈代大多如此。只是在程度上有深浅,表现手法上有所不同而已。奥斯丁也不例外。以《理智与情感》(*Sense and Sensibility*)为例,其中的女主人公之一埃莉诺(Elinor)代表“理智”,她的妹妹玛丽安(Mariane)则代表“情感”。埃莉诺从恋爱到结婚的过程中处处显得审慎而克制,充分地表现出她富于理智的个性,而玛丽安则与之相反。她常为感情所左右,以致一度受骗,终于只好和另一个男子草率结婚。从中不难看出,奥斯丁主张,恋爱应该是理智考虑的结果,不可有感情的冲动;而结婚的目的,不是寻求感情上的满足或刺激,而是过上平静安稳的日子。她在《傲慢与偏见》(*Pride and Prejudice*)里则以达西(Darcy)和伊丽莎白(Elizabeth)分别扮演了“傲慢”和“偏见”为其特征的两个演绎了她的类似主张的角色。

③ 毕亚特里克斯系《亨利·艾斯芒德》(*Henry Esmond*)里的人物。

④ 亚当斯牧师和汤姆·琼斯分别是菲尔丁的小说《约瑟夫·安特鲁斯》(*Joseph Andrews*)和《汤姆·琼斯》(*Tom Jones*)里的人物。

⑤ 鲁西·斯诺威系夏洛蒂·勃朗特的小说《维耶特》(*Villette*)里的人物。

17. 事实——故事——真实*

杨 绛

美国散文家霍姆士在他《早餐桌上的独裁者》一书里,谈起他为什么不写小说。他说,写小说不比写诗。写诗可以借文字的韵律、想像的光彩、激情的闪耀等把自己赤裸裸的心加以掩饰;写小说就把自己的秘密泄漏无遗,而且把自己的朋友都暴露了。^① 这话原带几分诙谐,但他这点顾虑,大概中外许多小说家也体会到,所以常设法给自己打掩护。或者说,这个故事千真万确,出自什么可靠的文献,表明这部小说不是按作者本人的经历写成。或者说,小说里的人物故事都是子虚乌有,纯属虚构,希望读者勿把小说里的人物故事往真人——尤其是作者自己身上套去。这类例子,西洋小说里多不胜数。我国小说作者为自己打掩护的例子,也随手拈来就有。

《红楼梦》开卷第一回说,作者“将真事隐去”,用假语村言敷衍出一段故事来;故事也“无朝代年纪可考”。但作者似乎觉得遮盖不够,还使用了一些隐身法,表示贾宝玉的经历,不是曹雪芹的经历,作者也不是曹雪芹;曹雪芹不过把现成的《红楼梦》“披阅十载,增删五次,纂成目录,分出章回”。《红楼梦》是空空道人从“字迹分明、编述历历”的石上抄来。据《红楼梦》程乙本,石头就是神瑛侍者^②——贾宝玉的前身。据脂本,石头是神瑛下凡时夹带的“蠢物”,是贾宝玉落胎衔下的通灵宝玉,换句话说,石头不是宝玉本人,只是附在他身上的旁观者。

《水浒传》写一百单八个好汉,即使真有其人,也是前朝的人物了,他们干的事,

* 选自杨绛:《关于小说》,三联书店,1986。杨绛(1911—),中国作家,翻译家。

① 霍姆士(Oliver Wendell Holmes, 1809—1894):《早餐桌上的独裁者》(*The Autocrat of the Breakfast Table*),伦敦沃尔特·司各特版,第55页。

② 《红楼梦》,作家出版社,第4页。

作者不怕沾边。可是作者在开卷第一回还打出官腔,说这伙强盗是妖魔下凡;第二回表示作者赞许的不是水泊聚义的强盗,是明哲保身的王教头。

小说作者在运用“隐身法”的同时,又爱强调他书里写的确是真情实事。《红楼梦》所记金陵十二钗,“闺阁中历历有人”^①,是作者“这半世亲见亲闻的几个女子”^②。《水浒传》里三十六员“天罡星”在《大宋宣和遗事》里既有名有姓,小说所记想必凿凿有据。《会真记》是元稹所撰传奇小说,但故事里说得人证物证俱全,张生把莺莺寄他的情书给朋友看了,“由是时人多闻之”。杨巨源、李绅、元稹还都为这事做了诗。可见张生真有其人,他和莺莺的一段私情也真有其事。

具有讽刺意味的是:故事如写得栩栩如生,唤起了读者的兴趣和共鸣,他们就不理会作者的遮遮掩掩,竭力从虚构的故事里去寻求作者真身,还要掏出他的心来看看。

当然,了解作者的思想感情和为人行事,有助于了解他的作品。我们研究一部小说,就要研究作者的社会和家庭背景,要读他的传记、书信、日记等。但读者对作者本人的兴趣,往往侵夺了对他作品的兴趣;以至研究作品,只成了研究作者生平的一部分或一小部分。例如海外学者说我国的“红学”其实是“曹学”,确也不错。研究文学作品往往如此。英国19世纪小说家狄更斯和萨克雷的小说,在他们国内是流传颇广的读物。学者研究他们的作品,就把他们生前不愿人知的秘密一一揭发。他们曾用浓墨涂掉的字迹,在科学昌明的后世,涂上些化学液,就像我们大字报上指控的秘事一样“昭然若揭”,历历可见。于是我们知道狄更斯私心眷爱的是哪一位内姨、哪一位女明星;萨克雷对他好友的妻子怎样情思缠绵。他们的秘密都公开了。

诗人也并不例外。诗人的诗,并不像海蚌壳内夹进了沙子而孕育出来的珍珠那样,能把沙子掩藏得不见形迹。后世读了莎士比亚的十四行诗,就要追问诗人钟情的“黑女郎”(Dark Lady)究竟是谁,那位挚友和诗人又是什么关系;读了拜伦《我们俩分手的时候》,就要知道“我们俩”中的那一位是谁;读了朱彝尊的《桂殿秋》“共眠一舸听秋雨,小簟轻衾各自寒”,就要问那是和谁共“渡江干”,和他《风怀》五言排律所写的是否指同一个女人。越是人所共知的作品,因为流传久远,就使作者千秋万世之后,还被聚光灯圈罩住,供读者品评议论。

作者如果觉得自己这颗心值得当作典型来剖析,不妨学卢梭写《忏悔录》,既省得读者费功夫捉摸,也免得自己遭受误解。不然,干脆写真人真事。世上现成有人人爱戴的豪杰之士,有人人鄙恶的奸邪小人。我们读到有关革命英雄的报导,尽管朴质无文,也深受感动,心向神往。作者何不写传记、回忆录、报导之类,偏要创作

① 《红楼梦》,第1页。

② 同上书,第3页。

小说呢？

看来小说家创作小说，也和诗人作诗一样情不自禁。作者在生活中有所感受，就好比我国历史上后稷之母姜嫄，践踏了巨人的足迹，有感而孕。西文“思想的形成”和“怀孕”是同一个字。^①作者头脑里结成的胎儿，一旦长成，就不得不诞生。

我们且不问作者怎样“有感而孕”。因为小说的范围至为广泛。作者挑选的体裁、写作的动机、题材的选择、创作的方法以及内心的喜怒哀乐等感情各有不同。但不管怎样，小说终究是创作，是作者头脑里孕育的产物。尽管小说依据真人实事，经过作者头脑的孕育，就改变了原样。便像历史小说《三国演义》，和历史《三国志》就不同；《三国演义》里披发仗剑的诸葛亮，不是历史上的诸葛亮。小说是创造，是虚构。但小说和其他艺术创造一样，总不脱离西方文艺理论所谓“模仿真实”。“真实”不指事实，而是所谓“贴合人生的真相”^②，就是说，作者按照自己心目中的人生真相——或一点一滴、东鳞西爪的真相来创作。

试举一简短的例，说明虚构的事如何依据事实，而表达真实。

元稹悼亡诗有一首《梦井》，说他梦中登上高原，看见一口深井。一只落在井里的吊桶在水上沉浮，井架上却没有系住吊桶的绳索。他怕吊桶下沉，忙赶到村子里去求助。但村上不见一人，只有猛犬。他回来绕井大哭，哽咽而醒。醒来正夜半，觉得那只落入深井的吊桶，就是埋在深坑下的亡妻化身，便伤心痛哭，醒梦之间，仿佛见到了生和死的境界（“所伤觉梦间，便觉生死境”）。元稹这个梦有事实根据。他的亡妻埋在三丈深的坟坑里。^③当然，深井不是深坑，吊桶不是亡妻。但这个梦是他悼念亡妻的真情结成，是这一腔感情的形象化；而所具的形象——梦中情景，体现了他对生和死的观念，是他意识里的生和死的境界。

梦是潜意识的创造。做梦的同时，创造就已完成。小说是有意识的创造，有一段构思的过程。但虚构的小说，也同样依据事实，同样体现作者的真情，表达作者对人生的观念。曹雪芹题《红楼梦》诗：“满纸荒唐言，一把辛酸泪……”小说尽管根据作者的半生经验，却是“将真事隐去”的“满纸荒唐言”。这“满纸荒唐言”是作者“一把辛酸泪”结成的，体现作者的真情。而作者描写“悲欢离合、兴衰际遇，俱按迹循踪，不敢稍加穿凿，致失其真”^④，就是说，作者按照他所认识的世情常态，写出了他意识中的人生真相。

创造小说，离不开我们所处的真实世界。第一，作者要处在实际生活中，才会

① 英文 conceive；法文 concevoir；拉丁文 concipere。

② 参看布切(S. H. Butcher)：《亚里斯多德有关诗与艺术的理论》(Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art)，麦克密仑版，第153页。

③ 参看他的《江陵三梦》诗“古原三丈穴，深埋一枝琼”。

④ 《红楼梦》，第3页。

有所感受。我们要作者体验生活,就是此意。第二,真人真事是创造人物故事所必不可少的材料。若凭空臆造,便是琐事细节,也会使故事失实。例如写穷苦人吃棒子面,一根一根往嘴里送;写洋派时髦小姐喝咖啡,用茶匙一匙匙舀着喝;写旧日封建家庭佣仆对主人直呼其名,或夫妇间互称“老张”、“小李”,都使读者觉得不可能,因而不可信。第三,真人真事是衡量人事的尺度。尽管有些真人真事比虚拟的人物故事还古怪离奇,虚构的人物故事却不能不合人世常情,便是蓄意写怪人怪事,也须怪得合乎寻常。

但真人真事的作用有限。第一,真人真事不一定触发感受,有了感受也不一定就有创作。经验丰富的人未必写小说。感受是内因和外因的结合;铁片儿打在火石上,才会爆发火花;西谚所谓“你必须携带本钱到美洲去,才能把美洲的财富赚回来”。第二,经验所供给的材料,如不能活用,只是废料。写小说不比按食谱做菜,用上多少主料、多少配料,就能做出一盘美味来。小说不能按创作理论拼凑配搭而成。第三,真人真事不成尺度。要见到世事的全貌,才能捉摸世情事势的常态。不然的话,只如佛经寓言瞎子摸象,摸不到象的真相。

真人真事的价值,全凭作者怎样取用。小说家没有经验,无从创造。但经验好比点上个火;想像是这个火所发的光。没有火就没有光,但光照所及,远远超过火点儿的大小。《水浒传》写一百单八个好汉,《儒林外史》写各式各样的知识分子,《西游记》里的行者、八戒,能上天、入地、下海,难道都是个人的经验!法国小说《吉尔·布拉斯》写的是西班牙故事,作者从未到过西班牙,可是有人还以为那部小说是从西班牙小说翻译的。这都说明作者的创造,能远远超出他个人的经验。

想像的光不仅四面放射,还有反照,还有折光。作者头脑里的经验,有如万花筒里的几片玻璃屑,能幻出无限图案。《红楼梦》里那么多女孩子,何必个个都真有其人呢?可以一人而分为二人、三人,可以一身而兼具二美、三美。英小说《名利场》的作者自己说,这部小说里的某人,一身兼具他的母亲、他的妻子、他爱慕的女友三人的性格。^①又说作家创造人物,是把某甲的头皮、某乙的脚跟皮拼凑而成。^②这就是说,小说里的人物不是现成的真人,而是创造,或者可以说是严格意义上的“捏造”,把不同来源的成分“捏”成一团。法国小说《包法利夫人》的主角,曾有人考出是某某夫人,但作者给他女友的信上一再郑重声明:“包法利夫人是我自己——是我按照自己塑造的。”^③我们总不能说作者原来是个女人呀。英小说《鲁滨孙漂流记》的确根据真人真事,但小说里的鲁滨孙和真人赛尔柯克(Selkirk)是截然两

① 杨绛:《春泥集》,第56页注一。

② 同上书,第61页注四。

③ 蒂勃代(Albert Thibaudet):《古斯塔夫·福楼拜》(Gustave Flaubert),1935年加利玛(Gallimard)版,第92页。

人,所经历的事也各自不同。这都说明小说里的人物故事尽管依据真人真事,也不是真人真事。作者由观察详尽,分析入微,设身处地,由小见大,能近取之自身,远取之他人,近取之自身的经历,远取之他人的经历,不受真人实事的局限。

但小说家的想像,并非漫无控制。小说家的构思,一方面靠想像力的繁衍变幻,以求丰富多彩,一方面还靠判断力的修改剪裁,以求贴合人生真相。前者是形象思维,后者是逻辑思维,两种思维同时并用。想像力任意飞翔的时候,判断力就加以导引,纳入合情合理的轨道——西方文艺理论所谓“或然”或“必然”的规律^①,使人物、故事贴合我们所处的真实世界。因为故事必须合情合理,才是可能或必然会发生的事,我们才觉得是真事。人物必须像个真人,才能是活人。作者喜怒哀乐等感情,必须寄放在活人心中,才由抽象转为真实的感情,而活人离不开我们生存的世界。便是神怪小说如《西游记》里的孙行者和猪八戒,也都是人的典型;《聊斋志异》里的狐鬼,也过着我们人世的生活。读者关切的是活的人、真的事。读一部小说,觉得世上确有此等事,确有此等人,就恍如身入其境,仿佛《黄粱梦》里的书生,经历一番轮回,对人世加深了认识。作者写一部小说,也是要读者置身于他虚构的境地,亲自领略小说里含蕴的思想感情;作者就把自己的感受,传到读者心里,在他们心里存留下来。

小说有它自身的规律和内在的要求。真人真事进入小说的领域,就得顺从小说的规律,适应这部小说的要求。即使是所谓“自叙体”小说,大家公认为小说所根据的真人真事,也不能和小说里的人物故事混为一谈。人既不同原来,事也随着改变,感情也有所提炼。我们不妨借一个大家熟悉的小故事为例,加以说明。

元稹所撰《会真记》(或《莺莺传》)向来称为自叙之作。元稹的艳诗里又有《莺莺诗》、《赠双文》、《会真诗》等诗。考据者因此断定传奇所记是真情实事。但艳诗的作者元稹,和传奇里的张生并不一样;艳诗里的莺莺,和传奇里的莺莺也大不相同。

诗和小说同是虚构,不能用作考究事实的根据。但元稹寄给白居易的《梦游春》诗,有自题的序;白居易《和梦游春》诗,也有自序。两人的序显然是至友间的私房话。^② 据此二序,可知元稹《梦游春》是叙述自己的“梦游”以及结婚、做官的经历,白居易认为“大抵悔既往而悟将来也”,但说元稹不够彻悟,所以“重为足下陈梦游之中所以甚感者,叙婚仕之际所以至感者”;诗里劝诫说:“艳色即空花”,“合是离之始”,“魔须慧刀戮”等语。这就可见元稹未能挥慧剑斩断情丝。元稹艳诗如《梦昔时》、《古决绝词》、《所思》、《莺莺诗》、《离思》、《赠双文》、《杂忆》等作^③,尽管没指

① 布切:《亚里斯多德有关诗与艺术的理论》,第164页。

② 元稹的序上说:“斯言也,不可使不知吾者知,知吾者亦不可使不知。乐天知吾[者]也,吾不敢不使吾子知……”白居易序上说:“微之微之,予斯言也,尤不可使不知吾者知,幸藏之云尔。”

③ 《全唐诗》卷十五元稹十六。

明情人是谁,显然都是写他本人的爱情。

大抵诗人所谓“游仙”“会真”,无非寻花问柳而有所遇。“灵境”的“仙”,“花丛”的“花”,就是美人,或者干脆说,就是妓女。^①《梦游春》叙他遇见一个中意的美人,但和她不久分手,思念甚苦,觉得其他美人不复值得顾盼。所以“觉来八九年,不向花回顾……我到看花时,但作怀仙句……”《离思》“取次花丛懒回顾,半缘修道半缘君”,显然也是为这位美人所作。《莺莺诗》亦作《离思》第一首,所以这位美人就名莺莺——很可能是假名。《古决绝词》写一对别多会少的情人。第一首女方说,她宁愿彼此是天上牵牛织女星,“七月七日一相见,相见故心终不移”,但她只是朝开暮落、随风四飞的红槿花。她怨叹说:“君情既决绝,妾意亦参差,借如生死别,安得常苦悲。”第二首男方说自己心怀郁结,因为“有美一人,于焉旷绝”。这位美人年纪很小(“水得风兮,小而已波,笋在苞兮,高不见节”),她像桃李当春,众人竞相攀折(“矧桃李之当春,竞众人而攀折”)。所以男的说:我走后怎保得住你的清白(“安能保君皜皜之如雪”);我虽是你第一个情人,但怎能叫你不给别人抢去(“幸他人之既不我先,又安能使他人之终不我夺”);末了慨叹说:罢了,牛女一年一见,别后彼此什么事不干(“彼此隔河何事无”)。第三首合男女双方说:“夜夜相抱眠,幽怀尚沉结,那堪一年事,长遣一宵说……一去又一年,一年何可彻。有此迢递期,不如生死别,天公隔是妒相怜,何不便教相决绝。”这首诗题目是“古决绝词”,写的是这一对情人决绝不下,只好怨老天爷忌妒他们相爱,给他们无限苦恼。《所思》:“相逢相失还如梦,为雨为云今不知……”;《梦昔时》:“……山川已永隔,云雨两无期,何事来相感,又成新别离。”都可见作者情思缠绵,睡梦里都撩拨不开。不论元稹迷恋的是一个莺莺,或者还有别人,他并不像秉性坚贞、不近女色的张生;他的用情和张生的忍情也不一样。

众人竞相攀折的桃李花,“一任东西南北飞”的红槿花,指什么女人,可想而知。《莺莺诗》有“频动横波嗔阿母,等闲教见小儿郎”句。阿母可“等闲教见小儿郎”的莺莺,若不是那个比作红槿和桃李的美人,也是一流人物。《赠双文》“有时还暂笑,闲坐爱无繆”的双文,《杂忆》中打秋千、捉迷藏的双文,都是娇憨美人。按名字,莺莺就是双文。即使不是一人,据诗里的形容,身份还是一样。元稹赠当代才妓薛涛和刘采春的诗^②,都称赞她们的文采,但他为自己思念的美人所作的诗,没有只字说到她或她们的才艺或对诗书的喜好。《会真记》里的莺莺,却是大家闺秀。张生若不是表兄又加恩人,老夫人决不会“等闲教见”。她又多才多艺,善属文,善鼓琴,而才华不露,喜怒亦罕形见。可见传奇里的莺莺,无论身份、品格、才华,都超出元稹所恋爱的美人。

① 参看陈寅恪:《元白诗笺证稿》,第107页。

② 《全唐诗》卷十五元稹二十八。

张生和崔莺莺很可能是借用《游仙窟》里张文成、崔十娘的姓。^①但是不仅借用姓氏,两个人物都是虚构;尽管取材于真人,传奇里的人已不是真人。但看崔莺莺写的情书,若没有元稹的才学,很难写得那么典雅;莺莺的才艺显然是作者赋予她的。这篇传奇写的是缠绵悱恻的男女私情。情虽深,未能有始有终;一霎欢爱只造成无限哀怨、不尽惆怅。传奇里着重写张生秉性坚贞,非礼勿乱,无非显得他对莺莺的迷恋不同于一般好色之徒的猎艳。莺莺能使张生颠倒,也衬出了莺莺不同于寻常美人。莺莺是个端重的才女。她爱张生的才,感张生的痴情。她把张生深夜哄到西厢私会却又训斥一番,也许是临时变卦,也许真是想和他见一面、谈几句。反正她“言则敏辩”,一席话振振有辞。而她这番举动,完全合乎“或然”、“必然”的规律。张生无言以对,绝望而去,想必加添了她的怜念,说不定还带几分歉意。她终于委身相就,是出于深情所感。假如莺莺是个妓女,张生是个寻花问柳的老手,他们的相爱就不像张生和莺莺之间的情意那么稀罕而值得记载。但张生既是个孤介书生,凭他的封建道德观和男女不平等的贞操观,必须会对莺莺有鄙薄的看法:她能为自己失身,也能为别人失身;能颠倒他,也能颠倒别人。传奇里的莺莺虽是大家闺秀,在这点上就和“等闲教见小儿郎”的莺莺,或众人竞相攀折的“桃李花”身份相近,都是“尤物”罢了。张生无意娶她,却又恋恋于她,就和元稹不能与所欢偕老而决绝不下,感情略有相似。假如元稹的《会真记》正是要写他这种情怀,那么,张生的忍情,不仅适合人物的个性,也适合故事的要求。因为老夫人知道木已成舟,不会阻挠婚事,张生和莺莺尽可欢喜收场,不必两下里怨恨惆怅。婚事不成,只为张生忍情。张生忍情不是元稹的主张,只是由小说自身的规律、小说内在的要求造成。传奇里“坐者皆为深叹”云云,无非大家都深为惋惜,亦见作者本人并不赞许。作者只说,写这部传奇是要“使知之者不为,为之者不惑”,但张生并不能“不惑”。他后来求见莺莺不得,“怨念之诚,动于颜色”,可见张生很矛盾。莺莺婉转的言辞、凄恻的琴韵、怨而不怒的情书,都不能使张生始终其情;她虽然赋诗谢绝张生,还是余情未断,一腔幽怨郁结在心,赢得读者深切的同情。元稹这个始乱终弃的故事,分明不是旨在宣扬什么“忍情”的大道理,而是要写出这一段绵绵无尽的哀怨惆怅。这不仅是张生和莺莺两人的不如意事,也是人世间未能尽如人意的常事;并且也体现了人类理智和情感的矛盾。理智认识倒是不可弥补的缺陷,情感却不肯驯服,不能甘休,却又无可奈何。此类情感是人生普遍的经验。这就证明了西方文论家所谓:“一件虚构的事能表达普遍的真理”(a particular fiction can lead towards a general truth)^②,所以这个小小的故事很动人,后世不仅歌咏它^③,还改

① 陈寅恪:《元白诗笺证稿》,第107页。

② 勒纳(Laurence Lerner):《最真的诗》(*The truest Poetry*),1960年版,第4页。

③ 例如赵令畴《侯鯖录》卷五《蝶恋花》商调十二首。

成了团圆收场的《西厢记》。

虚构的故事是要表达普遍的真理,真人真事不宜崭露头角,否则会破坏故事的完整,有损故事的真实性。例如《红楼梦》里人物的年龄是经不起考订的。作者造成的印象是流年在暗中偷换;当时某人几岁只偶尔点出。林黛玉第一天到贾府会见贾家姊妹时,迎春“肌肤微丰,身材合中”;探春“削肩细腰,长挑身材”;惜春身量未足,形容尚小。其钗环裙袄,三人皆是一样的妆束。^① 这三位小姐,好像描写得各如其分。但林黛玉那时才六岁,宝玉才七岁(据说满人和汉人同样都用虚岁计算年龄)。探春是宝玉的异母妹,至大也不过和宝玉同岁。六七岁的小女孩,只怕还在没有腰身只有肚子的阶段,还须过十年、八年,身量才会长足。惜春小于黛玉,当时还未留头,恐怕是才穿上满裆裤的小娃子呢,远未到及笄之年,叫她戴上钗环,穿上裙子,岂不令人失笑。但宝玉和黛玉若不是六七岁的小孩子,就不能一床上睡觉。宝玉日常在女孩儿堆中厮混,年龄不能过大。我们只算宝玉、黛玉异常乖觉早熟就行;他们的年龄,不考也罢。但有时却叫人不能不想到他们的年龄。第三十回宝玉说:“你死了,我做和尚。”“黛玉两眼直瞪瞪的瞅了他半天,气的‘嗳’了一声,说不出话来。见宝玉憋得脸上紫涨,便咬着牙,用指头狠命在他额上戳了一下,哼了一声,说道:‘你这个——’刚说了三个字,便又叹了一口气,仍拿起绢子来擦眼泪。”^② 上文二十五回,王夫人屋里的丫头彩霞咬着牙把贾环戳了一指头,骂他没良心^③,那是很传神的。林黛玉对贾宝玉也这般行径吗?好像不合黛玉的身份,也不合黛玉的年龄——按,这是宝玉逢五鬼同年的事,宝玉十三周岁^④,黛玉十二周岁。是否因为黛玉的行为不合身份,连带唤起了年龄的问题呢?令人不禁猜想,是否有什么事实,在小说里没有消融。

小说家笔下的人物,有作者赋予的光彩。假如真身出现,也许会使读者大失所望。《老残游记》第十三回,翠环议论作诗的老爷们老是夸自己的才情,或者“就无非说哪个姐儿长得怎么好……那些说姐儿们长得好的,无非却是我们眼前的几个人,有的连鼻子眼睛还没有长得周全呢,他们不是比她西施,就是比她王嫱,不是说她沉鱼落雁,就是说她闭月羞花。王嫱俺不知道她老是谁,有人说就是昭君娘娘。我想,昭君娘娘跟那西施娘娘,难道都是这种乏样子吗?一定靠不住了”^⑤。这段议论和近代意大利美学大师克鲁采的话几乎相同。克鲁采说,他忘了哪位作家说的,诗里形容的那些天仙化身的美人,事实上都是不怎么的;“她们真人的言谈举

① 《红楼梦》,第24页。

② 同上书,第312页。

③ 同上书,第250页。

④ 同上书,第258页。

⑤ 刘鹗:《老残游记》,人民文学出版社,第123—124页。

止,和小丫头子没多大分别”^①。他又引大批评家德·桑克蒂斯(De Sanctis)的话说:“那些虚构的人物不能近看。你如果问我雷欧帕狄笔下的内莉娜究竟是车夫的女儿,还是帽子贩的女儿,哎呀!你给我把内莉娜毁了。”^②

莎士比亚的剧中人说:“最真的诗是最假的话。”^③这话和《红楼梦》太虚幻境前的对联上所说“假作真时真亦假”^④,涵义不知是否相同。明容与堂刻《水浒传》卷首《水浒一百回文字优劣》劈头说:“世上先有《水浒传》一部,然后施耐庵、罗贯中借笔墨拈出,若夫姓某名某,不过凭空捏造,以实其事耳。”这段话把事实、故事、真实的关系,说得最醒豁。“凭空捏造,以实其事”就是说,虚构的故事能体现普遍的真实。

若是从虚构中推究事实,那就是以假为真了。堂·吉诃德看木偶戏,到紧要关头拔剑相助。^⑤这类以假为真的事,中外文学史上都有。法国18世纪有个主张重返自然也赞成革命的军事工程师拉克洛^⑥。他痛恨当时法国上流社会的荒淫腐朽,用书信体写了一部小说《危险的私情》(*Les Liaisons dangereuses*)。小说风行一时,后来列入法国文学的经典。拉克洛“是一个标准的君子和模范丈夫,却写了一部最为邪恶得可怕的书”^⑦。读者把小说里专引诱女人的坏蛋和作者本人等同或混淆为一;拉克洛终身以至身后被人称为“邪恶的拉克洛”(l'inferral Laclos)。元稹写了《会真记》,也成了始乱终弃的薄幸人;有人搜求崔氏家谱来寻找崔莺莺的父亲,又有人伪造了《郑氏墓志》来证明崔莺莺的母亲是元稹的姨母。^⑧《会真记》竟成了元稹的自供状。若说元稹此作是“直叙其始乱终弃之事迹”,为自己的“忍情”辩护^⑨,又安知他不是正为多情,所以美化了情人的身份,提升了他们的恋爱,来舒泻他郁结难解的怅恨呢?

霍姆士只顾虑到写小说会暴露自己的秘密。但是,写小说的人还得为他虚构的故事蒙受不白之冤,这一点,霍姆士却没有想到。

① 克鲁采(B. Croce):《论诗》(*La Poésie*),德莱夫斯(D. Dreyfus)法文译本,法国大学版,第81页。

② 同上书,213页。雷欧帕狄(Giacomo Leopardi, 1798--1837)是19世纪意大利最大的抒情和哲理诗人。

③ 《如愿》(*As You Like it*)第三景第三幕。

④ 《红楼梦》,第5页。

⑤ 塞万提斯:《堂·吉诃德》下册第二十六章。

⑥ 拉克洛(Pierre Choderlos Laclos, 1741--1803)是卢梭的学生,唐东(Danton)的好友,《红与黑》作者斯汤达所崇拜的小说家。

⑦ 普鲁斯特(Marcel Proust, 1871--1922):《追寻失去的时间》(*A la Recherche du Temps perdu*),第三册,七星丛书版,第381页。

⑧ 陈寅恪:《元白诗笺证稿》,第110页。

⑨ 同上书,第112—113页。

18. 陀思妥耶夫斯基的对话*

巴赫金

陀思妥耶夫斯基主人公的自我意识,是完全对话化了的:这个自我意识在自己的每一点上,都是外向的,它紧张地同自己、同别人、同第三者说话。离开同自己本人和同别人的充满活力的交际,主人公就连在自己心目中也将不存在了。从这个意义上可以说,陀思妥耶夫斯基作品中的人,是交谈的主体。不能谈论这个主体,只能同他交谈。陀思妥耶夫斯基认为描写“人类心灵的隐秘”,是自己的“最高意义”上的现实主义所应完成的主要任务,而这心灵的隐秘只有在紧张的交际中才能揭示出来。对人作冷静的、不动声色的分析,是不可能掌握人的内心世界、不可能看清他、理解他的;通过与他融为一体、移情其身,也不可能把握他。这都不行。只有通过与他交际,采用对话方式,才能够接近他,揭示他,准确些说是迫使他自我揭示。而要描写出陀思妥耶夫斯基所理解的内心的人,只能靠描写他与别人的交际。只有在交际中,在人与人的相互作用中,才能揭示“人身上的人”,揭示给别人,也揭示给自己。

完全可以理解,在陀思妥耶夫斯基艺术世界中居于中心位置的,应该是对话;并且对话不是作为一种手段,而是作为目的本身。对话在这里不是行动的前奏,它本身就是行动。它也不是揭示和表现某人似乎现成的性格的一种手段。不是的。在对话中,人不仅仅外在地显露自己,而且是头一次逐渐形成为他现在的样子。我们再重复一遍:这不仅对别人来说是如此,对自己本人来说也是如此。存在就意味着进行对话的交际。对话结束之时,也是一切终结之日。因此,实际上对话不可能、也不应该结束。陀思妥耶夫斯基在自己的宗教乌托邦的世界观方面,把对话看成为永恒,而永恒在他的思想里便是永恒的共欢、共赏、共话。在长篇小说里,这表

* 选自巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1988。巴赫金(1895—1975),苏联文艺理论家。

现为对话的不可完成性,而开初则还表现为对话的恶性循环。

在陀思妥耶夫斯基长篇小说中,一切莫不都归结于对话,归结于对话式的对立,这是一切的中心。一切都是手段,对话才是目的。单一的声音,什么也结束不了,什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件,生存的最低条件。

在陀思妥耶夫斯基的构思中,对话潜在的无限性本身,就已说明这种对话不可能成为严格意义上的情节性对话。因为情节性对话犹如情节中的事件一样,也定要努力达到终点;其实情节性对话就是情节性事件的一个因素。因此,就像我们已经说过的,陀思妥耶夫斯基的对话永远是超情节的,就是说从内在性质看,它不受交谈人之间情节关系的制约,虽然它无疑是以情节作为铺垫的。例如,梅思金和罗戈任的对话,是“人与人”的对话,而绝非两个情敌的对话,虽然正是情场角逐使他们相遇一起。对话的核心永远是超情节的,不管对话在情节上是多么紧张(例如,阿格拉娅和娜斯塔西娅·菲利波夫娜的对话)。不过,对话的外形总是极富情节色彩的,只有在陀思妥耶夫斯基的早期创作中,对话带有某种抽象性,没有嵌进坚固的情节框架里。

陀思妥耶夫斯基对话的基本公式是很简单的:表现为“我”与“别人”对立的人与人的对立。

在早期创作中,这个“别人”同样具有某些抽象性:泛指在别人。“地下室人”在年轻时曾暗自想过:“我只是一个人,所有的人都是他们”,实际上他在以后的生活中仍旧是这样想的。对他来说,世界分裂为两个营垒:一个营垒是“我”,另一个营垒是“他们”,即无一例外的所有“别人”,不论他们是什么人。对他来说,每一个人首先是作为“别人”而存在的。对人的这种看法,直接决定了他对人的全部态度。他把所有的人都归结为一类——“别人”。学校的同学、工作上的同事、阿波隆的女仆、爱上了他的女人,甚至他与之争论的世界秩序的缔造者,他把他们都归入这一范畴,并且对待他们首先是当作自身之外的“别人”。

这种抽象性是这部作品的整体构思所决定了的。地下室主人公的生活,没有任何情节可言。有情节的生活应是有朋友、兄弟、父母、妻子、情敌、心爱的女人等,他自己也应能是兄弟、儿子、丈夫;可是这样的生活他只能在幻想之中体验到。在他的现实生活中,并没有真正的这类人们。正因此,这部作品中表面的对话和内心的对话都很抽象,而且清晰醒目,以至足可与拉辛作品中的对话相提并论。表面对话的无限性,在这里和内心对话的无限性一样,犹如数学般地明确无误。现实中的“别人”要进到“地下室人”的世界里,只能是作为“地下室人”已然与之进行无结果争论的那个“别人”。任何现实中的他人声音,必然会同已经响在主人公耳中的他人声音融合起来。而现实中的“别人”语言,同样会被吸收到易变、流动中去,正像一切预料中的他人对话。主人公专横地要求别人完全承认和肯定自己,可同时他又不接受别人这种承认与肯定,因为在别人那里,他只能是软弱、消极的一方,亦即被人理解、被人承认、被人原谅的人。这是他自尊心所难以忍受的。

“不久前我在你面前像个羞愧的女人忍不住流了泪，这一点我永远不会原谅你！还有，在我现在向你承认的这些事上，我也永远不会原谅你！”当他向爱他的姑娘袒露心迹时这么喊道。“你明白吗，现在我把这些话对你讲了，以后我会因为你在这里并且听了我的话而憎恨你？要知道，一个人一生只能有一次说出这样的话来，而且只是在歇斯底里发作的时候！……你还要什么呢？在这一切发生以后，你为什么还要站在我面前，折磨我？为什么你不走呢？”

但是她没有走。后来的情形更糟。她理解了他，而且如实地肯定了他。对她的同情和肯定，他受不了。“我这乱糟糟的脑子里，也冒出这样的念头：现在完全对调了角色，现在她成了英雄，而我却正好变成了四天前那个晚上，她站在我面前的那付失魂落魄的屈辱样子……这些想法当我趴在沙发上的时候就已经出现在我的脑子里了！”

“我的上帝！难道从那时我就妒忌她的地位了吗？”

“我不知道，直到如今我还说不清楚，而当时自然比现在更糊涂。我要是不掌握谁折磨谁，就活不下去……可是……这类问题光靠议论是说不清楚的，因此也就用不着发什么议论。”

“地下室人”总是处于与“别人”的无结果的对立之中。现实里真人的声音也和预料中的他人对话一样，不可能结束他那永无终结的内心的对话。

我们已经说过，内心的对话（即微型对话）及其结构原则，是陀思妥耶夫斯基起初引进真实的他人声音所依靠的基础。内心对话同形诸布局结构的表面对话，两者之间上述的相互关系，我们现在需要更仔细地分析一下。因为这是陀思妥耶夫斯基对话本质所在。

我们已经看到，在《同貌人》中，陀思妥耶夫斯基直接把第二个主人公（同貌人）当作是人格化了的戈利亚德金本人的第二个内心声音。叙事人的声音也同样如此。从另一方面看，戈利亚德金的内心声音，本身也只不过是替代现实中的一个他人声音，是一种特殊的替身。由于这个原因，不同声音之间才产生了最密切的联系，它们的对话才达到极度的紧张（当然这里是单方面的紧张）。他人的对话（同貌人的对话）不可能不触痛戈利亚德金，因为这对语恰好是他自己的话，却由他人之口用恶意歪曲和改换了的语调说了出来。

这种把不同声音结合起来的的原则，在陀思妥耶夫斯基以后的全部创作中都始终保持不变，只是结合的形式变得复杂而深入了。他的对话具有特殊的力量，全靠了这一原则。陀思妥耶夫斯基总是这样写出两个主人公来：他们之中每个人都与另一人的内心的声音亲密无间，尽管直接成为别人替身的情况再没有出现过（伊万·卡拉马佐夫的魔鬼除外）。因此，在他们的对话中，一个人的对话会牵涉到另一人内心对话的对话，甚至有的地方与其重合一致。一个主人公讲出的他人话语，与另一主人公隐秘的内心语言，有着极其深刻重要的联系，或者部分地重合一致——这是陀思妥耶夫斯基所有重要对话不可或缺的因素；一些主要的对话，就直

接建立在这种因素上。

下面我们从《卡拉马佐夫兄弟》中，摘引一段虽不很长却极为鲜明的对话。

伊万·卡拉马佐夫还深信德米特里是有罪的。但在内心深处，他几乎是背着自己在怀疑自己本人的罪过。他内心的斗争极为激烈。就在这时，发生了他和阿廖沙以下的对话。

阿廖沙绝对否认德米特里有罪：

“‘照您说，那么谁是凶手？’他（指伊万——M. 巴赫金）外表冷漠地问道，问话的声调里甚至有一点高傲。

“‘是谁，这你自己知道，’阿廖沙低声真诚地说。

“‘谁呢？你是指说这个患羊癫风的白痴的神话吧？是说斯梅尔佳科夫？’

“阿廖沙突然觉得浑身发颤。

“‘你自己清楚他是谁，’他无力地脱口而出，喘不过气来。

“‘到底是谁？是谁？’伊万几乎已经狂暴地喊了起来。突然间完全失去了控制。

“‘我只知道一点，’阿廖沙仍然用近乎耳语的声音说道，‘杀死父亲的不是你。’

“‘不是你！’‘不是你’——这话什么意思？伊万呆住了。

“沉默了半分钟。

“‘我自己也知道不是我，你在说梦话吧？’伊万脸色苍白，牵动嘴角苦笑了一下。他好像用眼睛盯住了阿廖沙不放。两人又站到灯旁。

“‘不，伊万，你自己对自己多次说过，你是凶手。’

“‘我什么时候说过？……那时我在莫斯科……我什么时候说过？’伊万全然不知所措地喃喃道。

“‘在这可怕的两个月里，当只剩你一个人时，你多次对自己说过，’阿廖沙仍旧低声地，并且一字一顿地继续说道。他说时好像已经不由自主，不能控制自己，而是受到某种不可抗拒的力量支配。‘你控告自己并且对自己承认，凶手不是别人而是你。但杀人的不是你，你弄错了，你不是凶手，听见没有，不是你！这些是上帝让我对你说的。’”

我们所分析的陀思妥耶夫斯基的手法，在对话内容当中就清楚地显现出来，十分鲜明。阿廖沙直截了当地说，他是在回答伊万在内心对话中给自己提出的问题。这个片段是说明真心实意的语言及其在对话中艺术作用的最典型的例子。下面的一点是非常重要的。由他人嘴里说出来的伊万自己隐秘的话，引起伊万对阿廖沙的反驳和仇视，而且正是因为它们确实触痛了他，确实是对他问题的回答。这时他便根本不能同意由他人来讨论他自己内心的隐秘。对此阿廖沙是异常清楚的，但他预见到伊万（富有深沉的良心感的人）或迟或早必然作出绝对肯定的回答：是我杀害的。按照陀思妥耶夫斯基的构思，他对他自己不可能作出另一种回答。到那

时阿廖沙的话作为他人的话,就会有用的:“‘哥哥,’阿廖沙声音颤抖着又说,‘我对你说这话,是因为你以后会相信我的话,我知道这一点。我对你说‘不是你!’这话永远不会变。听见没有,永远不会变。而我这样对你说,是上帝的旨意,尽管你从现在起一直会对我怀恨在心……’”

阿廖沙讲的与伊万内心的语言相重合的话,应该拿来和魔鬼的话进行一番比较;魔鬼的话同样是伊万本人思想和语言的重复。魔鬼给伊万的内心的对话带进了讥讽和绝对谴责的语气,就像特里沙托夫歌剧中魔鬼所唱的歌,它“换着颂歌,和着颂歌,差不多合进了颂歌,可完全是另一只歌”。魔鬼说话,既像伊万,同时又像怀有敌意地夸大和歪曲他的语气的“别人”。“你就是我,是我本人,”伊万对魔鬼说,“只是另一副面孔”。阿廖沙同样也给伊万的内心对话加上了他人语气,但不过性质全然相反。作为“别人”的阿廖沙,引进的是钟爱与和解的色调,这在伊万说自己的话里当然不可能出现。阿廖沙的话和魔鬼的话,虽然同样都重复着伊万的话,却赋予它们截然相反的语气。一个强调内心对话中这一方对话,另一个强调另一方对话。

对陀思妥耶夫斯基来说,这样安排主人公们的位置,安排他们语言之间的相互关系,是最典型不过了。在陀思妥耶夫斯基的对话中,相互冲突和争论的,不是两个完整的独白声音,而是两个分裂的声音(至少有一个是分裂的)。一个声音的公开对话回答另一个声音的隐蔽对话。两个主人公与一个主人公对立,后两个主人公中的每一人又关联着前一个主人公内心对话中的相反的对语——这对陀思妥耶夫斯基来说是最典型的组合。

为要正确理解陀思妥耶夫斯基的构思,考虑一下他如何评价“别人”的作用,是很重要的,因为他的主要艺术效果,就是靠让同样的话由相互对立的的不同声音说出才获得的。我们上面引了阿廖沙和伊万的对话,与此相呼应,我们再从陀思妥耶夫斯基给 T. 科夫纳的信中引一段话:

“我不太喜欢您信中的两行文字,那里您说并不因为在银行里干的事而感到丝毫的悔恨。有某种东西是高于理智的结论和种种现实条件的,人人都应该服从它(也就是说又是**旗帜**一类的东西)。以您的聪明,当不至于因我说话坦率和**冒昧**而感到屈辱。第一,我自己并不比您或别的什么人高明(这绝非假作谦逊,再说我又何必这样呢?)第二,如果说我内心用自己的方式在为您辩护(好比我也可请您为我辩护),那么我为您辩护毕竟要比您为自己辩护要好。”

在《白痴》中,安排人物的情况也相类似。此外主要的有两个组合:第一个组合包括娜斯塔西娅·菲利波夫娜、梅思金和罗戈任,第二个组合是梅思金、娜斯塔西娅·菲利波夫娜和阿格拉娅。我们就第一个组合分析一下。

我们已经知道,娜斯塔西娅·菲利波夫娜的声音分裂为两种声音,一是认为她有罪,是“堕落的女人”;一是为她开脱,肯定她。她的话里到处是这两种声音的交锋结合:时而这个声音占上风,时而那个声音占上风,但是哪个声音也不能彻底战胜对

方。每一个声音的语气都得到现实中他人声音的加强,或者被它打断。一些谴责的声音迫使她夸大的语气,有意激怒这些谴责她的人们。因此,她的忏悔有些像斯塔夫罗金的忏悔,或是像“地下室人”的忏悔(修辞表达上更接近)。她来到筋纳的住所,知道那里人们对她是指责的态度,就故意装出高级娼妓的样子。梅思金的声音同她内心的对话里的另一种态度相一致;只是梅思金的声音才使她急剧改变声调,并恭敬地吻了筋纳母亲的手,可刚才还在挖苦她呢。梅思金和他真实的声音在娜斯塔西娅·菲利波夫娜生活中所占的地位,完全是由他与她内心的对话里一方对话亲密无间的关系决定的。“难道我不想嫁给你这样的人么?你猜得很对,我老早就梦想着了,当时我住在乡下托慈基家,一个人孤孤单单住了五年。那时我常常想啊想,做着梦,老想嫁给一个像你这样善良、诚实、美好、带点傻气的人,他会忽然跑来说:‘您没有错,娜斯塔西娅·菲利波夫娜,我崇拜您!’我有时竟想到发狂的地步……”

这句预料中的别人对话,她终于在梅思金现实的声音里听到了。它在娜斯塔西娅·菲利波夫娜的不幸的晚会上,几乎一字不差地重复了出来。

对罗戈任是另一种处理方法。他从一开始就成了娜斯塔西娅·菲利波夫娜第二个声音的象征。“我不过是罗戈任的人,”她不止一次地重复说。和罗戈任一起饮酒作乐,跟罗戈任走,这在她来说就是整个地体现和实现她的第二个声音。买她为玩物的罗戈任以及他的寻欢作乐——这就是她的不祥而夸张的堕落象征。但这时对罗戈任来说是不公正的,因为他,尤其在开始时,完全不想责备她,但他却会恨她。罗戈任背后藏着刀,她对此是清楚的。这就是第一个组合的情况。梅思金和罗戈任两人真实的声音,同娜斯塔西娅·菲利波夫娜内在对话的两个声音交织重合。她的声音里的交锋,变为她与梅思金和罗戈任相互关系中情节上的交锋:如她数次逃离自己与梅思金的婚礼,跑到罗戈任那里,又从罗戈任那里重新逃回到梅思金那里,如她的憎与爱。^①

① A. 斯卡夫特莫夫在论文《长篇小说〈白痴〉的主题结构》中,对陀思妥耶夫斯基的人物安排中“别人”所起的作用(对“我”而言),有着完全正确的理解。他说:“陀思妥耶夫斯基在娜斯塔西娅及伊波利特(也包括他笔下所有傲气的人)身上展示了寂寞和孤独的痛苦,这种痛苦表现为对爱情和同情的锲而不舍的追求;这就表现出一种倾向:人面对内心隐秘的自我同情,自己不能肯定自己,并且,他自己既然不能使自己表现出高尚,便为自己感到痛心,于是到别人心里寻找对自己的崇高和赞同。在梅思金公爵的叙述中,玛丽的形象起的作用,就是通过宽恕求得心灵的净化。”

他是这样说明娜斯塔西娅·菲利波夫娜对梅思金的态度:“作者本人便这样揭示了娜斯塔西娅·菲利波夫娜对梅思金公爵不稳定态度的内在含义:她一方面想靠近他(对理想的渴求和对宽恕的渴求),同时她又或感于自己的卑下(有罪意识和灵魂的纯洁),或出于自尊心(无法忘却自己而接受爱情和宽恕)而疏远他”(见文集《陀思妥耶夫斯基的创作道路》,H. 布罗茨基主编,列宁格勒,播种者出版社,1924年,第153、148页)。

但是 A. 斯卡夫特莫夫所做的,仍是纯心理的分析。他并没有揭示这一点在塑造这一组人物和组织对话中的真正的艺术作用。

伊万·卡拉马佐夫和斯梅尔佳科夫的对话,性质则有所不同。在这里陀思妥耶夫斯基运用他的对话的手法,达到了登峰造极的地步。

伊万和斯梅尔佳科夫相互间的意图极为复杂。我们已经谈到,在小说开头,伊万盼着父亲死去的念头无形地、对他自己也是若明若暗地决定着他的话。但是,斯梅尔佳科夫觉察到了这隐蔽的声音,而且听得十分清晰无疑。^①

按照陀思妥耶夫斯基的构思,伊万盼望父亲被杀死,但有个先决条件:他自己无论在外表和内心都不参与。他希望弑父能像一件命里注定、必不可免的事发生,不仅不是他的意愿,而且违背他的意愿。他对阿廖沙说:“你要记住,我总是要保护他(父亲——M·巴赫金)的。但是这类情况下,要说我的愿望,那我保留完全的自由。”伊万的意愿在内心的对话中分解的情况,可以用以下两句对语来表现:

“我不愿意父亲被害。如果发生了,那是违背我的意愿的。”

“但是我愿意谋杀能违背我的意愿而实现,因为那样我内心也同此事毫无牵连,我对自己无可指责。”

伊万同自己的内心对话,就是如此结构起来的。斯梅尔佳科夫猜到,确切说是清晰地听到了他内心对话的第二个对语,但是他对其中预留的后路,有他自己的理解。他理解为这是伊万不希望留给他斯梅尔佳科夫任何参与犯罪的罪证,理解为这是“聪明人”外表和内心的极端小心谨慎,避免说出任何直接揭露他的话,因此和这个聪明人“谈话也很有意思”,因为可以同他只用暗示讲话。在父亲被害之前,伊万的声音给斯梅尔佳科夫的印象是十分完整的,并不是分裂的。在斯梅尔佳科夫看来,希望父亲死掉的愿望,是从伊万思想见解引出的十分简单和自然的结论,是从他那“一切都是许可的”观点引出的十分简单和自然的结论。斯梅尔佳科夫没有听到伊万内在对话中的第一句对语,他不能完全相信,伊万的第一声音真的不希望

^① 伊万的这一声音,阿廖沙从一开始就听得很清楚。我们下面引述的他和伊万的一小段对话,已是发生在父亲被害之后了。一般说,从对话的结构看,它和我们已经分析过的他们那段对话相类似,但在某些方面又有所不同。

“‘你记得吗(伊万问道——M.巴赫金),午饭后德米特里冲进屋里,打了父亲,后来我在屋外面曾对你说过,我要保留‘希望的权利’。你说说,当时你是想到没想到,我是愿父亲死去?’

“‘我想到了,’阿廖沙低声说。

“‘不过,实情确实如此,用不着多费思量。可你当时是否又想到,我正希望让‘一个坏蛋吃掉另一个坏蛋’,也就是我希望最好由德米特里去打死父亲,愈快愈好……甚至要我自己也帮上一把,我也不反对!’

“阿廖沙脸色开始变白,默默不语地望着哥哥的眼睛。

“‘你说呀!’伊万喊了起来,‘我非常想知道,你当时是怎么想的。我要知道真话,真话!’他重重地喘过一口气,眼睛早已凶狠狠地盯着阿廖沙了。

“‘原谅我,这一点我当时也想到了,’阿廖沙喃喃道,以后他就沉默了,没有再补充任何使人松心的情况。”

父亲死。但根据陀思妥耶夫斯基的构思,这个声音确实是认真的,这就使阿廖沙有根据为伊万辩护,尽管阿廖沙自己也明知他心里的那第二个声音,“斯梅尔佳科夫式”的声音。

斯梅尔佳科夫自信而又坚决地利用伊万的意愿,确切些说是赋予了这意愿特定的具体表现形式。伊万的内心的对话,通过斯梅尔佳科夫从意愿变为行动,斯梅尔佳科夫在伊万去切尔马什尼亚之前同他的对话,从达到的艺术效果看,是惊人成功地体现了两个人意愿的交换。一个是斯梅尔佳科夫公开而自觉的意愿(只不过表现为暗示),另一个是伊万隐蔽的意愿(也瞒着他自己),这场交谈似乎是越过了伊万另一个公开而自觉的意愿。斯梅尔佳科夫用暗示和哑谜对伊万的第二个声音说话,直言不讳又信心十足。斯梅尔佳科夫的话和伊万内心的对话中的第二句对话相呼应。而回答斯梅尔佳科夫的,是伊万的第一个声音。因此,伊万说的话虽被斯梅尔佳科夫理解是反义的隐喻,其实并不是什么隐喻。这是伊万直接要说的话。不过他回答斯梅尔佳科夫的这个声音,在这里时常被他第二声音的隐秘对话所打断。于是产生了交锋,正由于这个原因,斯梅尔佳科夫才对伊万的同意深信不疑。

伊万声音中的这种交锋是很细微的,主要不表现在语言上,而表现在与他的语意不相符合的停顿上,表现在他第一个声音无法理解的语调变化上,以及突然的和不合时宜的笑声等。假如伊万回答斯梅尔佳科夫的那个声音,是他唯一的和统一的声音,亦即纯粹独白的声音,那么所有这些现象就都是不可能出现的了。它们是两种声音在一个声音中、两种对话在一个对话中交锋、干扰的产物。在弑父之前伊万同斯梅尔佳科夫之间的对话,就是这样组织的。

父亲被害之后,对话的结构方法就不同了。这时陀思妥耶夫斯基迫使伊万逐渐地在别人身上认出自己隐蔽的意愿,开始是含糊不清、模棱两可的,后来才明确而清晰。伊万原来以为是把自己都瞒过了的隐蔽的愿望,本来就不会导致行动的、因此也便无罪的愿望,在斯梅尔佳科夫的眼里,却原是明确而清晰的意志表现,而且支配着他的行动。如今看来,伊万的第二个声音说话就下了令,而斯梅尔佳科夫只不过执行了他的意志的,是“里查德忠实的奴仆”。伊万在头两次对话中,确信自己无论如何内心是参与了谋杀,因为他确实有这样的愿望,而且毫不含糊地向别人表示了这种意愿。在最后一次对话中,他又认识到自己在外表的事实上也参与了谋杀。

我们再来研究下面这样一点。起初,斯梅尔佳科夫把伊万的声音,当作是完整的独白的声音。他听了伊万说的“一切都是允许的”,就把这说法当成了神圣的、无可怀疑的教导。开始他并不明白,伊万的声音是分裂为二的,伊万那自信有力的语调是为了说服自己本人的,而根本不是为了把自己的见解充分有力地传达给他人。

沙托夫、基里洛夫和彼德·韦尔霍文斯基对斯塔夫罗金的态度,也与此相类似。他们每个人对待斯塔夫罗金就像追随老师一般,把他的声音看做是完整的和

无可怀疑的。他们都认为,斯塔夫罗金同他们说话,犹如老师和学生说话;事实上他是让他们参加到自己那毫无结果的内心对话中来,在对话中他要说服的是自己,而不是他们。现在,斯塔夫罗金从他们每个人嘴里,都听到了自己说过的话,但语气却成了稳定不变的独白语气。他自己现在来重复这些话,不能用劝说的语气,而只能用嘲笑的气了。他对自己是什么也没能说服,而听被他说服的人们讲话,他又感到很沉重。斯塔夫罗金同他的三个追随者中每一个人的对话,都是以此为基础结构起来的。

“您是否知道(沙托夫对斯塔夫罗金说——M.巴赫金),现在在整个大地上谁是唯一的‘圣徒’人民,将要以新上帝的名义来更新和拯救世界?谁是唯一得到了生活的钥匙和新语言的钥匙的人……您是否知道这是谁,他的名字是什么?”

“按照您的方式,我必须尽快地作出结论说,这是俄罗斯人民……”

“您这已经是在取笑了,好个民族啊!”沙托夫冲口而出。

“请您安静些;相反,我所等待的正是类似的回答。”

“等的是类似的回答?难道这些话您本人听说过?”

“很熟悉,我能很清楚地预见到您的用意。您的整句话,甚至‘圣徒’人民的说法,不过是两年多以前在国外(您去美国前不久)我和您那场谈话的结论……至少目前我记起的是这样的。”

“这整句话都是您说的,而不是我说的。是您自己的话,而不只是我们谈论的结论。根本不曾有过‘我们的’谈话:那是一位教师,他郑重地申说过大义,再加上一个死而复生的学生。我便是那学生,而您是那位教师。”

当他和斯塔夫罗金在国外谈到“圣徒”人民时,斯塔夫罗金的语调是深信不疑的,是郑重申说大义的导师语调。他所以用这种语调,是因为他实际上说服的还只是自己。他那带说服语气的话,是向自己讲的,是把他内心对话的对语大声说了出来:“当时我可不是和您开玩笑,我说服您,也许,我更多为说服自己,您是次要的,”斯塔夫罗金令人莫解地说。

陀思妥耶夫斯基主人公们的话,所以带有很强烈的开导的语气,在绝大多数情况下只是由于所说的话其实是内心对话的对语,并且它应该说服说话人自己。说服语调的增强,说明主人公身上的另一个声音在进行内心的对抗。完全排斥内心斗争的语言,在陀思妥耶夫斯基主人公们的口中几乎从来不曾有过。

在基里洛夫和韦尔霍文斯基的话里,斯塔夫罗金同样可以听到自己的声音,语气有了变化:基里洛夫的语气是躁狂而坚定的,彼得·韦尔霍文斯基的语气是不顾羞耻的夸张。

拉斯柯尔尼科夫和波尔菲里的对话,是一种特殊类型的对话,虽然从表面看,与伊万和斯梅尔佳科夫在费奥多尔·帕夫洛维奇被害前的对话极其相似。波尔菲里和拉斯柯尔尼科夫用暗示讲话。拉斯柯尔尼科夫竭力谨慎小心又准确地扮演自

己的角色。波尔菲里的目的,在于迫使拉斯柯尔尼科夫内心的声音冲口而出,使他那有意和巧妙装扮出的对话中出现交锋。因此,在拉斯柯尔尼科夫装扮的角色的话语和语词里,经常会插进来他那真实声音中的真实话语和语调。波尔菲里由于自己扮演着轻信的侦察员的角色,同样有时也要使自己露出真实的面目——一个信心十足的人。在交谈双方佯装的对话中,会有两句真实的对话、两种真实的语言,两个真实人的目光突然相遇,相互交错起来。其结果,对话由一个层次(佯装的层次),不时地转入另一个层次(真实的层次),但为时极短。只在到了最后的对话中,佯装的层次被有力地揭破,语言才完全彻底地转变为真实的层次。

下面一段便是突然转入到了真实的层次里。波尔菲里·彼得罗维奇在米科尔卡认罪之后,和拉斯柯尔尼科夫最后一次谈话时,开始他好像没有任何怀疑,但后来出乎拉斯柯尔尼科夫的意料,宣称说米科尔卡绝不能杀人。

“‘……不,这怎么会是米科尔卡呢,亲爱的罗季昂·罗曼诺维奇,这不可能是米科尔卡!’

“在他说了那么多很像是否定的话以后,这最后几句话太出人意外了。拉斯柯尔尼科夫浑身哆嗦起来,好像被刺了一刀。

“‘那么……是谁……杀的呢?’他忍不住了,气喘吁吁地问道。波尔菲里·彼得罗维奇,仿佛没料到这一着,被问得愕然了,甚至向后一仰靠在椅背上。

“‘还用问是谁杀的?……’他重复一遍,仿佛不相信自己的耳朵,‘罗季昂·罗曼诺维奇,是您杀的!就是您杀的……’他几乎耳语着补充了一句,声音是确信无疑的。

“拉斯柯尔尼科夫从沙发上霍地站了起来,几秒钟后,又坐了下来,一言不发。他脸上忽然掠过一阵轻微的痉挛……

“‘不是我杀的,’拉斯柯尔尼科夫啜嚅道,像干了坏事而被当场捉住吓得要命的孩子。”

陀思妥耶夫斯基作品中,自白性对话具有重大意义。“别人”的作用,不管这“别人”是谁,在这里表现得格外清晰。下面我们把斯塔夫罗金和吉洪的对话,作为最地道的自白性对话的典型,简略作些分析。

这段对话中斯塔夫罗金的整个意图,是由他对“别人”的双重态度决定的:一方面不可能没有这个“别人”的评定和宽容,另一方面同时又敌视他,抗拒他的评定和宽容。因此在他的语言里、表情姿态中,就出现了种种交锋,情绪和语调急剧地转换,没完没了地说明和解释,猜测吉洪的对话,并对想像中的这些对话给以断然的反驳。和吉洪说话的,好像有两个人,他俩不断交锋地融合成一个人。与吉洪对立的,有两个声音,吉洪作为一个参加者被卷进了两个声音的内心斗争中。

“刚一见面,他们寒暄了几句,不知为什么双方感到明显的不自然,话说得很快,甚至都含糊不清。以后,吉洪就把客人引进书房,又急匆匆地让客人在桌前的

沙发上坐下,自己坐到旁边的藤椅里。这时奇怪的是,尼古拉·弗谢沃洛多维奇变得茫然不知所措。好像他在下狠心要去干一件非同寻常的又无可争议的事,可是同时是几乎无能为力的事。他朝书房四周打量了一会儿,看来没瞧见什么,又陷入了沉思,很可能却不知该想什么。一阵寂静使他惊醒过来,他突然觉得吉洪好像羞臊地垂下了眼睛;脸上挂着装出来的微笑。一霎那间,这在他心里引起了厌恶和反抗。他想站起来离开这里。在他看来,吉洪完全喝醉了。但吉洪突然抬起眼,坚定和充满深意地望了他一眼,同时神色又十分出人意料和诡秘,他差点儿没吓得哆嗦起来。这时他突然产生完全另一种感觉,好像吉洪已经知道他的来意,早有人告诉了他(尽管全世界谁也不可能知道这个缘故);他之所以不先开口,是因为可怜他,担心他会感到屈辱。”^①

斯塔夫罗金情绪和语调的剧烈变化,决定了后面的整个对话。时而这个声音占上风,时而另一个声音占上风,不过斯塔夫罗金的对话更多地表现为两个声音在交锋中的融合。

“这些发现(有关魔鬼对斯塔夫罗金的访问——M.巴赫金)十分奇特而混乱,好像确乎来自一个狂人。这里尼古拉·弗谢沃洛多维奇说话坦白得出奇,过去从未有过,又说得极为真诚,完全不合他的性格,让人感到原来的人在瞬息之间不知不觉地完全消失了。在说到自己见了魔鬼时,他毫不掩饰自己的恐惧。但这些都转瞬即逝,发生得突然,消失得也迅速。

“这都是荒唐的,”他急促地说着,有些不自然和懊恼,突然间又想起了什么,“我找医生去。”

再下面一些是:“……但这都是荒唐的。我去找医生。这都是荒唐的,荒唐之极。这不过是我本人想得太多了,如此而已。我现在补充了这……句话,你大概会想,我还在怀疑,不相信这是我,而不真是魔鬼。”^②

这里开始时,斯塔夫罗金的一个声音占了绝对的上风,看来“他身上原来的人突然之间,不知不觉地消失了”。但以后又插进来第二声音,引起语调上急剧的变化,破坏了对语。于是便猜测吉洪的反应,这一点是很典型的。接着出现我们已经熟悉的那些附带的现象。

最后,在斯塔夫罗金递给吉洪几页自白之前,斯塔夫罗金的第二声音猛然打断了他的话和他的意图,宣称自己对别人来说是独立不羁的,对别人是蔑视的。这同他要自白的意向本身,以至同宣告自白的语调本身,都是直接矛盾的。

“您听我说,我不喜欢那些可刺探别人秘密和心理的家伙,说轻些,是那些知道我心灵奥秘的人。我不愿向别人袒露心灵,我谁也不需要,我自己就能对付过去,

① 《文学史与社会舆论史文献》第1卷,第6页。

② 同上书,第3-9页。

您以为我怕您，”他提高了嗓门，挑衅地仰起了脸，“您确信，我来您这里是为了向您坦白自己一桩‘骇人’的秘密；您怀着惯于打听别人隐私的好奇心，正等着想知道这个秘密。告诉您吧，我什么也不会向您说的，什么秘密也不会说，因为没有您，我完全可以过得去。”

这段对话的结构及其在整个对话中的安排，与我们分析过的《地下室手记》中的现象完全一样。也许可以说，在与“别人”关系上的恶性循环倾向，这里甚至表现得更为明显。

吉洪知道，他对斯塔夫罗金来说，应该代表泛指的“别人”，他的声音不是与斯塔夫罗金的一种独白声音对立，而是渗入到他的内心对话中去，而其中似乎本来就为“别人”留下了一席之地。

“‘请回答我的问题，但要说真话，只对我一个人，只对我说，’吉洪完全用另一种声音说道，‘如果有人悄悄读了您这骇人的自白，原谅了您的这些事（吉洪指指那几页纸），而且这不是一个您所尊敬或者害怕的人，倒是一个您永远也不会认识的陌生人，那么您想到这时，会不会感到轻松些，还是无所谓呢？’

“‘会轻松些，’斯塔夫罗金低声答道，‘如果您能原谅我，我会感到轻松许多，’他补充说了一句，垂下了双眼。

“‘但希望您也同样能原谅我，’吉洪诚挚地说道。”^①

泛指的“别人”，而不具体点明社会特征和实际生活状况的“别人”，在对话中有什么功能，在这里表现得异常清楚。这个别人，即“您永远也不会认识的陌生人”，他在对话中的功能是超出情节之外的，是超出他自己在情节上的确定地位的，他只是个纯粹的“人身上的人”，代表与“我”相对的“所有别人”。由于这样来处理“别人”，这里的交际便具有了特殊的性质，并远离了所有现实的和具体的社会形态（家庭、阶层、阶级、生活经历）。^② 我们再分析一个例子，这里对泛指的“别人”所起的作用（不论这别人是谁），揭示得特别鲜明。神秘客向佐西马承认自己犯罪后，在公开忏悔的前夕，于深夜又回到佐西马处，企图杀死他。这时，左右他情绪的，纯粹就是对泛指的“别人”的憎恨。他是这样描绘自己的心境的：

“我从你那里出来，走到漆黑的夜色中，在街头游荡着，内心同自己进行着斗争。突然，我恨起你来，差点没气炸了。我想，‘现在他是唯一捆住我手脚的人，并且是审我的判官，我已经不能摆脱明天对我的惩罚，因为他知道了一切’。倒不是我怕你去告密（这我连想都没想），可是我想，‘如果我不去自首，我以后怎么有脸见

^① 《文学史和社会舆论史文献》第1卷，第35页。把这一段与上文引用的陀思妥耶夫斯基给科夫纳信中的片断加以比较，是饶有趣味的。

^② 我们知道，这样便是获得了狂欢式的宗教神秘剧的空间和时间。在陀思妥耶夫斯基长篇小说中，不同意识相互作用所引出的最后事件，便在这个时空中进行。

他呢?’尽管你离这里十万八千里,但你活着。一想到你还活着,什么都知道,并且在谴责我,我总觉得难以忍受。我恨起你来,好像你才是罪魁祸首。”

现实中的别人引进自白性的对话中,他的声音总是要作为超情节的声音,按同类方法处理。

这样一种处理“别人”的方法,即使其表现形式并非那么明显,都毫无例外地决定着陀思妥耶夫斯基作品中的所有重要对话:这些对话是由情节发展中引出的,但它们的高潮,也就是对话的顶峰,却高踞于情节之上,出现在纯粹的人与人关系的抽象领域中。

我们对对话类型的研究到此就结束了,尽管我们远远没有穷尽所有的对话。不仅如此,每一种类型还可分出许多的变体,对此我们完全没有涉及。不过,结构的原则各处同是一个。到处都是公开对话的对语与主人公们内心对话的对语的交错、和音或间歇。到处都是一定数量的观点、思想和语言,合起来由几个不相融合的声音说出,而在每个声音里听起来都有不同。作者意图所要表现的对象,绝不是这些思想本身,绝不是这种不带感情色彩、局限于自身的东西,不是的。他要表现的,恰恰是一个主题如何通过许多不同的声音来展示;这可以称作主题的根本性的、不可或缺的多声部性和不协调性。陀思妥耶夫斯基认为重要的,也正是不同声音的配置及其相互关系。

(白春仁、顾亚铃 译)

19. 论现代小说*

伍尔夫

对于现代小说作任何考察,即使是最随便、最粗略地浏览一番,我们也难免会想当然地认为:这门艺术的现代实践,是在过去的基础之上的某种改进。可以这样说,使用简单的工具和原始的材料,菲尔丁^①成绩斐然,简·奥斯丁更胜一筹,但是,把他们的各种机会和我们的相比,不啻有天渊之别!他们的杰作,确实有一种奇特的简朴风格。把文学创作和某种过程——例如汽车制造过程——相比拟,乍看似乎还像,仔细端详就不恰当了。在以往几个世纪中,虽然在机器制造方面我们已经学会了不少东西,在文学创作方面我们是否有所长进,可还是个疑问。我们并未比前人写得更为高明。只能这样说:我们不断地偶尔在这方面、偶尔在那方面稍有进展;但是,如果站在足够的高度来观察一下整个进展过程的轨迹,它就带有一种循环往复的趋势。毋庸赘述,我们没有权利认为自己(即使是暂时性地)处于那种优越的地位。站在平地上,挤在熙熙攘攘的人群之中,尘雾弥天,双目难睁,我们怀着艳羨的心情,回顾那些比我们更幸福的战士,他们的仗已经打赢,他们的战果如此辉煌,使我们不禁窃窃私议:他们的战斗或许不如我们的激烈吧。这可要由文学史家来裁决,由他来说我们究竟是处于一个伟大的散文小说时代的开端,中间,还是末尾;因为,我们置身于山下平原,视野必然不广。我们只知道:某种赞赏或敌对的态度,会激励我们;某些道路通向肥沃的原野,其他道路则通向不毛的荒原和沙漠;而对此稍加探讨,似乎还值得

* 选自伍尔夫:《论小说与小说家》,上海译文出版社,1986。伍尔夫(1882-1941),英国小说家,文学评论家。

^① 亨利·菲尔丁(1707-1754),英国现实主义小说之父,其作品有《大伟人江奈生·魏尔德》、《汤姆·琼斯》等。

一试。

我们并非与古典作家们争论。如果说我们是和威尔斯先生、贝内特先生、高尔斯华绥先生^①争论,其部分原因,是由于他们人还在世,因此他们的作品就有一种仍旧鲜活、呼吸犹存、经常呈现的缺陷,使我们敢于放肆地任意对待它们。确实如此,我们对于这三位作家的许多贡献表示感谢;而另一方面,我们对于哈代先生和康拉德先生,却是无比感激,对于《紫色的土地》、《绿色的大厦》和《遥远的地方与往昔的岁月》的作者赫德森先生^②,我们也是如此,不过程度要浅得多。威尔斯先生、贝内特先生和高尔斯华绥先生曾经激起过不少希望,又不断地令人失望。因此,我们主要是感谢他们向我们揭示了他们原来可能做到而没有做到的事情,并且感谢他们指明了我们肯定不能做,然而也许同样肯定不想做的事情。一言半语,概括不了我们对他们作品的指责和不满;这些作品卷帙浩繁、品质不一、精粗杂陈,既令人钦佩,又叫人失望。如果我们想用一词儿来说明我们的意思,我们就会说,这三位作家是物质主义者。他们之所以令我们失望,因为他们关心的是躯体而不是心灵,并且给我们留下了这样的感觉:英国小说最好还是(尽可能有礼地)背离他们,大步走开,即使走到沙漠里去也不妨,而且离开得越快,就越有利于拯救英国小说的灵魂。单用一词儿,自然不可能一语中的、一箭三雕。就威尔斯先生而论,物质主义这个词儿显然偏离目标甚远。然而即使如此,这个评语也令人想起搀混在他的天才中的致命杂质,想起和他的纯净的灵感混合在一起的那一大块泥巴。在那三人中,也许正因为贝内特先生是技艺超群的能工巧匠,他也就成了最糟糕的罪魁祸首。他写起书来鬼斧神工、结构紧凑,即使是最吹毛求疵的批评家们,也感到无懈可击、无隙可乘。甚至在窗扉之间都密不透风,在板壁上面也缝隙全无。然而——如果生命却拒绝在这样的屋子里逗留,那可又怎么办?写出了《老妇谭》^③,创造了乔治·肯南和埃德温·克莱汉厄^④以及其他许多人物的那位作家,可以声称他已经克服了这种危险。他的人物过着丰衣足食的,甚至令人难以想像的生活。但是,还得要问一问:他们究竟是怎样生活的?他们又为什么要生活?我们好像觉得,他们甚至会抛弃了在五镇^⑤精心建造的别墅,把越来越多的时间花在火车的头等软席车厢里,手按各种电铃和按钮,风尘仆仆地漫游四方;而他们豪华旅行的目的地,也变得越来越明确,那就是在布赖顿^⑥最好的旅

① 赫·乔·威尔斯(1866—1946),阿诺德·贝内特(1867—1931),高尔斯华绥(1867—1933),英国小说家。

② 威廉·亨利·赫德森(1841—1922),英国小说家。

③ 《老妇谭》是贝内特的著名小说。

④ 肯南和克莱汉厄都是贝内特小说中的人物。

⑤ 五镇是贝内特小说中的地名,指英格兰中部五个制造陶瓷的市镇。

⑥ 布赖顿是英国南部著名海滨浴场所在地。

馆里大享其清福。可不能这样来评论威尔斯先生,说他之所以被称为物质主义者,是因为他太喜欢把他的故事编写得扎实紧凑。他太富于同情心了,不允许自己花太多时间把各种东西搞得整整齐齐、扎扎实实。他是一位纯粹出于菩萨心肠的物质主义者,把应该由政府官员来做的工作承担了起来,过多的理想和事实占据了他的心房,使他无暇顾及或者往往忽视他的人物是多么生硬粗糙。如果说威尔斯的尘世和天堂,不论现在和今后,都只是他的琼和彼得^①的居住之处,难道还有比这句话更加厉害的批评吗?无论他们的创造者慷慨地赋予他们什么制度和理想,他们低劣的本性,不是总会使之黯然失色吗?虽然我们深深地敬仰高尔斯华绥先生的正直和仁慈,在他的作品中,我们也还是找不到我们所寻找的东西。

如果我们把一张物质主义的标签贴到所有这些书本上去,我们的意思是说,他们写了些无关紧要的事情;他们浪费了无比的技巧和无穷的精力,去使琐屑的、暂时的东西变成貌似真实的、持久的东西。

我们必须承认,我们是有点儿吹毛求疵。更有甚者,我们还发现,要说明我们所苛求的究竟是些什么东西,以便使我们的不满情绪显得公平合理,是相当困难的。在不同的时候,我们的疑问以不同的形式出现。但是,当我们随手丢下一部刚看完的小说,这个疑问又极其固执地重新涌上心头,我们长叹一声——这究竟是否值得?其目的、意义究竟何在?会不会是这样的情况:由于人类的心灵好像常常会有的那种小小的失误,当贝内特先生拿着他无比精良的器械走过来捕捉生活之时,他的方向也就偏离了一二英寸?结果,生活溜走了;而也许没有了生活,其他都不值一谈。不得不借助于这样一个比喻,无异于坦率地承认,我的见解有点含糊暧昧;但是,如果我们不提生活而像批评家们习以为常地那样来谈论现实,我们也不见得使情况更好一些。既然承认所有的小说评论都有点含糊暧昧,我们不妨冒昧地提出这种观点:对我们来说,当前最时髦的小说^②形式,往往使我们错过而不是得到我们所寻找的东西。不论我们把这个最基本的东西称为生活还是心灵,真实还是现实,它已飘然而去,或者远走高飞,不肯再被我们所提供的如此不合身的外衣所束缚。尽管如此,我们仍旧坚持不懈地、自觉地按照一张设计图纸,来依样画葫芦地构造我们三十二章的长篇巨著,而这张图纸却和我们心目中所想像的东西越来越不相像。为了证明作品故事情节确实逼真所花的大量劳动,不仅是浪费了精力,而且是把精力用错了地方,以至于遮蔽了思想的光芒。作者似

① 琼和彼得是威尔斯写的同名小说中的人物。

② 伍尔夫所谓时髦小说,是指威尔斯、贝内特、高尔斯华绥等写的小说,而不是指现代派作品。

乎不是出于他的自由意志,而是在某种奴役他的、强大而专横的暴君^①的强制之下,给我们提供情节,提供喜剧、悲剧、爱情和乐趣,并且用一种可能性的气氛给所有这一切都抹上香油,使它如此无懈可击,如果他笔下的人物都活了转来,他们会发现自己的穿着打扮直到每一粒纽扣,都合乎当时流行的款式。专横的暴君的旨意得到了贯彻,小说被炮制得恰到好处。然而,由于每一页都充斥着这种依法炮制的东西,有时候——随着岁月的流逝,这种情况越来越经常地发生——我们忽然感到片刻的怀疑,一阵反抗情绪油然而生。生活难道是这样的吗?小说非得如此不可吗?

往深处看,生活好像远非“如此”。把一个普普通通的人物在普普通通的一天中的内心活动考察一下吧。心灵接纳了成千上万个印象——琐屑的、奇异的、倏忽即逝的或者用锋利的钢刀深深地铭刻在心头的印象。它们来自四面八方,就像不计其数的原子在不停地簇射;当这些原子坠落下来,构成了星期一或星期二的生活,其侧重点就和以往有所不同;重要的瞬间不在于此而在于彼。因此,如果作家是个自由人而不是奴隶,如果他能随心所欲而不是墨守成规,如果他能够以个人的感受而不是以因袭的传统作为他工作的依据,那么,就不会有约定俗成的那种情节、喜剧、悲剧、爱情的欢乐或灾难,而且也许不会有一粒纽扣是用庞德街^②的裁缝所惯用的那种方式钉上去的。生活并不是一副副匀称地装配好的眼镜^③;生活是一圈明亮的光环,生活是与我们的意识相始终的、包围着我们的一个半透明的封套。把这种变化多端、不可名状、难以界说的内在精神——不论它可能显得多么反常和复杂——用文字表达出来,并且尽可能少掺入一些外部的杂质,这难道不是小说家的任务吗?我们并非仅仅在吁求勇气和真诚;我们是在提醒大家:真正恰当的小说题材,和习惯赋予我们的那种信念,是有所不同的。

无论如何,我们是企图用诸如此类的方式,来说明几位青年作家的品质,这种品质使他们的作品和他们前辈的著作迥然相异,而詹姆斯·乔伊斯先生^④,是这批青年作家中的佼佼者。他们力求更加接近生活,更真诚地、更确切地把引起他们兴趣的、感动他们的东西保存下来。为了做到这一点,他们甚至不惜抛弃一般小说家所遵循的大部分常规。让我们按照那些原子纷纷坠落到人们心灵上的顺序把它们记录下来;让我们来追踪这种模式,不论从表面上看来它是多么不连贯、多么不一致;按照这种模式,每一个情景或细节都会在思想意识中留下痕迹。让我们不要想

① 指传统的清规戒律的束缚。

② 庞德街是伦敦时装店集中的街道。

③ 原文为 gig lamps,是俚语,指眼镜。

④ 詹姆斯·乔伊斯(1882—1941),爱尔兰著名小说家。

当然地认为,在公认为重大的事情中比通常以为渺小的事情中含有更为丰富充实的生活。无论什么人,只要他阅读过《一个画家青年时代的肖像》^①,或者阅读过《小评论》杂志上现在刊登的、更为有趣得多的那部作品《尤利西斯》^②,他就会甘冒风险提出一些诸如此类的理论,来说明乔伊斯先生的意图。从我们这方面来说,眼前只有一个不完整的片断就妄加议论,是要担点风险,而不是确有把握的。然而,不论全书的整个意图是什么,它毫无疑问是极端真诚的;而按此意图创造出来的成果,虽然我们可能认为它晦涩难解或令人不快,却无可否认是重要的。和我们称之为物质主义者的那些人相反,乔伊斯先生是精神主义者。他不惜任何代价来揭示内心火焰的闪光,那种内心的火焰所传递的信息在头脑中一闪而过,为了把它记载保存下来,乔伊斯先生鼓足勇气,把似乎是外来的偶然因素统统扬弃,不论它是可能性、连贯性,还是诸如此类的路标,许多世代以来,当读者需要想像他摸不到、看不见的东西时,这种路标就成了支撑其想像力的支柱。例如,在公墓中的那个场面,它那辉煌的光彩,它那粗俗的气氛,它的不连贯性,它像电光一般突然闪现出来的重大意义,毫无疑问确实接近于内心活动的本质。无论如何,只要你初次阅读它,就难以不把它誉为杰作。如果我们所要求的是生活的本来面目,那么我们在这儿的的确找到了它。如果我们想要说此外我们还盼望什么别的东西,如果我们想要说出为什么如此有创造性的作品还是难以和《青春》^③或《卡斯特桥市长》^④相比拟,老实说,我们发现自己还得搜索枯肠。我们用上面那两部作品来进行比较,因为我们必须举出最高级的范例。乔伊斯的作品不能和上述名篇相媲美,是因为作者的思想相对而言比较贫乏,我们当然可以简单地就这么说,并且就此敷衍过去。但是,还是有可能把这个问题稍为进一步探索一下。我们是否可以用这种感觉来进行类比;我们觉得自己待在一间狭窄而明亮的房间里,感到局促闭塞而不是开阔自由,因为我们不仅受到作家思想上的而且也受到他写作方式上的限制。不正是这种写作方式,把创造力抑制住了吗?不正是由于这种写作方式,我们既不欢乐,又不舒畅,被集中限制于一个自我,尽管这个自我的感觉细致入微,它从来不包含或创造超出它本身之外的任何东西?也许带点教诲意味,由于侧重描述卑微猥琐之处,不是产生了一种干瘪枯燥、孤独褊狭的效果吗?或者仅仅是由于人们,特别是现代的人们,对于这种独创性的任何努力,感觉到它的缺点要比说出它的长处容易得多吗?无论如何,置身于事外来考察各种“方式”,乃是一种错误。如果我们是在作

① 《一个画家青年时代的肖像》是乔伊斯的著名小说。

② 《尤利西斯》是乔伊斯的著名小说,伍尔夫撰写此文时,这部小说正在杂志上连载,尚未完成,故云“片断”。

③ 《青春》是约瑟夫·康拉德的短篇小说。

④ 《卡斯特桥市长》是哈代的长篇小说。

家的话,能够表达我们想要表达的内容的任何方式,都是对的;如果我们是读者的话,能够使我们更接近于小说家的意图的任何方式,也都不错。这种方式的长处,是使我们更接近于我们打算称之为“生活的本来面目”的那种东西。阅读一下《尤利西斯》,不是会使人想起,有多少生活被排斥了、被忽视了吗?翻开《特立斯顿·香弟》或者《潘登尼斯》^①,不是令人大吃一惊,因而相信生活不仅还有别的方面,而且是更重要的方面吗?

无论它可能是什么情况,当前小说家所面临的问题,我们假定它还是和过去一样,是要想方设法来自由地描述他所选择的题材。他必须有勇气公开声明:他所感兴趣的不再是“这一点”而是“那一点”;而他必须单单从“那一点”选材,来构成他的作品。对于现代人来说,“那一点”——即兴趣的集中点——很可能就在心理学暧昧不明的领域之中。^②因此,侧重点马上和以往稍有不同,而强调了迄今为止被人忽视的一些东西。一种不同形式的轮廓,立刻就变得很有必要了;对此我们感到难以掌握,我们的前辈感到难以理解。除了现代人之外,或者说除了俄国人之外,就没有人会对契诃夫自己命名为《古雪夫》的那个短篇小说中所安排的情景感到兴趣。一些俄国士兵在一艘运送他们回国的轮船上病倒了。作者给我们描写了他们零星的谈话和思想的片断。然后,其中有个士兵死了,他的尸体被搬走了。那谈话又进行了一段时间,直到古雪夫本人也死了,看上去“活像一条胡萝卜或白萝卜”,被扔进海中。作者把重点放在出乎意料的地方,以至于起初好像简直看不到什么重点。后来,当眼睛逐渐适应昏暗朦胧的光线并且能够分辨室内物体的形态之时,我们就能看出这个短篇是多么完美、多么深刻,而契诃夫按照他自己心目中想像的情景,多么忠实地选择了“这一点”、“那一点”以及其他细节,把它们综合在一起,构成了某种崭新的东西。但我们可不能说“这一点是喜剧”或“那一点是悲剧”;我们也拿不准这是否能称为短篇小说,因为,根据我们学过的概念,短篇小说必须简明扼要、有个结论,而这篇作品却有点儿扑朔迷离、未下结论。

对于现代英国小说最肤浅的评论,也几乎不可避免地要涉及俄罗斯的影响。而如果提起了俄国人,很可能会令人感觉到,除了他们那种小说之外,要撰文评论任何其他小说,都是白费时间。如果我们想了解灵魂和内心,那么除了俄国小说之外,我们还能在什么别的地方找到能与它相比的深刻性呢?如果我们对我们自己的物质主义感到厌倦的话,那么他们的最不足道的小说家,也天生就有一种对于人类心灵的自然的崇拜。“要学会使你自己和人们血肉相连、情同手足……但是,不

^① 前者是英国小说家劳伦斯·斯特恩(1713—1768)的主要作品;后者是萨克雷(1811—1863)的著名小说。

^② 指潜意识的发掘和心理隐曲的披露。

要用头脑来同情——因为这还容易做到——而是要出自内心，要热爱他们。”^①同情别人的苦难，热爱他们，努力去达到那值得心灵竭力追求的目标，如果这一切都是神圣的话，那么在每一位俄国作家身上，我们好像都看到这种圣徒的特征。正是他们身上那种超凡入圣的品质，使我们对自己缺乏宗教热忱的浅薄猥琐感到不安，并且使我们的不少小说名著相比之下显得华而不实、玩弄技巧。如此胸怀宽大、富于同情心的俄国人的思想结论，恐怕不可避免是极端悲伤的吧。其实，我们可以更精确地说：俄国人的思想并无明确的结论。他们给人以一种没有答案的感觉；如果诚实地观察一下人生，那么生活提出了一个又一个问题，这些问题是不可能得到解答的，而只是一个接一个地在耳边反复回响着，直到故事结束了，那没有希望得到解答的疑问，使我们充满了深深的、最后甚至可能是愤怒的绝望。也许他们是正确的。毫无疑问，他们看得比我们远，而且没有我们那种遮蔽视线的巨大障碍物。但是，也许我们也看到了一些他们所没有看到的东西，不然的话，为什么他们这种抗议之声和我们的忧郁情绪融合在一起呢？这种抗议之声，是另一种古老文明的声音。这种古老文明传播过来，好像已经在我们身上培养起一种去享受、去战斗而不是去受苦、去理解的本能。从斯特恩到梅瑞狄斯的英国小说，证明了我们的民族天性喜爱幽默和喜剧，喜爱人间的美，喜爱智力的活动，喜爱肉体的健美。把这两种南辕北辙、极端相反的小说进行一番比较，想要推论演绎出什么结果来，那是徒劳无功的，除了它们确实使我们充分领会了一种艺术具有无限可能性的观点，并且提醒我们，世界是广袤无垠的，而除了虚伪和做作之外，没有任何东西——没有一种“方式”，没有一种实验，甚至是最想入非非的实验——是禁忌的。这就是这番比较演绎出来的结论，此外再也没有别的了。所谓“恰当的小说题材”，是不存在的。一切都是恰当的小说题材；我们可以取材于每一种感情、每一种思想、每一种头脑和心灵的特征；没有任何一种知觉和观念是不适用的。如果我们能够想像一下，小说艺术像活人一样有了生命，并且站在我们中间，她肯定会叫我们不仅崇拜她、热爱她，而且威胁她、摧毁她。因为只有如此，她才能恢复其青春，确保其权威。

（瞿世镜 译）

^① 列夫·托尔斯泰语。

20. 被忽视的塞万提斯的遗产*

米兰·昆德拉

1

1935年,即埃德蒙特·胡塞尔^①去世的前三年,他在维也纳和布拉格作了有关欧洲人性危机的著名讲演。对胡塞尔来说,作为形容词的“欧洲”意味着这样一种精神上的同一性,它延伸到地理学意义上的欧洲之外(如美国),并和古希腊哲学一起降生。按照他的观点,这种哲学在历史上第一次把世界(作为整体的世界)理解成一个需要解答的问题。它之所以追问世界,并非为了满足这种或那种实际的需要,而是出于“曾经支配过人类的求知欲”。

胡塞尔所说的这种危机对他来说,是如此之深,以致他怀疑欧洲是否还能幸免于难。在他看来,这种危机根植于现代纪元创始之初,根植于伽利略和笛卡尔,根植于欧洲科学的片面本性;这种片面本性把世界简化为技术和数学研究的单纯对象,并把人生的具体世界,即他所谓的“生活世界”(die Lebenswelt)置之度外。

科学的兴起把人推入一条专门化训练的隧道。人越在知识方面有所进展,就越看不清作为一个整体的世界,看不清他自己,于是就进一步陷入胡塞尔的学生海德格尔^②用优美的、近乎神秘的术语所称的“存在的遗忘”(the forgetting of being)。

* 选自米兰·昆德拉:《小说的艺术》,作家出版社,1993。米兰·昆德拉(1929—),捷克裔法国作家。

① 胡塞尔(1859—1938),德国犹太人,哲学家,现象学的奠基人。

② 海德格尔(1889—1976),德国存在主义哲学家和现象学家。

人曾经被笛卡尔提升为“自然的主人和所有者”，现在却已变成单纯的物，而为种种(技术的、政治和历史的)力量所忽视、超越和占有。对这些力量来说，人的具体存在，他的“生活世界”，既没有价值也没有趣味：它从一开始就被遮蔽、遗忘了。

2

然而我想，接受这种激烈的观点，只去谴责现代纪元，将会是幼稚的。我宁可以说那两个伟大的哲学家揭示了这个时代的模棱两可。这个时代同时具有衰退和进步的趋势，并且像人类所有的时代一样，在其开始就播下了结局的种子。对我来说，这种模棱两可并没有贬损四百年来的欧洲文化。对此，我有更多的感触，因为我不是个哲学家，而是个小说家。在我看来，现代纪元的奠基者不仅包括笛卡尔，还包括塞万提斯。

也许，上面提到的两位现象学家在对现代纪元下判断时忽视了塞万提斯。我这样说的意思是：如果哲学和科学真的已经忘记了人的存在，那就愈加清楚地暴露出问题的全部所在，即经由塞万提斯，一种伟大的欧洲艺术得以形成；这种艺术不是别的，它正是对被遗忘的存在的探寻。

实际上，海德格尔在《存在与时间》中所分析的全部伟大的存在主题——考虑到它们曾经被先前所有的欧洲哲学所忽视——都在这四个世纪(欧洲小说再生的四个世纪)的小说中得到了揭露、展示和澄明。以自己的方式，通过自身的逻辑，小说一个接一个地发现了存在的各个方面：经由塞万提斯和他的同代人，它深入探求了冒险的天性；经由理查森^①，它开始省察“内心事件”，以揭示情感的隐秘状态；经由巴尔扎克，它发现了人在历史中的根基；经由福楼拜，它研究了过去未曾探明的日常生活的未知领域；经由托尔斯泰，它全神贯注于人类行为和决定中的非理性的侵入。它探索时间：普鲁斯特处理了难以捉摸的过去，乔伊斯处理了难以捉摸的现在。而通过托马斯·曼，它又考察了控制我们当下行为的遥远过去的神话规则。等等，等等。

从现代纪元初始，小说就不间断地、忠实地陪伴着人。正是胡塞尔在考虑欧洲精神本质时所讲到的，“求知欲”抓住了小说，并引导它仔细考察人类的具体生活，抵御“存在的遗忘”，将“生活世界”置于不灭的光照之下。正是在这个意义上，我理解并赞同赫尔曼·布罗赫^②反复坚持过的观点：小说之“存在”的唯一“理由”，在于发现那些只能为小说所发现的东西。如果一部小说未能发现任何迄今未知的有关生存的点滴，它就缺乏道义。认识是小说的唯一道义。

① 理查森(1689—1761)，英国小说家。

② 布罗赫(1886—1951)，奥地利作家。

我还要补充一点：小说是欧洲的创造；尽管以各式各样的语言写成，它的种种发现却属于整个欧洲。这种发现的序列（而不是被写下的总和）构成了欧洲小说的历史。只有在这样一种超国界的传承关系中，一部作品的价值（亦即其发现的意义）才能被充分看清和理解。

3

当上帝慢慢地离开他的宝座时——在这个宝座上，他曾经安排过大千世界和它的价值秩序，把善与恶分开，并赋予每一事物以意义——堂·吉珂德也动身离家，来到一个他不再能辨别的世界上。在首席法官缺席的情况下，世界忽然显示出可怕的模棱两可：单一的神圣“真理”被人们分解、分割成无数相对真理。这就化育了现代纪元的世界，以及随之而来的这个世界的想像和模型——小说。

像笛卡尔那样，把“我思”当作万物的基础，并由此而独自面对世界，这样一种姿态被黑格尔正确地称为英雄的姿态。

像塞万提斯那样，把世界当作模棱两可的东西，被迫不是面对单一的绝对真理，而是面对种种相互矛盾的真理混乱状态（体现于“想像的自我”中的真理称为性格），并且被迫保有作为个人之唯一确定性的“不确定的智慧”，这需要同样的勇气。

塞万提斯的伟大小说意味着什么呢？他笔下的许多东西都引起了争论。一些人在其中看到了对堂·吉珂德那种雾蒙蒙的理想主义的理性批判；另一些人又将其视为这种理想主义的庆典。这两种解释都是错误的，因为它们都是依据一种道德的而非探究的立场来发掘小说的内核。

人们向往一个善恶分明的世界，因为在理解之前，他有一种天生的、抑制不住的判断要求。宗教和意识形态即建立在这种要求之上。它们只要能把小说的相对和模棱两可的语言译成它们自己的绝对肯定和武断的论述，便能对付得了小说。它们需要某些人是正确的：要么安娜·卡列尼娜是一个头脑狭隘的暴君的牺牲品，要么卡列宁是一个不道德的女人的牺牲品；要么 K^① 是被不公正的法庭碾碎的一个无辜的男人，要么法庭代表了神圣的正义而 K 是有罪的。

这种“非此即彼”的公式包藏着一种忍受人间事理之基本相对性的无能，一种直面首席法官缺席的无能。这种无能使得小说的智慧（不确定的智慧）很难被接受和理解。

4

堂·吉珂德起身进入一个在他面前广阔敞开的世界。他可以自由地外出，也

① 卡夫卡名著《城堡》、《审判》中的主人公。

可以在他高兴时回家。早期的欧洲小说都是写穿越世界的旅行,而这个世界看上去无边无际。一打开《宿命论者雅克》^①,就碰上两个半路上的主人公;我们不知道他们来自何方,去往哪里。他们生存于一种没有始终的时间和没有边界的空间之中,介身于一个前程未可限量的欧洲之中。

在狄德罗身后半个世纪,在巴尔扎克笔下,这条遥远的地平线已经像一片风景一样消失了。它消失在那些现代组织和社会制度(警察、法律、金钱和犯罪的世界、军队、国家)背后。在巴尔扎克的世界里,时间不再像在塞万提斯和狄德罗的作品中那般优哉游哉。它已经动身乘上了被称为历史的火车。这列火车坐上容易,下来就难了。不过,这还不是很可怕,它甚至还有它本身的吸引力;它允诺每一位乘客以历险,以及与历险相连的名声和运气。

再往后,对爱玛·包法利^②来说,这条地平线缩成了一点,看上去像是道屏障,历险是那屏障之外的事,从而渴求变得不堪忍受。在平凡的单调中,梦和白日梦呈现出重要性。外部世界失去的无限性被灵魂的无限性取代。个人之无可替代的唯一性的巨大幻觉——欧洲最精妙的幻觉之一——绽开了花朵。

但是,当历史(或它的存留物:某种全能社会的超人类力量)控制住人的时候,灵魂的无限之梦就失去了它的魔力。历史不再允诺他成名或走运;它只给他一份土地测量员的工作。在法庭或城堡面前,K能干什么呢?不多了。他不能至少像爱玛·包法利那样经常做梦吗?是的,不能,环境的陷阱太可怕了,它像一只真空吸尘器那样抽取着他的全部思想和感情:他能想到的一切只是他的审判,他的测量工作。灵魂的无限性——如果它曾经存在过的话——变成了一种几近无用的附属物。

5

小说的历程与现代的历史纪元相平行。当我回顾它时,它看起来令人惊异地短促和有限。难道不是堂·吉珂德本人,在经历了为时三百年的旅行之后,又乔装成一个土地测量员,回到了那个村庄吗?从前他曾出门寻求自己所选择的历险,可现在,在城堡脚下的那个村庄里,他却一无选择。历险欺骗了他:就连跟当局的几句鸡毛蒜皮的口角,都比其档案中的某次错误还严重。那么,经过了三个世纪,关于历险——这个小说的最初主题——发生了什么问题?难道它已变成了它自身的滑稽模仿吗?这意味着什么?意味着小说的历程要在某种悖谬中终结吗?

是的,看来确乎如此。而且这绝不是独一无二的悖谬。《好兵帅克》也许是最

① 18世纪法国启蒙主义哲学家、作家狄德罗所著小说。

② 福楼拜名作《包法利夫人》中的主人公。

后一部伟大的通俗小说。这部喜剧小说同时也是一部战争小说，其情节在军队和前线展开，这一点难道不令人惊奇么？如果连战争及其恐怖都成了可笑的事，那么其中发生了什么呢？

在荷马和托尔斯泰那里，战争有一种可以充分理解的意义：人们为海伦或是为俄国而战。帅克和他的伙伴去前线时却不知道为了什么，甚至连什么是震惊也不知道，而且也不想知道。

那么，如果不是为了海伦或国家，什么是战争的动力呢？是纯粹暴力决意要维护作为暴力的自身吗？是海德格尔后来写到的“为了意志的意志”吗？然而，那不正是有史以来一直隐藏在所有战争背后的吗？是的，当然是这样。但是这次，在哈谢克的笔下，它被剥夺了所有理性的口实。再没有人相信宣传机构的胡说八道，就连那些制造它的人也不信。暴力在这里是赤裸裸的，正像在卡夫卡的小说中一样。其实，法庭处死 K 并没有什么收益，城堡折磨土地测量员也得不到什么。为什么过去的德国人、今天的俄国人想统治世界？是想更富裕些？抑或更幸福些？根本不是。暴力的侵略是彻头彻尾的无利益、无动机；它只遵从它自己的意志行事；这是彻头彻尾的非理性。

卡夫卡和哈谢克就这样把我们带到一个巨大的悖谬面前：在现代纪元的进程中，笛卡尔的理性逐一销蚀了从中世纪继承下来的全部价值。但是，正当理性赢得决定性的胜利之时，纯粹的非理性（暴力意志是它的唯一意志）却占领了世界舞台，因为不再有任何被普遍接受的价值体系挡它的道碍手碍脚了。

在赫尔曼·布罗赫的《梦游者》中得到了巧妙阐明的这种悖谬，是那些我喜欢称为“极限”的例子之一。还有另外一些。例如：现代纪元培育了这样一种梦想：被分裂成各种文明的人类，终有一天会在联合体和永久和平中济济一堂。今天，这个星球的历史终于已经变成一个不可分割的整体了；但是，正是战争，此起彼伏和无休无止的战争，体现和保证着这种渴望已久的人类联合体。人类联合意味着：任何人在任何地方都无可逃脱。

6

胡塞尔关于欧洲危机和欧洲人有可能消失的讲演是他的哲学遗嘱。他的那些讲演发表在中欧的两个首都。这种巧合有着深长的意味，因为正是在同一个中欧，西方在现代史上曾头一次得以看到自身的死亡，或者讲得更精确些，是其一部分的被肢解，那是在华沙、布达佩斯和布拉格被俄帝国吞并的时候。这场灾难是由第一次世界大战造成的。由哈布斯堡帝国发动的这场战争导致了该帝国的灭亡，并使衰弱的欧洲永远失去了平衡。

乔伊斯和普鲁斯特的和平时期——那时人们只是与自己灵魂中的怪物搏

斗——已成为过去。在卡夫卡、哈谢克、穆西尔^①和布罗赫的小说中,这个怪物来自身外,被称为历史。它和历险家们过去惯常搭乘的那种火车不再有什么关系;它是非个人的,无可控制、无可预测、无从理解和无可逃脱的。正是在这个关头(恰值一战之后),伟大的中欧小说家群体观察、体验并把握住了现代纪元的“极限悖谬”。

但是,如果把他们的小说当成奥威尔^②式的社会和政治预言来读,就大谬不然了!奥威尔所告诉我们的东西,用一篇论文或一本小册子可以说得一样好(甚至好得多)。与此相反,这些小说家却发现了“只能为小说所发现的东西”:他们证实了,在“极限悖谬”的情况下,所有那些存在的范畴怎样突然改变了它们的涵义:如果某个K的行动自由乃是彻头彻尾的虚幻,那么,“历险”意味着什么?如果《没有质量的人》中的知识分子对明天即将把他们的生活一扫而光的战争没有丝毫的觉察,那么,“前途”意味着什么?如果布罗赫笔下的胡格诺不仅不悔恨,而且事实上也忘掉了他所干过的谋杀,那么,“犯罪”意味着什么?而如果这一时期唯一的伟大喜剧小说——哈谢克的《好兵帅克》——把战争用作它的布景,那么,“喜剧”出了什么问题?如果K——甚至在和一个女人上床时——从未摆脱过城堡里的两个密探,那么,“公众的”和“私人的”区别又在哪里?在这种情况下,什么是“孤独”?是一种负担、一种痛苦、一种诅咒——如同某些人让我们相信的那样——还是恰恰相反,是一种被无所不在的集体摧毁了的、生存过程中至高无上的宝贵价值?

小说的历史周期都很长(它们和那种走红的、闹哄哄的流变无关),其特征取决于被小说全力刻画的有关生存的独特方面。因此,福楼拜的日常发现的可能性,只是在其后七十年,才在詹姆斯·乔伊斯的庞大作品中得到充分展示。这个七十年前由中欧小说家群体所开创的时期(“极限悖谬”的时期),在我看来还远远没有结束。

7

长期以来,已经有了很多关于小说死亡的议论:著名的有未来主义、超现实主义以及几乎所有的先锋派。他们看到小说正在脱离前进的轨道,正在让位给一种激进的新未来和一种决不容忍与已有艺术相类似的艺术。小说正在历史正义的名义下,像贫困、统治阶级、老式汽车或大礼帽一样被埋葬。

但是,如果意识到塞万提斯也是现代纪元的奠基者,那么,他的遗产的终端所标志的,就不应该仅仅止于文学形式史的某个阶段;它或许还预示了现代纪元的终结。正因为如此,人们伴随着小说死亡讣告的狂喜笑容,照我看来毫无意义。之所

① 穆西尔(1880—1942),奥地利小说家。

② 乔治·奥威尔(1903—1950),英国小说家,代表作有《1984年》等。

以毫无意义,是因为在那个我长久生活过的、通常被称之为极权主义的世界里,我早已看到过和经历过小说的死亡——一种横死(受刑于取缔、审查制度和意识形态的压力)。早在那时,小说终有一死就已变得十分清楚,如同现代纪元的西方终有一死一样。作为西方世界的——这个世界根植于人类事物的相对性和多义性——一种模型,小说和极权主义世界是不相容的。这种不相容性比从一个政府的下属机构中分离出一个持不同政见者,或从一个施刑者中分离出一个人权运动分子来得更加深刻。因为它不仅仅是政治的或道德的不相容,而且是本体论的不相容。据此我的意思是:单一真理的世界与小说的相对和多义的世界被铸成了完全不同的实体。极权主义的“真理”拒绝相对性、怀疑和提问,它永远不会接纳我称之为“小说精神”的东西。

但是,在共产主义俄国,不是有成千上万得以大量出版和被广泛阅读的小说吗?是这样;但是,这些小说没有给生存的获得带来任何东西。它们没有发现任何新的存在;它们只是在进一步确证那些业已说过的东西;此外,它们通过进一步确证每个人都在说(都必须说)的东西,实现它们的目的、它们的光荣、它们的社会功用。由于一无发现,它们不足以加入“发现的序列”,而对我来说,这种序列构成了小说的历史;它们将自己置身于此种历史之外,或者这么说——如果你愿意的话——它们是些“小说史屁股后面的小说”。

大约半个世纪以前,小说史在苏俄共产主义帝国趋于停滞。这对于自果戈理到布宁^①的伟大俄国小说来说,是一个重大的事件。因此小说的死亡绝不是一个想像出来的念头。它已经发生过了。现在我们知道小说是怎样死亡的;它并没有消失,而是被它的历史抛弃。它悄悄地死去,不为人知,也无人为之痛惜。

8

但是,小说已经根据自己的内在逻辑走到道路尽头了吗?它是否已经穷尽了其全部可能性、全部认识和全部形式?我听说有人把小说的历史比作因长期开采而被耗尽的煤田。但是,它不是更像一块错过机会、听不见呼吁的墓地吗?这里,我想对四种呼吁作出特别应答。

游戏的呼吁:劳伦斯·斯特恩^②的《项狄传》和丹尼斯·狄德罗的《宿命论者雅克》,在我看来是18世纪最伟大的两部小说,两部被构想为美妙游戏的小说。它们都达到了空前绝后的游戏高度、轻快高度。后来,小说把自己和逼真的律令、现实主义的布景、年代学的顺序绑在了一起。它抛弃了这两部杰作所开创的,或许会导

① 布宁(1870—1953),俄国作家,1933年获诺贝尔文学奖。

② 斯特恩(1713—1768),英国小说家。

致小说以一种不同方式发展的可能性(是的,完全可以想像欧洲小说的历史整个儿是另一种样子……)。

梦想的呼吁: 19世纪的睡眠式想像被弗朗兹·卡夫卡突然唤醒,他做成了后来超现实主义者呼唤过,却从未真正实现过的事:梦想和现实的融合。这实际上是小说长期存在的美学野心。诺瓦利斯^①早已提到过这一点,但真要实现它,却需要一个世纪后为卡夫卡所独自发现的特殊的炼金术。他的巨大贡献不仅在于实现了历史发展中的决定性步骤,更在于提供了一幅不期然打开的景象,即小说是这样一块地域,在那里,想像可以像在梦中那样爆发,并且,小说可以自由地突破看似不可逃脱的逼真的律令。

思想的呼吁: 穆西尔和布罗赫把一种至高无上和光芒四射的智慧交给小说承担。这不是要把小说变成哲学,而是要让故事集合起全部意义——理性的和非理性的,叙述的和沉思的——这些意义能阐明人类的生存,能以最高的智力综合处理小说。他们的成就究竟是小说史的完善,还是要把小说引向另一条长长的旅途呢?

时间的呼吁: “极限悖谬”的时代激励小说家们超出普鲁斯特式个人回忆的困惑,把时间之争扩大成集体的时间之谜,扩大成欧洲的——如同一个于某一瞬间省察其毕生的老人,正回首自身的过去,掂量其历史的欧洲——时间。由此期望逾越个人生活的现世限制,过去小说曾被囿闭于此;同时,期望把众多历史时期嵌进自己的空间(阿拉贡和富恩特斯^②已经这样尝试过)。

但是,我不想预测小说的未来,对此我不得而知;我所说的全部意思是:如果小说真的会消亡,那绝不是因为它已经耗尽了它的能量,而是因为它存在于一个跟它日益格格不入的世界中。

9

人道主义者的梦境——这个星球在历史中走向统一——已经上帝的恶毒允许成为现实,而这种统一一直伴随着令人晕眩的简化过程。真的,“简化”的白蚁总是在啃噬着生活:甚至最伟大的爱情最终也被啃得犹如一具仅有微弱记忆的骷髅。但是,现代社会的特质又骇人听闻地深化了这句咒语:它使人类生活简化成其社会功能;使一个人的历史简化成一连串微不足道的事件,而事件本身又被简化成一种倾向性的解释;社会生活被简化成政治斗争,接下来又简化成只是两种巨大的全球力量的对抗。人们被一种名副其实的“简化漩涡”抓住,在这个漩涡里,胡塞尔的“生活世界”注定被模糊,而存在被遗忘。

① 诺瓦利斯(1772—1801),德国早期浪漫主义诗人,作家。

② 富恩特斯(1928—),墨西哥作家,代表作有《阿尔特米奥·克鲁斯之死》等。

既然说小说之“存在的理由”是在不灭的光照下守护“生活世界”，那么今天，小说不是应该较之以往任何时候更有存在的必要吗？

是的，在我看来正该如此。但可叹的是，小说同样也在遭受“简化”的白蚁的蹂躏，其结果不但降低了世界的意义，而且也降低了艺术作品的意义。像所有的文化一样，小说越来越掌握在大众传播媒介的手中；如同影响这个星球之历史统一的诸多力量一样，大众传播媒介增强和引导着上述简化过程；它们在全世界散布同样的简单化和老一套的东西，而这类东西很容易被绝大多数人，被每个人，被全人类所接受。各种不同的政治利益出现于形形色色的传播工具中其实并无大碍。在这些表面的不同背后，一种共同的精神占了上风。你只要对美国或欧洲的政治性周刊瞥上一眼——不管是左派的还是右派的——就会发现：在同样的标题下，在同样的报刊特有的短语、同样的词汇、同样的风格中，在同样的艺术趣味，以及对据认为是重要的和有意义的事件的同样编排中，它们竟有着通过同样的目录顺序反映出来的同样的人生观。这种被政治的多样化所掩盖的大众传播媒介的共同精神，正是我们的时代精神。在我看来，这种精神与小说的精神是水火不容的。

小说的精神是复杂的精神。每一部小说都对它的读者说：“事情并不像你想的那样简单。”这是小说的永恒真谛，不过越来越听不到了；它被淹没在信口作答的喧嚣中并遭到封锁，而后者简直来得比问题还快。在我们时代的精神中，不是安娜正确便是卡列宁正确，而塞万提斯的古老智慧——它告诉我们认识的困难和真理的难以捉摸——似乎成了累赘和无用之物。

小说的精神是具有连续性的精神：每一部作品都是对此前作品的回答，每一部作品都包含了所有先前的小说经验。但是，我们时代的精神却严格地限定于现在，它是如此奢侈和挥霍，以致把过去推出了我们的地平线，把时间简化成仅仅是当下即刻。在这个系统中，小说不再是一种造成延续性的、联系起过去和未来的工作，而是诸多时事之一，是一种没有明天的表示。

10

这是否意味着“在一个跟它日益格格不入的世界中”，小说将要消亡呢？是否意味着它将听任欧洲陷进“存在的遗忘”呢？是否意味着，除了书写狂们没完没了的胡言乱语就什么都剩不下，除了“小说史屁股后面的小说”就一无所有呢？我不知道。我只觉得，我知道小说不可能与我们时代的精神和平共处：如果它将继续发现那些尚未被发现的，继续作为小说而“前进”，那么，它只能去反抗这个世界的进程。

先锋派可不这样看；它被一种与未来协调一致的野心迷住了心窍。不错，先锋派的艺术家的确曾创造过一些有勇气、有难度、有挑战性和嘲讽性的作品，但他们

是出于深信“时代精神”与他们同在，并将很快证明其正确才这么做的。

从前，我也曾认为，未来是我们的作品和行为的唯一胜任的法官。后来我明白了，追逐未来是一切盲从态度中最糟糕的一种，是懦夫对强力的谄媚。因为未来总是比现在更强有力。当然，它将对我们执行判决，并且是在没有任何资格的情况下。

但是，如果未来对我不是一种价值，我又归属于什么呢？上帝？国家？人民？个人？

我的回答是——其荒谬的程度一如其真诚——除了被忽视的塞万提斯的遗产外，我一无所归。

（唐晓渡 译）

21. 诗 辩*

雪 莱

诗人是那些想像并表达这种不可摧毁的秩序的人,他们创造了语言、音乐、舞蹈、建筑、雕塑以及绘画,他们是法律的制定者、文明社会的建立者、生活艺术的发明者。他们也是导师,对怪力乱神的彼岸只有一知半解的宗教因他的引导而走近美和真。可以说,所有的宗教原初都是寓言或可以当做寓言,像两面神那样,既有真的一面,也有假的一面。在世界早期的那些时代和民族环境之下,诗人被称为立法者或预言家,诗人在本质上是此二者的合一。因为他不仅紧紧盯着现在,找出现时事物应当遵循的法则,而且还从现在看到未来。他的思想是开花结果之前的萌芽。但这并不是说,诗人真的就是常说的那种预言家;他们所能预言的只是事件的精神,而不是形式。不能把诗看做预言的属性,而应该把预言看做诗的属性,否则就是迷信妄谗。诗人融入永恒、无限,最后归入太一;在诗人的概念里,没有时间,没有空间,没有数字。……

培根爵士其实是诗人。他的语言声韵优美,节奏铿锵,给人以极大的感官享受,不亚于他那超人的哲学智慧给人带来的理性满足。他的文章气象恢宏,冲决读者心灵的边界,与读者的心灵一起涌向久已翘望的永恒宇宙。一切同意进行革命的作家一定是诗人和首创者,不仅因为他们的语言用具有真实生命的形象揭示了事物之间永久的相似性,而且因为他们的篇章声音和谐,节奏明快,本身就包含着诗的因素,回响着永恒的音乐。……

但丁是第一个唤醒迷惑中的欧洲的人。他从混沌未开、凌乱无绪的粗糙言语中创造出一种打动人耳朵和心灵的语言。许多伟大人物领导了那场文艺复兴运动,而但丁身上集中了他们的全部精神。13世纪意大利共和国的天空闪烁着灿烂

* 选自拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,北京大学出版社,2003。雪莱(1792—1822),英国诗人。

的群星,照彻世界的黑暗,而但丁就是最耀眼的晨星。他的文字饱含精神,每一个词都激发出火花,点燃永不熄灭的思想,即使在灰烬中仍然埋着许多燃烧的原子,孕育着正在等待合适导体的光电。一切高尚的诗都是无限的,就像第一粒橡子,潜藏着所有的橡树。我们可以掀开一层一层的罩纱,但永远不能露出最里面的赤裸裸的意义之美。一首伟大的诗是永远溢淌着智慧和愉悦之水的源泉。一个人和一个时代凭借特定的关系穷尽了神圣的甘泉,但是另一个人和另一个时代会接踵而来,新的关系会重新培养出来,仍然会流溢出看不见、想不到的喜悦。……

诗与推理不同,推理是一种意志可以决定的力量。但是不能说“我要写一首诗”。连最伟大的诗人也不能说这样的话,因为在创作时,心灵就像渐渐熄灭的炭火,某种看不见的力量,如骤然来风,会吹起瞬间的光亮。这一力量发自内部,就像花的颜色,在生长中褪色变化。我们本性中的意识部分既不能预言它的到来,也不能预言它的离去。……

诗是对最快乐和最善心灵的最美好和最快乐时刻的记录。我们能感觉到思想和感情的飘忽而来,有时与人物或地点有联系,有时仅仅与自己的心境有关,但总是不宣而来,无语而去;然而留给我们无法言表的崇高和喜悦的感觉。因此,哪怕它们留下的是渴望和懊悔,其中也会有快乐,因为快乐是诗的对象本质。诗的感觉仿佛是更为神圣的穿透我们自己的本质,但是它的脚步就像掠过海面的轻风,被随后静寂下来的海水抹平,仅只在沙滩上留下褶皱的波纹。这都是存在的景观,只有凭借最灵敏的悟性和最博大的想像,才能体验到这样的存在。由此产生的心灵境界,与任何卑下的欲望都是水火不容的。美德、爱情、爱国精神以及友谊等情感在本质上都与这样的情怀相关联。只要保持着这样的情怀,自我就仍然是宇宙的一个原子。诗人不仅因其无与伦比的精微构造而适合进行这样的体验,而且能用天国的色彩使他创造的一切更加灿烂。对场景或激情进行再现的每一个词语、每一个笔触都将拨动陶醉的心弦,激活曾经体验过这种情感的人们已经埋葬了的沉睡而冰冷的过去。因此,诗使世界上最善最美的一切不朽,它捕捉住人生中那些出没无常、转瞬即逝的幻影,用语言或形式把它们遮罩起来,把它们送往人类中间,给那些与它们的姐妹们居处一起的人们带去喜讯,他们所以留在那里,是因为他们的精神洞穴没有向万物的宇宙敞开。诗使神性得以再度光临人身。

诗使一切变得美丽。诗使最美的东西愈见其美,给破败的容色增添美丽,它撮合狂喜和恐怖、悲哀和快乐、永恒和无常,它把所有不可调和的东西驯服并统一在它那轻柔的轭架之下。诗改变它所触及的一切,在它的熠熠光华里,一种奇妙的感应把所有的形式都变成了诗性的化身,它那神奇的点金术把生命的死亡河谷中流淌出来的毒液点化成可饮的金汁。它撕去世界的陈旧面纱,裸露出甜睡中的美,那才是世界万象的精神。

(刘象愚等 译)

22. 诗是经验*

里尔克

我想,我得着手干些什么了。现在我要学习去“看”。我已经 28 岁了,却还一事无成。再说一遍我以前做的事吧:写过一篇关于卡尔帕奇俄的蹩脚论文,一部试图以含混的手法证明一些错误的剧本《婚姻》,此外还有几首诗。唉,要是过早地开始写诗,那就写不出什么名堂。应该耐心等待,终其一生尽可能长久地搜集意蕴和精华,最后或许还能写成十行好诗。因为诗并非像人们认为的那样是感情(说到感情,以前够多了),而是经验。为了写一行诗,必须观察许多城市,观察各种人和物,必须认识各种动物,必须感受鸟雀如何飞翔,必须知晓小花在晨曦中开放的神采。必须能够回想异土他乡的路途,回想那些不期之遇和早已料到的告别;回想朦胧的童年时光,回想双亲,当时双亲给你带来欢乐而你又不能理解这种欢乐(因为这是对另一个人而言的欢乐),你就只好惹他们生气;回想童年的疾病,这些疾病发作时非常奇怪,有那么多深刻和艰难的变化;回想在安静和压抑的斗室中度过的日子,回想在海和在许许多多的海边度过的清晨,回想在旅途中度过的夜晚和点点繁星比翼高翔而去的夜晚。即使想到这一切还是不够的,还必须回忆许多爱之夜,这些爱之夜各个不一,必须回忆临盆孕妇的嚎叫,脸色苍白的产妇轻松的酣睡。此外还得和行将就木的人作伴,在窗子洞开的房间里坐在死者身边细听一阵又一阵的嘈杂声。然而,这样回忆还是不够,如果回忆的东西数不胜数,那就还必须能够忘却,必须具备极大的耐心等待这些回忆再度来临。只有当回忆化为我们身上的鲜血、视线和神态,没有名称,和我们自身融为一体,难以区分,只有这时,即在一个不可多得时刻,诗的第一个词才在回忆中站立起来,从回忆中迸发出来。

* 选自戴维·洛奇编:《二十世纪文学评论》(下册),上海译文出版社,1987。里尔克(1875—1926),奥地利诗人。

迄今为止,我写的诗却不是以这种方式问世的,所以多称不上是诗。——当年我编剧本时真是在无目的地瞎跑。我难道不是一个拾人牙慧的傻瓜,否则我怎么会需要一个第三者才能描述两个相互为难的人的命运呢?我那么容易地跌进了陷阱。我本该明白,这贯穿所有生活和文学的第三者,一个从未存在过的第三者的幽灵没有任何意义,所以应该否定它。第三者属于自然的托词,这自然人一直在竭力使世人的注意力离开其最深处的奥秘。第三者是一架屏风,挡住了背后上演的戏剧。第三者是通向真正冲突的无声境界的入口处肆虐的喧闹。不妨认为,要谈论卷入冲突的双方,迄今为止对所有的人都是难于上青天,而第三者正因为不真实才成了容易的任务,无论是谁都能完成。他们的戏剧刚刚开头,你就能察觉一种急躁,他们急于去找第三者,不能耐心地等待他的到来,好像一见到第三者,什么都好办了。然而要是第三者姗姗来迟,那该多么乏味无聊啊,没有第三者似乎什么事都不会发生,一切都伫立着,停顿着,等候着。是啊,倘若一直这样淤滞壅塞、踌躇彷徨下去,该怎么办呢?剧作家先生,还有你们这些谙熟人生的观众,倘若第三者这深得人心的花花公子,这像万能钥匙一样介入所有婚姻生活的狂妄小儿失踪了,该怎么办?倘若他,举例来说,被魔鬼抓走了,该怎么办?倘若真的这样,那么你就会立刻发现,剧院里不自然地空空如也。人们像堵危险的墙洞一样堵住这个空穴,只有包厢围栏里扑出的飞蛾在这无依无靠的凹膛里翩翩起舞。剧作家们再也不能住在别墅里优哉游哉了。社会上探子倾巢而出,跑遍天涯海角为剧作家们寻找这无法替代的、本身就是情节的第三者。

然而,剧作家们是生活在人群中的,这里的人群不是指那些“第三者”,而是指构成戏剧冲突的双方。关于这双方可说的内容无与伦比的丰富,但是直到今天却什么也未曾说出来,尽管这双方忍受着,活动着,不知道如何帮助自己。

真是可笑,现在我静坐斗室之中。我,布里格,已经28岁了。却没有人知道我。我坐在这儿,什么也不是。然而,什么也不是的我开始思索了,在这五层楼的小室里,在巴黎一个灰蒙蒙的下午,思索着以下的问题:

从未看见、认识和说出过任何真实和重要的东西,这可能吗?有难以计数的时间可以用来观察、思考和论述,却让这无数光阴像啃白脱面包和苹果的课间休息一样白白流逝过去,这可能吗?

对,这是可能的。

尽管有发明和进步,尽管有文化、宗教和人世智慧,却仍旧漂浮在生活的表面,这可能吗?甚至将这无论如何总还算得上什么的表面又罩上一层乏味得令人难以置信的盖布,以致这表面看上去酷似暑期中沙龙里的家具,这可能吗?

对,这是可能的。

全部世界历史都被误解了,这可能吗?遗忘的历史都是虚假的,因为人们总是谈论大众,谈论汇聚在一起的众人,而不去注意个人(众人围拢在个人身旁,因为他

是陌生的濒死者),这可能吗?

对,这是可能的。

坚信必须追补在自己出生之前就已经发生的事情,这可能吗?必须回忆每一个生活在过去年代的先人,而且确实知道他们的情况,不使自己被持其他见解的人说服,这可能吗?

对,这是可能的。

所有这些都对一种从未存在过的“以往”了如指掌,这可能吗?一切真实性对他们来说都等于零,他们的生活与一切无关,宛如空屋中的挂钟一样摆动着,这可能吗?

对,这是可能的。

对活着的少女一无所知,这可能吗?嘴里说着“妇女们”、“儿童们”、“男孩们”,却没有意识到(受过再多的教育也没有意识到),这些词早已不是复数了,而只是不计其数的一个个单数,这可能吗?

对,这是可能的。

有些人口诵“上帝”,视上帝为共有之物,这可能吗?举两个学童为例:一个买了一把刀,他的伙伴在同一天也买了一把一模一样的刀。一个星期后,他俩各拿出自己的刀来给对方看,结果是这两把刀的相似之处已所剩无几了,它们经过不同的手使用变得大不相同了(其中一个学童的母亲说,假如你们总是马上把每件东西都用坏……)。这样说吧:相信拥有一位上帝而又不去使用他,这可能吗?

对,这是可能的。

如果这一切是可能的,即使仅仅是看上去有可能,那么为了世上的一切,总该做些什么。不论是谁,既然有这令人不安的想法就必须着手补做耽误的事情,哪怕他只是个普通人,并非最适合的人选,因为除他之外,再没有其他人在这儿了。这个外国来的无名之辈布里格不得不坐在五层楼上的房间里写作,夜以继日地写作,是啊,他必须写作,坚持到最后一刻。

你们不知道什么是“一位诗人”吗?魏尔兰……不知道?毫无印象?不。你们不能区别他和你们认识的那些人吗?你们不能区别,这我知道。但我读的是另一位诗人,完全不同的另一位。他不住在巴黎,他在群峦叠嶂中隐居。他的声音在清澄的空气里像钟声一样鸣响。他是一位幸福的诗人,吟咏着他的窗子和书橱的玻璃门如何映射出一种可亲而孤寂的遥远。我一直向往成为这样的诗人,因为他像我一样对姑娘了如指掌。他了解生活在一百多年前的姑娘,她们早已香消玉殒,不过这没有什么,因为他了解她们的一切,了解才是最重要的。他念叨着她们的芳名,那些用纤柔细长的老式花体字母轻轻地写下的芳名,还有那些比她们年长几岁的女友成熟的芳名,而这些名字里已经有少许命运,少许死亡,而死亡在曼声长吟了。在他红木书桌的抽屉里,可能收藏着她们褪色的书信和日记的散页,那上面记

载着生日、夏季舞会的情形。或许，他卧室背面墙边那架装得满满登登的五斗柜里有一只抽屉，里面保存着她们春季用的服装，复活节时第一次穿的浅白衣裙，本来是夏装，但她们等不及提前上身的缀着薄纱花饰的布拉吉。啊，这命运是多么幸福：坐在祖传邸宅的一间静室里，周围的东西显得宁静安谧，漫步屋外，在铺青叠翠、令人心旷神怡的花园里聆听刚来此地的山雀的学唱和远处村落的钟声。坐着，凝视午后太阳铺下的一条温暖的光带，知道那么多已逝少女的往事，俨然一位诗人。我想，假如我能住在某个地方，大千世界的某个地方，远离尘嚣、无人打扰的一座乡村别墅，我也会成为一位这样的诗人的。我只要一个房间（靠山墙光线明亮的房间）就够了。这样我就可以和我的旧物、和家族肖像、和书生活在一起了。此外我还要有一把扶手椅、几束鲜花、几条狗和一根走石子路用的粗手杖。再不需要其他什么了，除了一本用淡黄的象牙色皮面装订的、衬页上画有古老花纹的本子：我要在这本子上写作，写很多很多，因为我有许多想法和回忆。

（魏育青 译）

23. 论 诗*

瓦莱里

我们今天来谈论诗。

这是个时髦的话题。令人吃惊的是,在一个懂得如何做到既实用又放荡的时代,在一个人们本以为与一切思辨活动相去甚远的时代,还有这么多人不仅对诗歌本身,而且对诗歌理论感兴趣。

因此,今天我准备谈一些比较抽象的问题;这样一来我有可能讲得简短些。

我将提出关于诗歌的某种观念,我只谈论那些完全从观察中得到的事实,并非所有人都能在自身或者通过自身观察到,或者,至少,通过轻松的推理而得到这些事实。

我准备从头开始。我关于诗歌观念的阐述必然从考察这个名称本身开始,看看它在常用语中是如何被使用的。我们知道,该词有两个意思,也就是说两种完全不同的功能。首先,它指的是某一类情绪,一种特别的情感状态,形形色色的事物和情形都可以引发这种状态。我们说一种风景是富有诗意的;我们也可以这样说生活中的一种情形;有时我们还这样说一个人。

但该词还有第二种词义,第二种更狭窄的意思。诗,在这个意义上,让我们想到一门艺术,一种奇怪的技巧,其目的就在于重新建立该词的第一种意思所指称的那种情绪。

随心所欲地重建一种诗意的情绪,不是依靠那些这种情绪可以在其中自发产生的自然条件,而是借助于语言的技巧,这就是诗人的意图,这就是与第二种意义上的诗联系在一起观念。

这两个概念之间的联系和区别,就像在一朵花儿的芬芳与化学家致力于全部

* 选自瓦莱里:《文艺杂谈》,百花文艺出版社,2002。瓦莱里(1871—1945),法国诗人。

重新创造这种芬芳的行为之间的联系和区别。

然而,人们时时刻刻都在混淆这两个概念,这样造成的结果是,大量的评论、理论甚至作品在原则上就是有缺陷的,因为它们使用同一个词来指称两种不同事物,尽管两者之间有一定联系。

我们首先谈谈诗意的感情,谈谈主要的情感状态。

我们知道大多数人面对自然景色时会或多或少强烈而纯粹地体验到的感觉。日落、月光、森林和大海令我们感动。重大事件、情感生活的关键时刻、爱情的困扰、对死亡的想像,这些都是引起我们或强或弱、或有意或无意的内心波动的机会或直接原因。

这一类情感与所有其他人类情感都不相同。它们之间的区别何在?这正是我们目前要探究的问题。对于我们来说,重要的是尽可能清楚地将诗意的感情与普通感情区别开来。进行这种区分是很棘手的,因为它在事实上从来没有实现过。人们总是发现在主要的诗意兴奋中混杂着柔情或忧伤,愤怒、畏惧或希望;个人特有的兴趣和情感总是与这种作为诗歌特征的普遍感情结合在一起。

所谓普遍感情。我的意思是,在我看来,诗意的感情或状态包含一种初露端倪的感知,一种对一个世界的逐步感知,这个世界也可以说成是一个完整的关系体系,其中的生命、事物、事件和行为,如果它们与那些充斥并组成感觉世界,即它们出自其中的直接世界中的东西两两对应地相似的话,另一方面,它们也与我们普通感觉的模式和规律处于一种难以界定但却极其合理的关系之中。于是,这些已知的事物和生命以某种方式改变了价值。它们相互呼应,它们以与在通常条件下完全不同的方式结合在一起。它们变得——请允许我使用这个表达法——音乐化了,变得可度量了,它们彼此回应。如此定义的诗的世界与梦的世界有颇多相似之处。

既然我已经提到了梦这个字眼,那我就顺便谈谈在现代,自浪漫主义以来,在诗的概念与梦的概念之间造成的一种可以理解但却令人遗憾的混淆。无论梦(*le rêve*),还是梦幻(*la rêverie*),都不一定是诗的。它们有可能是;但在盲目中形成的形象如果是和谐的,也只不过出于偶然。

然而,梦通过平常而频繁的经验让我们明白,精神的普通反应和感知的一系列迥然不同的产物可以将我们的意识侵占、填充和组成。梦给我们提供了一个封闭世界的熟悉例子,在这个世界里,一切真实的事物都可以得到再现,但一切事物只根据我们深层感受力的变化而显现和改变。诗的状态也是以差不多同样的方式在我们身上建立、发展和瓦解的。换言之,它是极其不规则、不稳定、无意的和脆弱的,我们得到和失去它都出于偶然。在我们生命的某些时期,这些宝贵的感情和形成并不出现。我们甚至认为它们是不可能存在的。我们得之于偶然,也失之于

偶然。

然而，人之所以为人，就在于他有意愿和能力去保存或重建对他来说重要的东西，使其免于事物的自然消逝。于是，人为这种高级情感做了他曾为一切要消亡的和令人遗憾的事物所做或试图做的事。他寻找并且找到了方法从而按照自己的意愿固定或重现自己最美或最纯粹的状态，以复制、传递和长久地保留自己的热情、陶醉和心情激荡的程式；而且，由于一种幸运而奇妙的结果，这些保存手段的发明同时给了他想法和能力去发展和人为地丰富其天性不时赋予他的诗意生活的片断。他学会了从时间的流逝中去提取、从环境中去分离出这些美妙而又偶然的形成和感知，如果这个人只停留在瞬间的感觉而没有创造力和洞察力的话，如果不用创造来补救纯粹感性的自我的话，这些形成和感知很可能会无可挽回地失去了。一切艺术的建立，根据各自的本质，都是为了将转瞬即逝的美妙延续和转化为对无限的美妙时光的把握。一件作品只是这种增殖或可能的再生的工具而已。音乐、绘画、建筑，都是对应于不同感官的不同模式。然而，在所有这些制造或再现一个诗意世界的方式中，用审慎的工作来组织它以使其延续和扩张的方式中，最古老，也许也是最即时，但却是最复杂的方式，——是语言。但是语言，由于其抽象的性质、其特别作用于智力的——换言之，间接的效果——其实用的起源或功能，使致力于将它运用到诗歌上的艺术家面临一桩极其复杂的任务。倘若人们意识到有待解决的困难，也许从来就不会有诗人（假如为了走路，需要想像并清楚地掌握最简单的步子的所有因素的话，就没有人能够学会走路了）。

但我们在此并不是为了写诗，相反，我们要将诗视为不可能写作的，目的是更清醒地领略诗人们付出的努力，想像他们的大胆和疲劳，他们的风险和毅力，赞叹他们的直觉。

我试着用三言两语让诸位了解一下这些困难。

我刚才说过：语言是一种手段，一件工具，或者不如说在实际生活中形成并服务于实际生活的一整套工具和操作。因此，它必然是一种粗略的手段，每个人都使用它、调整它以适应自己目前的需要，根据不同场合来改变它，使它配合个人的身心状况。

众所周知，我们有时让语言经受了什么样的考验。词语的意义，它们之间配合的规则，它们的发送和改写，这些对我们来说既是娱乐又是折磨。也许，我们会考虑到法兰西学院的决定^①；也许，教育机构、考试，尤其是虚荣，妨碍我们任意发挥。此外，印刷术在现代社会对于保存这些书写惯例有着巨大的影响。由于以上原因，

^① 法兰西学院自17世纪成立以来，院士们每周聚会一次，就法兰西学院词典的词条进行讨论，这一惯例延续至今。——译注

原本是个人的词义变化在一定程度上被推迟了；对于诗人而言，语言最重要的品质显然一方面是其音乐特性或可能性，另一方面是其无限的表意价值（这种价值支配着从一种意义中派生出来的那些意义的传播），然而这些最重要的品质在个人的任性、创举、行动和使用面前也是最没有保障的。每个人的发音及其特殊的心理“经验”在通过语言进行的传达中不可避免地加入了一种不确定性、造成误解的可能性和难以预见的因素。请注意这两点：语言除了应用于生活中最简单和最普通的需要之外，它完全是一种准确性工具的对立面。并且除了某些极其罕见的巧合之外，除了某些表达方式和感觉形式的巧妙组合之外，它不具备任何成为诗歌工具的条件。

总之，诗人苦涩而又矛盾的命运迫使他将一种日常生活和实用的产物用于特别的和非实用的目的；他将借用起源于统计学的毫无特色的手段来实现抒发和表达最纯粹和特别的自我的意图。

将诗人掌握的原始材料与音乐家所掌握的相比较，没有什么方法比这样做能更好地让人理解诗人面临的困难任务。看看当他们准备创作，准备从设想过渡到行动时，各自拥有的材料。

音乐家何其幸运！音乐艺术的发展为他提供了得天独厚的条件。他的手段是十分明确的，他的创作材料早已被制作好摆在他面前。我们可以将他比作蜜蜂，只管采蜜就是了。整齐的蜂巢和蜡质的蜂房已经摆在它面前。它的任务已经明确并且限于它自己最好的方面。作曲家亦如此。我们可以说音乐预先存在并等待着他。音乐早已写成了！

音乐是如何建立起来的？我们通过听觉生活在一个声音的世界里。从全部声音中有一类特别简单的声音分离出来，换言之，这一类声音是耳朵很容易分辨出来的，它们并且充当耳朵的定位标记：这些因素相互之间的关系是直觉的；这些准确而又引人注目的关系既可以被我们也被它们的因素本身清楚地感知。我们感觉两个音之间的间隔就像一个音那样明显。

就这样，这些发声单位，这些音（son），它们适合于形成连贯的组合，形成连续或同时的系统，其结构、连贯、交织和交叉呈现在我们面前。一旦我们清楚地区分乐音与杂音，就可以看出二者之间的一个对比，这是一个极其重要的印象，因为这一对比是纯粹与不纯粹的对比，可以归结为有序与无序的对比，其原因也许在于某些能量规律的作用。但我们不要离题太远。

因此，这种区分使音乐创作成为独立的活动和对乐音世界的开发，对声音所作的这一分析在物理学的帮助下得以完成，或者说被控制、统一和系统化，而物理学也趁此机会发现了自己是关于节拍的科学，这门科学从古代起就能够让节拍适应感觉并获得最重要的结果，即借助乐器以稳定不变的方式制造这种发声感觉，实际

上,乐器是节拍的工具。

这样,音乐家掌握着一套完美的系统,其中特定的工具使感觉和行为准确地相对应;他的活动的所有因素都分门别类列举在他面前,他对其创作手段有精确的了解,他不仅懂得如何使用它们,并且它们已经深入到其内心深处成为他的一部分,这种了解使他得以预见和创作,而无须挂虑其艺术的材料和普遍机制方面的问题。

由此可知,音乐拥有一个绝对自我的领域。音乐艺术的世界,是乐音的世界,它与杂音的世界泾渭分明。一个杂音仅仅让我们想起某个孤立的事件,然而当一个乐音发出时,单独一个音,就能够唤起整个音乐世界。在我正在对诸位讲话的这个大厅里,你们听见的是我的声音和种种其他声音,如果这时突然响起一个音符,如果定音笛或一件音调很准的乐器响起来,你们一听见这个与众不同的声音,这个不会与其他声音混淆在一起的声音,你们马上就会有一种开始的感觉。一种完全不同的气氛就会立刻形成,一种特殊的期待状态就会产生,一种新秩序,一个世界就会诞生,而你们的注意力会调整自己以迎接这种新情况。不仅如此,你们的注意力还会试图以某种方式主动发展这些苗头,试图制造一些与接收到的感觉属于同一类型,同样纯粹的后续感觉。

反证同样存在。

如果,在音乐厅里,正当交响乐在整个空间回响之时,一张椅子倒下了,一个人咳嗽,一扇门关上,我们立刻会有一种不知什么中断的感觉。某种难以形容的东西,其性质如同一种魔力或者一片威尼斯的玻璃,粉碎了或者破裂了。

然而,由于音乐艺术的性质和通过对这门艺术的直接掌握,任何作曲家都可以获得这种气氛、这种强大而又脆弱的魔力和这个乐音的世界。

而诗人的装备却完全不同,他远没有如此幸运。尽管诗人所追求的目标与音乐家的目标并没有太大的不同,但诗人却不具有我刚才指出的音乐家拥有的巨便利。他每时每刻都要创造或者再创造音乐家唾手可得的東西。

诗人处在多么不利和混乱的状态下!摆在他面前的是普通语言,这一套工具如此粗略以至于任何逐渐明确起来的知识都抛弃它而创立自己的思想工具;诗人却要借用这一套传统而非理性的词汇和规则,它被无论什么人改变,被奇怪地使用、理解和编码。没有什么比这种本质上的无序更不适合于艺术家的意图,他要时时刻刻从中提取出他想创作的有序的因素。诗人没有物理学家为其艺术的各要素规定稳定的特性、它们之间的关系以及它们同样的发送条件。根本没有什么定音笛、节拍器,根本没有人来建立音节,没有关于和声学的理论。除了语音和语义的变化,没有任何可以确定的东西。何况语言的作用方式丝毫不不同于乐音,后者作用于唯一的一个的感官,作用于听觉,而且这个感官尤其善于期待和集中注意力。相反,语言将极不协调的感觉和心理刺激混杂在一起。每个词都是一些相互之间没有关系的效果瞬间的组合。每个词都组合了一个声音和一个意义。我弄错了:它

同时包含多种声音和多种意义。多种声音,几乎可以说,法国有多少个省,每个省有多少个人就有多少种声音。这对于诗人来说是一个很严重的情况,他们预见的音乐效果被其读者的行为所破坏或歪曲了。多种意义,因为每个词向我们暗示的形象通常很不相同,其附带形象更相去甚远。

话语是复杂的东西,它包含着一些在事实上有联系,但性质和功能都相互独立的特性。一段话语可以有逻辑、有意义,但却没有节奏和任何节拍;它可以悦耳动听,但却荒诞不经;它可以清晰而又空洞,宽泛而又美妙……但是,为了设想一下它那出奇的繁杂,我们只需列举一下所有那些针对这一多样性而建立起来的学科,每一门学科研究的是其中某一方面。我们可以用种种不同方法来分析一篇文章,因为它可以轮流划归语音学、语义学、句法、逻辑学、修辞学,还不要忽略了格律学和词源学。

诗人就这样被这些变幻不定和纷繁芜杂的材料所纠缠;他被迫轮流考虑声音和意义两个方面,他不但要满足和谐和音乐性,而且还要满足不同的智力条件:逻辑、语法、诗的主题、各类辞格和修饰,尚且不论约定俗成的规则。可见,完成这样一段话语要付出怎样的努力,要奇迹般地同时满足如此多要求。

……

对诗的境界做出定义之后,我现在应该看看诗人的操作本身,即有关写作和手法的问题。但这样做意味着走上一条荆棘丛生的道路。在这条路上,我们会看到无尽的折磨,没完没了的争论、考验、谜团、烦恼,甚至绝望,这一切使诗人的职业成为最没有把握和最令人疲惫的职业之一。我上面提到的马莱伯说过,当诗人完成一首好的十四行诗以后,他有权利休息十年。并且他还承认:完成的十四行诗意味着某种东西……至于我,我不太懂得这几个词……我将它们理解为被抛开的十四行诗。

然而我们还是要碰碰这个困难的问题:

写诗……

众所周知,有一种很简单的写诗的方法。

只需要有灵感,一切都会自然而然地完成。我希望实际情况果真如此。那样生活会好过一些。不管怎样,我们接受这种天真的回答,但让我们来检验一下其结果。

满足于受到灵感启发的人,他必须承认,要么诗的产生纯属偶然的作用,要么它来自某种超自然的传达;无论哪一种假设都将诗人降低为一种可怜的被动角色。在这两种情况下,诗人要么变成一个盆,成千上万个小球在里面晃动,要么他成了一张会说话的平台,一种思想驻扎在其中。无论是平台还是盆,总之不是一个神,——而是神的对立面,自我的对立面。

不幸的作者,他也不再是作者,而是签署人,就像报纸发行人一样的负责人,他

被迫对自己这样说：

“在你的作品中，亲爱的诗人，好的地方不属于你，不好的地方却无可争议地属于你。”

奇怪的是，不只一个诗人满足于——如果说他不是对此感到骄傲的话——做一件工具，一种暂时的中介。

然而，经验和思考向我们指出相反的是，那些以其复杂的完美和巧妙的展开令读者叹服的诗，那些使读者强烈感受到它们是奇迹、运气和超凡的因素完成的诗（因为在一部作品中不可思议地集中了如此多优点是一件令人可望而不可即的事），同样也是艰苦磨砺之作，另一方面也是智慧和不懈努力的纪念碑，是意志和分析的产物，完成这样的作品要求多方面的才能，而不能认为它们仅仅记录了热情和陶醉。面对一首很美而又有一定长度的诗，我们清楚地感觉到，一个人难以做到不假思索地即兴创作，难以不费别的工夫，只用记录或传送他脑子里出现的东西，一段特别自信、材料连贯、保持和谐并充满巧妙思想的话语，一段新意迭出的话语，在其中丝毫没有意外，没有乏力的痕迹，没有令人扫兴的败笔来破坏诗歌的魅力和有损我前面谈到的诗的世界。

这并非因为造就一个诗人需要别的东西，某种不能被分解、不能被解析为可确定的行为和工作时间的品质。飞马-马力和飞刀-小时^①尚未成为诗歌力量的法定单位。

诗人有一种特殊的品质，某种他特有的个人能量。在某些无比珍贵的时刻，它在他身上显示出来并使他明白自己的情况。

但这只是一些时刻，这种高级的能量（也就是说人的其他所有能量也不能组成或代替它）只能通过一些短暂而偶然的表演来存在和起作用。

需要补充的是——这一点相当重要——它在我们精神的眼睛里照亮的宝藏，它为我们自己制造的思想或形式，还远远不能在其他人眼里获得同样的价值。

这些无比珍贵的时刻，这些赋予它们所制造的关系和直觉以一种普遍尊严的时刻，同样易于产生一些虚幻或难以传达的价值。只对我们有价值的东西没有任何价值。这是文学的法则。这些美妙的状态实际上是一种缺失（absence），在这样的状态下会碰到一些只在这种情况下出现的自然的美妙事物，但这些美妙的事物总是不纯粹的，我的意思是它们混杂着卑劣或虚妄、无意义或者不能承受外部光线的东西，或者还有不可能挽留和保存的东西。在激奋的光芒里，并非一切闪光的都是金子。

总之，某些时刻向我们泄露出我们自己最好的部分所潜藏的深处，但这最好的部分支离破碎地混在不成形的材料里，以奇怪或粗糙的面目出现。我们要做的是

^① 飞马是诗歌灵感的象征，原系神话传说中诗神的坐骑。——译注

将这些贵金属从一堆东西里分离出来,并将它们熔炼之后做成一件珍宝。

我们若有兴趣对纯粹灵感的理论进行一番严谨的阐述,将会从中演绎出奇怪的结论。比如说,我们必然会发现,一个诗人如果仅限于传达他接收到的东西,向陌生人发送他从未知中得来的东西,那么他丝毫用不着理解他根据神秘的口述而写成的东西。

他不会对这首诗产生作用,他不是它的来源。他可以对通过他而发生的一切完全置身事外。这一不可避免的结果让我想到从前人们所相信的魔鬼附体。我们在从前那些讲述审讯巫术活动的资料中可以读到,那些人通常确信有魔鬼附身,他们被判刑的罪状是,尽管他们目不识丁,但当他们发作的时候却在目瞪口呆的审判者面前用希腊语、拉丁语甚至希伯来语讨论、争辩和诅咒(我想,他们说的不会是没有眼泪的拉丁语)。

这就是我们要求于诗人的吗?诚然,诗的本质是一种以其引起的本能表现力为特征的情感。但诗人的任务不能限于承受这种情感。那些从激动中喷发出来的表达方式只在偶然情况下才是纯粹的,它们挟带着很多渣滓,包含着大量缺点,其结果将会干扰诗的展开和中断延长的回响,而诗人本应该在一个陌生的心灵里引发这种回响。因为,如果诗人瞄准其艺术的最高境界,他的愿望只能是引导某个陌生的心灵进入其和谐生命的神圣时间之中,在这段时间里,可以形成和度量一切形式,他的全部感觉力量和节奏力量应和对唱。

至于灵感,它是属于读者并为读者而准备的,正如诗人的任务是让人思考,让人相信,他要尽力做到让人们只能将一部过于完美或者过于动人的作品归功于天神,因为它们不可能出自凡人不稳定之手。艺术的目的本身及其技巧的原则正是传达对一种理想状态的印象,在这样的状态下,获得这一状态的人将能够自发地、轻松自如地、有力地创造一种卓越而又完全符合其天性和我们命运的表达方式。

(段映虹 译)

24. 典 象*

流沙河

被中国传统文化浸染过的知识分子也许有这样的心态吧：月下饮酒想起李白；他乡登楼想起王粲；赏菊花想起陶渊明；看梅花想起林和靖；听鸟语想起公冶长；闻鹃啼想起望帝；临长江想起“子在川上曰：逝者如斯夫，不舍昼夜”；登泰山想起“一览众山小”；雨湿清明想起“路上行人欲断魂”；雪压林枝想起“千树万树梨花开”；航空想起鹏飞南溟；望月想起灵兔捣药；哀弦铮铮想起《琵琶行》；西风飒飒想起《秋声赋》；到南京想起王安石的“故国晚秋”；过赤壁想起苏轼的“大江东去”；遭忧想起屈原；罹祸想起司马迁；或思考问题借助于旧典，或发表意见引喻于古人；乃至立身处世，待人接物，一举一动，往往自然地联想起历史上的奇闻异事和先圣先贤的嘉言懿行。那些已被历代文人经验化了的古典意境恰好同他个人此时此地的经验层面叠合起来，交融起来，显象在他心中，如果写成诗，这便是用典。用典乃是继承传统文化的多种方式之一。有典可用的民族是值得骄傲的民族。

《诗》中已有用典。周大夫过旧京，感叹宗庙宫室废为丘墟，作《王风·黍离》。这首诗的兴象“彼黍离离，彼稷之苗”出自宋微子过殷墟悲唱的“禾黍油油兮”，这不就是用典吗？陶渊明《饮酒》的“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还”被王国维称赞：“写景如此，方为不隔。”这里的南山出自《诗·小雅·天保》的“如南山之寿，不骞不崩”，也是用典。采菊服食，以求寿比南山。这里的采菊出自《离骚》的“夕餐秋菊之落英”，也是用典。用典用得化了，读来没有障碍，所以“不隔”。杜甫《禹庙》的前半段：“禹庙空山里，秋风落日斜。荒庭垂橘柚，古屋画龙蛇。”第三句的橘柚出自《书·禹贡》的“厥包橘柚”，第四句的龙蛇出自《孟子》的“（禹）驱蛇龙”，都是用典用得化了，读者忽焉不察，以为这只是在描写禹庙中的眼

* 选自流沙河：《十二象》，三联书店，1987。流沙河（1931— ），中国诗人。

前景物，所以“不隔”。如果你懂得这两句用典，便能领会象外之趣。这样说来，所谓“不隔”仍然是有所隔。可见王国维的隔与不隔之说同用典没关系。

诗用文字造象，自有象趣蕴涵其中。读者可以从字面意义去领会象趣。如果所用文字，除了字面意义而外，还隐藏着典故，这个典故又达到了造象水平，如前引的“采菊”和“南山”，“橘柚”和“龙蛇”，便是典象了。读者不但可以从字面意义去领会象趣，而且可以破典而入，直探堂奥，去领会象趣之外的象趣，即象外之趣。一个成功的典象能够给读者以两次投影，这是用典的好处。此外，增添活泼的笔调，造成典雅的诗风，点缀华丽的词藻，发扬传统的文化，也都是用典的好处。何况诗人情怀幽邃，不免有些难言之隐，也好透过典象，影映而出。李商隐写《锦瑟》就是这样做的。原诗如下(典词文字排成黑体)：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。
庄生晓梦迷胡蝶，望帝春心托杜鹃。
沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。
 此情可待成追忆？只是当时已惘然。

四个典象都是“比也”——暗比。梦蝶的庄周，化鹃的望帝，肯定是比拟他自己的。蝶飞的快乐，鹃啼的痛苦，当然是他自己的经历了。哪方面的经历？仕途吗？恋爱吗？谁知道呢。沧海之珠，蓝田之玉，可能是也可能不是比拟他自己的。珠泪的凄清，玉烟的缥缈，也就不能肯定是或不是他自己的经历，更不用说哪方面的经历了。海内外学者解释此诗的不少。我没有独到的见解，仅凭直觉认为这是一首感叹身世之作。李商隐有难言之隐，或仕途方面的，或恋爱方面的，透过四个典象，迷离朦胧，美化出之，使读者一番欣赏一番猜测，赏了一千年仍然有兴趣，猜了一千年还是一个谜。如果不是透过典象，而是“赋也”出之，显露其事，直陈其情，就难活到千年之久。可能其事其情平平常常，没啥意思。甚至可能可鄙可笑，一出来就被读者抵制了。

李商隐爱用典，被嘲为“獭祭鱼”。“獭祭鱼”三个字又是用典，出自《礼记·月令》。说那水獭捕鱼，环置洞内，如供祭品一般，比喻诗内置典太多，堆砌可笑。李商隐确实有这样的毛病，如《泪》：

永巷长年怨绮罗(宫女泪。永巷是汉代皇宫内幽囚宫女的监狱，一条长巷)，
 离情终日思风波(屈原泪。屈原《哀郢》：顺风波以从流兮，焉洋洋而为客)。
 湘江竹上痕无限(二妃泪。帝舜死，娥皇女英二妃哭，泪洒竹上成斑)，
 岘首碑前洒几多(行人泪。晋代羊祜死，竖碑岘首山。行人过此，都哀悼他)。
 人去紫台秋入塞(昭君泪。紫台，皇宫。昭君离汉宫出北塞，时值秋风入塞)，
 兵残楚帐夜闻歌(项羽泪。被汉军围垓下，虞姬跳舞，霸王唱歌，泣下)。
 朝来灞水桥边问(李商隐早晨去长安城外灞桥，为人送行)，

未抵青袍送玉珂(青袍寒士送玉珂贵人,可悲之至,胜过前列六事)。

一首诗獭祭了六条鱼!随意夸大自己的悲哀,别人流的那些泪都不够水平!幸好律诗限定八句,不然他要獭祭多少泪典,湿透稿笺。这样用典,炫耀学识,败坏诗意,当然不好。英国现代诗人 T. S. 艾略特《传统与个人才具》一文说:“诗人就得有广博惊人的知识。”又说:“结果就非得走上炫弄学问那条路不可。”又说:“学问广博适足以僵化诗情,败坏诗意。”(T. S. 艾略特的话转引自香港诗论家黄维梁《火浴的凤凰》一书 331 页)这是针对用典太滥而言,绝非鼓励不学无术。他本人就有“广博惊人的知识”表现在他的名诗《荒原》里,成为深奥的典象,难啃难嚼。

用典,古人又叫用事。钟嵘《诗品》虽不反对,却不提倡用事。他说:

至乎吟咏情性,亦何贵于用事?“思君如流水”既是即目。“高台多悲风”亦唯所见。“清晨登陇首”羌无故实。“明月照积雪”岂出经史。观古今胜语,多非补假,皆由直寻。

不以用典为贵,此说固然不错。钟嵘举那四句都是白描佳品,不靠典象“补假”之助。不过,写诗都要照此办理,不但难,而且笨。明代胡震亨《唐音癸签·卷四·用事》有鉴于此,乃援引诸家之说云:

诗,自摹景述情外,则有用事而已。用事非诗正体。然景物有限,格调易穷,一律千篇,只供厌吐。欲观人之笔力材诣,全在阿堵中。且古体小言,姑置可也。大篇长律,非此何以成章!(胡元瑞)

用事不可着迹,只使影子可也。虽死事亦当活用。(杨仲弘)

今人作诗,必入故事(典故)。有持清虚之说者,谓盛唐诗即景造意,何尝有此。是则然矣,然亦一家言,未尽古今之变也。古诗,两汉以来,曹子建出,始为宏肆,多生情态,此一变也。自此作者多入史语,然不能入经语。谢灵运出,而《易》辞《庄》语无所不用矣。剪裁之妙,千古为宗,又一变也。中间何(何逊)庾(庾信)加工,沈(沈佺期)宋(宋之问)增丽,而变态未极,七言犹以闲雅为致。杜子美出,而百家稗官都作雅音,马浮牛溲咸成郁致,于是诗之变极矣。子美之后,而欲令人毁靓妆,张空拳,以当市肆万人之观,必不可能也。其援引不得不日加而繁。然病不在用事,顾所以用之何如耳。善使事者,勿为事所使,如禅家云“转华法,勿为华法转”。使事之妙,在有而若无,实而若虚,可意悟,不可言传,可力学得,不可仓卒得也。宋人使事最多,而最不善使,故诗道衰。(王敬美)

“诗道衰”于宋代,原因复杂,恐怕不是用典太多所引起的。年衰了,腿软了,能说这是扶杖走路所引起的吗!宋代诗人心力不雄,笔力不健,一味倚赖典杖走路,倒是事实。他们“从古人各种著作里搜集自己诗歌的材料和词句,从古人的诗里孳生出

自己的诗来,把书架子和书籍砌成了一座象牙之塔,偶而向人生现实居高临远地凭栏眺望一番”。“在宋代诗人里,偷窃变成师徒公开传授的专门科学”(钱锺书《宋诗选注·序》)。迨至明清两代,诗人偷窃成癖,不可救药。五四运动前夕,胡适提倡白话文学,反对用典,自有必要。他在《文学改良刍议》一文内提出的“不用典”的主张并不激烈。他“分典为广狭二义”,认为“广义之典非吾所谓典也”,可用。至于“狭义之典,亦有工拙之别,其工者偶一用之,未为不可;其拙者则当痛绝之”。他只反对“用典之拙者”五类:“一、比例泛而不切,可作几个解释,无确定之根据;二、僻典使人不解;三、刻削古典成语,不合文法;四、用典而失其原意;五、古事之实有所指,不容移用者,今往往乱用作普遍事实。”这个主张恐怕不会有谁去反对吧?

“五四”新诗,六十年来,不是用典成癖,出了问题,而是用得太多,不敢大胆调动古人的积极性。洋典倒还偶尔看见有人在用,缪斯的典啦爱神的典啦天堂的典啦普罗米修斯的典啦桂冠的典啦荆冠的典啦自由神的典啦华尔街的典啦不死鸟的典啦十字架的典啦开魔盒(潘多娜)的典啦逃离厄尔巴(拿破仑)的典啦砍了樱桃树(华盛顿)的典啦,等等。自家的古典却很少看见有人在用,可惜!

偶然读到一首《三峡》,可以被看做用典的佳例。作者钟鼎文,30年代笔名番草,是象征派,安徽舒城人,现年70岁。40年代末期,他从象征派转向发扬古典传统的道路,诗风大变。旋即去了台湾,现任“国大代表”,主笔《自立晚报》。这首《三峡》可能是他去了台湾以后写的,如下(典词文字排成黑体):

大江东去,
一万里尽是滔滔……
伸出百川的猿臂,
张开五湖的龙爪;
那浑身雄伟的气力,
全凭这一段蜂腰。

天寒,更觉得两岸的山高,
夜半,才看到中天的月小;
波涛里有千古的鱼龙跳跃,
往日的哀猿不再啼了,
但过滩时汽笛的呼啸,
一样地令人魂销。

在这里,我几次去来,
每次总想到古代的出塞;

澎湃的波涛，由瞿塘峡东下，
正像汉家的兵马，从玉门关西调，
听起来，总想到——
车辚辚，马萧萧。

“大江东去”出自苏轼《念奴娇·赤壁怀古》。这个典象很自然地引起读者联想到“浪淘尽千古风流人物”，联想到“江山如画，一时多少豪杰”，联想到“人间如梦”。联想得多些，联想得少些，从这方面去联想，从那方面去联想，都视读者的素养和气质而定，不一。无论怎样联想，所获得的乐趣都是象趣之外的象趣，即象外之趣。“山高”和“月小”出自苏轼《后赤壁赋》的“山高月小，水落石出”，苏轼写的初冬江景。天寒水落，所以岸山显得高了。“夜半”才见月出，出自《水经注·三峡》的“自非亭午夜半，不见曦月”。两岸山太高了，半夜才能看见月亮。“哀猿”出自杜甫《登高》的“风急天高猿啸哀”。由于联想的作用，《登高》的意境也被哀猿一词或多或少带入这首《三峡》诗中。“出塞”也是典故，引读者联想到汉代大将军卫青率大军出塞打匈奴和唐代以出塞为题的诗篇。而结尾的“车辚辚”和“马萧萧”又引读者联想到杜甫《兵车行》的“车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥”，仿佛看见那个悲壮的出征场景。总共有七处用了典，用得很好，恰如前引王敬美所说的“有而若无”。面临这些典象，不懂典故的低层广大读者可以就字面意义去领会象趣，仍然能够相对地读懂这首诗，这样用典便是“有而若无”；懂得典故的读者不但可以领会象趣，而且能够深一层地领会象外之趣，亦即能够感受到一个典象的两次投影：第一次是现代的三峡，第二次是古代的三峡。

诗人的经验层面同古人的经验层面(古典意境)因用典而叠合而交融，造成一个典象，给读者以两次投影于欣赏的荧屏，就像两张不同的摄影底片叠印在同一张感光纸面，所呈图像往往产生奇妙的视觉效果，给人以空间和时间的跃动感。这空间和时间的跃动感在辛弃疾《贺新郎》一词内表现得很突出。这首词用典多，如下(一部分典词文字排成黑体)：

甚矣吾衰矣！ 怅平生交游零落，只今余几！**白发空垂三千丈，**一笑人间万事。问何物能令公喜？我见青山多妩媚，料青山见我应如是。情与貌，略相似。一尊搔首东窗里，想渊明《停云》诗就，此时风味。江左沉酣求名者，岂识浊醪妙理。回首叫云飞风起。不恨古人吾不见，恨古人不见吾狂耳。知我者，二三子。

“甚矣吾衰矣”出自《论语》。孔子晨起，叹道：“甚矣，吾衰也！久矣乎，吾不复梦见周公！”读者听见伟大的哲人在感叹。细看那面貌，却不是孔子，而是辛弃疾。这便是跃动感。“白发”、“三千丈”出自《秋浦歌》。读者看见李白照镜吟诗，细看还是辛弃疾。这又是跃动感。“能令公喜”出自《世说新语》。那上面说桓温的两个幕僚能

控制恒温的情绪,他俩“能令公喜,能令公怒”。读者看见恒温的影子一晃,还是辛弃疾。这又是跃动感。“东窗”出自陶渊明《停云》诗的“有酒有酒,闲饮东窗”。读者看见陶隐士在喝酒吟诗搔头发,一瞬间又变成辛弃疾了。这还是跃动感。“浊醪妙理”出自杜甫的诗。读者又听见杜甫的声音,而说话的仍旧是辛弃疾。这是第五次的跃动感了。“云飞风起”出自《大风歌》。刘邦醉酒,同家乡的父老一起跳舞唱歌:“大风起兮云飞扬……”读者细看,那歌者还是辛弃疾。第六次的跃动感。结尾的“二三子”又是孔子的感叹,出自《论语》。不过读者看见的还是辛弃疾。一共跃动七次!

诗人的经验层面同古人的经验层面(古典意境)因用典而叠合而交融,造成典象。典象一词是我杜撰,可能欠妥。据说“中国古典文学作品中(尤其是骈文和律诗)所常见的典故运用”实际上就是 T. S. 艾略特所谓的“同存结构”——这是他发明的一个文学批评术语(此说出自台湾的诗评家李瑞腾《诗的诠释》118页)。我对这个“同存结构”毫无研究,不好妄谈。我只知道造成典象必须用典,而用典却未必造得出典象来,如果只停留在典词水平的话。“自相矛盾”是典故,“每下愈况”是典故,分别出自《孟子》、《庄子》,但是都停留在典词水平,只能算是成语,不成其为典象。舅曰渭阳,酒曰杜康,何尝没有出处,它们只能算是典词性的代称而已。苏轼客居惠州,朋友托人送他六瓶好酒,途中跌破酒瓶,化为乌有。苏轼回信说:“不谓青州六从事,翻成乌有一先生!”好酒谓之“青州从事”,出自《世说新语》。“乌有先生”出自《子虚赋》。这些也都是典词性的代称,不是典象。故意用典造成意象,方能算是典象。

此外,意述前人诗句中的意象,如唐代释皎然《诗式》所举偷语、偷意、偷势三例,都是意述前人意象,不能算是典象。请举戴望舒诗为例说之,如下:

- 《夕阳下》的“晚云在暮天上散锦”出自梁简文帝萧纲的“轻霞落暮锦”。
- 《静夜》的“像侵晓蔷薇底蓓蕾,含着晶耀的香露”出自苏轼的“有情芍药含春泪,无力蔷薇卧晓枝”。
- 《游子谣》的“篱门是蜘蛛的家,土墙是薛荔的家”分别出自《诗·小雅·东山》的“蟋蟀在户”和唐代某诗人的“密雨斜侵薛荔墙”。
- 《白蝴蝶》的“给什么智慧给我,小小的白蝴蝶(象喻一册翻开的书)”可能出自英国诗人叶芝说过的一句话:“智慧象一只蝴蝶;它不是阴沉的食肉鸟。”

以上四例虽然都算用典,但未超出《诗式》所举的偷语、偷意、偷势的“三偷”范围,仍然属于意述前人意象。意述即“偷”。偷总是悄悄的。意述者发现前人的锦袍非常漂亮,估计自己穿着合身,便去偷来穿上,然后独自出场献艺,不须拉着前人一起出场献艺。观众只须看他献艺,评其技艺得失,不须调查锦袍是否是偷来的(评论家当然要去调查)。前引《贺新郎》则不同。观众不但看见辛弃疾出场“言志”,还看见孔子啦李白啦陶渊明啦出场亮相于一瞬间,帮他“言志”。他是故意拉

他们一起出场的。他唯恐观众看不见这些先圣先贤站在他这边。他是故意用典造成意象——典象。

戴望舒的意述用典,前举四例都很不错。“旧的古典的应用是无可反对的,在它给予我们一个新情绪的时候”(戴望舒《诗论零札》),这也是不错的。他也有故意用典造成典象之作,如《秋夜思》的首尾两段:

〔首段〕谁家动刀尺?
心也需要秋衣。

〔尾段〕而断裂的吴丝蜀桐,
仅使人从弦柱间思忆华年。

首段出自杜甫《秋兴》的“寒衣处处催刀尺”。戴望舒有意让读者听见杜甫的吟声,联想杜甫的乡愁(“孤舟一系故园心”)。尾段出自李贺《李凭箜篌引》的“吴丝蜀桐张高秋”和李商隐《锦瑟》的“一弦一柱思华年”。戴望舒有意让读者联想那两首诗梦幻般的意境。如果我们不那样去联想,那就说明我们对这首《秋夜思》懂得不深不透。做读者也难哪,何况写诗!

读香港诗论家黄维梁《怎样读新诗》一书,喜见他也提倡用典:“用典也是修辞的手法之一。胡适主张八不主义,其中一项是不用典。其实,任何有文化感、历史感的作者,写作时多少总会用到典故,甚至喜欢用典故。典故是旧的,新诗中一用了典故,就与传统文化接通了,有时则与传统的诗歌接通了。”他还以老诗人王辛笛《再见,蓝马店》第一第二两段为例:“走了/蓝马店的主人和我说/送你送你/待我来举起灯火/看门上你的影子我的影子/看板桥一夜之多霜。”黄维梁说:“这六行诗,隐隐包含的是温庭筠《商山早行》中‘鸡声茅店月,人迹板桥霜’的情景。这就是用典了。”我只补充一句:“看板桥一夜之多霜”这句就有典象。

25. 缪斯的左右手*

——诗和散文的比较

余光中

诗和散文，同为表情达意的两大文体，但诗凭借想像，较具感情的价值，散文依据常识，较具实用的功能。诗为专任，心无旁骛。散文乃兼差，不但要做公文、新闻、书信、广告等杂务的工具，还要用来叙事，说理，抒情。诗像是情人，可以专门谈情。散文像是妻子，当然也可以谈情说爱，但是家务太重太杂了，实在难以分身，而相距也太近了，毕竟不够刺激。于是有人说：散文乃走路，诗乃跳舞；散文乃喝水，诗乃饮酒；散文乃说话，诗乃唱歌；散文乃对话，诗乃独白；散文乃国语，诗乃方言；散文乃门，诗乃窗。其间的对比永远说不完。

诗的身份特殊，性格鲜明，最能刺激一般人的幻想，所以诗所受的恭维和挖苦，两趋极端，远多于散文。这正如饮酒的故事和笑话最多，喝水呢，就没有什么好谈。说到诗，我们会想到什么诗仙、诗圣、诗史、诗囚、诗奴、诗魔，等等，但在散文里就似乎没有这么多彩多姿。散文似乎行于人间，诗，似乎行于人神之际。在传统的文学批评里，常见扬诗而抑散文。

英国大诗人兼批评家柯立治，就认为诗是“最妥当的字句放在最妥当的地位”，而散文，只是“把字句放在最妥当的地位”，毕竟逊了一筹。当代名诗人，批评家，翻译家，兼历史小说家格瑞夫斯（Robert Graves）在自己诗集的前言中曾

* 选自《余光中散文》，浙江文艺出版社，1997。余光中（1928— ），中国台湾诗人，散文家，翻译家。

说：“我写的诗是给诗人看的，我写的讽刺和怪诞之作是给才子读的。我写散文，是给一般人看，并且希望他们不知道，除了散文我还写别的东西。写诗给非诗人看，乃是白费精神。”格瑞夫斯扬诗抑文之说失之于偏，可是我佩服他独来独往的勇气。不幸在英文里，诗的形容词(poetic)是褒词，意为“美妙”；散文的形容词(prosaic)却是贬词，意为“平庸”。在中文里也是如此。我们说“这太散文化了”，是用散文的消极意义，但是当我们说“简直像诗”，却是用诗的积极意义，实在不太公平。王尔德贬诗人白朗宁，说过这么一句俏皮话：“梅瑞迪斯乃散文之白朗宁，其实白朗宁也如此。”梅瑞迪斯是英国小说家，王尔德的意思是说：梅瑞迪斯可谓散文中之白朗宁，其实白朗宁的诗十分散文化，了无诗意，也只能算是散文家白朗宁而已。

尽管文学的传统扬诗而贬文，散文仍是易写而难工的一种文体，甚至是一种艺术，并非简单到能开口说话就能动笔写散文。莫里哀的喜剧《暴发户》中的商人儒尔丹，听说他的一句话“尼哥，给我把拖鞋和睡帽拿来”就是散文，不禁得意地叫道：“天哪，我说散文说了四十年，自己还一直都不知道！”如果说话就是散文，那么世界上说话漂亮的人岂不都成了散文家，散文也未免太贱了。一般人总是谦称不会写诗，但很少人愿意坦然自己不会写散文，正因为散文身兼数职，既然人人都会写信，填表，记日记，谁不会写散文呢？

在扬诗抑文的传统下，也有不少作家(大半不是诗人)不甘雌伏，认为散文不但难工，而且比诗更为可贵。小说家毛姆就说：“要把散文写好，有赖于好的教养。散文和诗不同，原是一种文雅的艺术。有人说过，好的散文应该像斯文人的谈吐。”散文家柯勒登·布洛克在《英国散文之病》一文中，说得更不含糊：“散文是文明的成就：有识之士领悟讨论问题时不宜挥拳骂街，知道真理难求然而值得追求，他们会用理性和耐性来唤起对手的理性和耐性，不会动辄指对手为恶人——散文的成就属于这些人。最好的散文能说的东西，诗说不出来，最好的散文办得到的事，诗办不到。若论欢欣或英勇的程度，文明社会也许不及原始社会那么高，但是如果文明社会真够文明，则日常生活当较为美好，较为仁慈，较有理性，较有久长之计；而仁慈、理性和持之以恒的工作，正是散文杰作所表现所激发的精神。”

毛姆和柯勒登·布洛克的诗文比较观，只是在原则上立论；我国的散文家林纾，在反躬自评之际，却高抬自己的散文，践踏自己的诗，到了可惊又可笑的地步。他在给李宣龚的信中说：“石遗言吾诗将与吾文并肩，吾又不服，痛争一小时。石遗门外汉，安知文之奥妙！六百年中，震川外无一人敢当我者，持吾诗相较，特狗吠驴鸣。”林琴南的口气，比李敖又大了一百年，不过眼中还有个归有光，总算是谦虚的了。中国的文人，照例喜欢别人说他“诗文双绝”，但从林琴南的信中看来，他显然是扬文抑诗的一派。

二

所谓“诗文双绝”往往说来好听，其实不然。即使是文豪诗宗，也往往性有所近，才有所偏，不能两全其美。

杜甫虽称诗圣，散文却非所长；拿《观公孙大娘弟子舞剑器行》及《追酬故高蜀州人日见寄》等诗的序言，和苏轼《百步洪》的序言一比，立刻感到苏文生动流畅，真是当行本色。反之，苏辙虽为散文大家，诗却不怎么出色，和他哥哥唱和之作，总是给哥哥比了下去。苏轼那首有名的七律《人生到处知何似》，原是和苏辙的，但今日的读者没有几个人记得苏辙的那首原诗了。平心而论，那首原诗也实在平庸，不耐咀嚼，无足传后，真所谓“虽在父兄，不能以移子弟”。现代散文作家之中，周作人、朱自清早年都写过新诗，但是都不很高明，算不得诗人；倒是写起旧诗来往往出色，例如郁达夫和鲁迅。美国作家之中，爱默生和爱伦坡也总算“诗文双绝”的了；但是罗威尔(James Russell Lowell)却说爱默生的散文“不失为上乘之诗，但是他的诗呢，天晓得，有的只是散——啊不，连散文都不算”。至于爱伦坡呢，以文体见长的美学家裴德(Walter Pater)不满他小说中欠纯的文体，宁愿读其法文译本。

尽管如此，诗人兼擅散文，仍多于散文家兼擅诗；或者说，诗人写的散文往往比散文家写的诗胜出一筹。散文看来好写，但要写好却很难；诗看来难写，实际上也难写好。诗比散文“技巧化”得多，正如跳舞比走路“技巧化”得多。但是走路要走得好看，也不容易；会跳舞的人走路，应该要好看些。无论如何，受过写诗锻炼的人来写散文，总应该有一点“出险入夷”的感觉。

翻开一本诗选，里面不见多少散文家。但是翻开一本散文选，里面却多诗人。在这种场合，诗人往往抢了散文家的风头。一本唐诗选里，真正称得上散文大家的，不过韩愈、柳宗元二人；其他如王、杨、卢、骆之辈，虽也各有文集多卷，但真能传后且流于众口如其诗者，实在罕见。杜牧为晚唐之杰，他的《樊川文集》诗文各半，其中的文章，除了《阿房宫赋》等三篇赋和《李贺集序》等之外，绝大多数都是论政论兵，“碑、志、书、启、表、制”之类，和文学没有什么关系。像杜牧这样的作家，我实在不愿称之为散文家。但是在最通俗的《古文观止》里，尤其是六朝唐文一卷之中，从《归去来辞》到《阿房宫赋》，至少有九篇名作是出于当行本色的诗人之手。陶潜、骆宾王、王勃、李白、刘禹锡、杜牧的这些散文流传之广，绝不下于他们的诗篇。

我手头有一本企鹅版的《英国小品文选》(*A Book of English Essays*, selected by W. E. Williams), 其中的二十五家作品, 有七家出于“诗文双绝”的作家, 但是没有一家称得上是大诗人。另有一本哈拉普版的《英国现代散文选》(*A Book of Modern Prose*, selected by Douglas Brown), 十五篇散文之中, 有五篇出于诗人, 作者依次是缪尔、布伦敦、萨松、格瑞夫斯、汤默斯(Edward Thomas)。另有两篇则

出于小说家劳伦斯之手，对他可谓十分推崇。其实劳伦斯也是一位诗人，近年来诗名蒸蒸日上；他在这方面的产量颇丰，比起寡产的卜之琳、戴望舒、闻一多来，约在十倍以上。然而上述的六位英国作家，除格瑞夫斯见仁见智之外，都不能算是大诗人。

英美的大诗人难道不写散文吗？当然写。不过像米尔顿、朱艾敦、柯立治、雪莱、安诺德、艾略特等人的散文，大半是长篇的论文，尤其是文学批评，不是《桃花源记》、《滕王阁序》、《醉翁亭记》、《赤壁赋》、《杂说》一类的美文或小品文。唐宋八大家之中，韩愈、柳宗元、欧阳修、王安石、苏轼，都是诗文双绝并茂的天才。尤其是苏轼，像他这样诗（包括词的成就）文均为大家，产量既丰，变化又富，在英美文学中实难一见。

所谓“诗文双绝”，可以更进一解，那便是同一篇作品之中，诗文并列，或者同一题材，用诗文分别处理。诗文并列的作品之中，有的以诗为主，以文为副，例如《桃花源记》并诗、《琵琶行》、《在狱咏蝉》、《正气歌》之类都是；有的以文为主，文末附上一首诗，例如《滕王阁序》和《潮州韩文公庙碑》。陶潜虽是大诗人，那篇《桃花源记》却写得太好了，后面的五古原诗反而显得平平无奇，形同脚注，真是“后遂无问津者”。姜夔的词前每每有一段散文小引，胡适就认为后面的词反而不如前面的小引真切生动。

同一题材分写成诗和散文的例子，古典文学中有苏轼的《赤壁赋》和《念奴娇》，现代文学中则有徐志摩的《我所知道的康桥》和《再别康桥》。这些例子人人都知道，像杜甫的《画鹰》、《丹青行赠曹将军霸》及《韦讽录事宅观曹将军画马图》也有散文上的姐妹篇，知道的人就少了。如果我们拿他自己的《鹘赋》来比《画鹰》，再拿《画马赞》和咏曹霸的两首诗作一对照，当可发现他的诗文颇多相通之处，但是他的诗灵活生动，个性鲜明，毕竟高妙得多了。《鹘赋》长达七百三十一字，十余倍于《画鹰》，却过于铺张雕琢，反不如《画鹰》那么气完神足，一搏而中。四言的《画马赞》读来似曾相识，因为其中“韩幹画马，毫端有神，骅骝老大……良工惆怅”等句，改头换面，也出现在他诗里；至于“四蹄雷雹，一日天地”之句，即使放在《房兵曹胡马》诗中，也并不逊色。

三

兼写诗和散文的作家，左右逢源之余，也另有一种烦恼，那便是：面对一个新题材，究竟该用诗还是散文来表达，这就涉及诗和散文功用之异，甚至本质之分了。

诗和散文最浅显的差异，当然是在形式。我国的传统认为“有韵为诗，无韵为文”；如果真是这样，那倒是简单了。《诗经》里的周颂，往往无韵。乐府中的某些民歌如“江南可采莲”，用韵并不周全。梁鸿的《五噫歌》近于天籁，也无韵可寻。外国

诗中，韵往往不是必要的条件，《圣经》里的《诗篇》与《所罗门之歌》都是自由诗；莎士比亚的诗剧，米尔顿的史诗，华兹华斯的冥想诗，都是用“无韵体”写成。

另一差异在句法，诗句讲究整齐，散文句则宜于长短开阖，错落有致。为求节奏起伏多姿，同中寓异，诗句之格局自然而然就淘汰了四言，流行奇偶对照的五言和七言。至于六言和八言，就始终没有流行起来。奇偶对照之为诗的节奏，一直到新诗兴起，用二字尺和三字尺组成的格律诗，仍然无法推翻。目前我写现代诗，基本的句法仍是奇偶相成。例如下面这四行：

路遥，正是测马力的时候
自命老骥就不该伏枥
问我的马力几何？
且附过耳来，听我胸中的烈火

如果都改成偶数的词组，就成了：

路遥，正该测验马力
自命老骥就不应该伏枥
问我马力几何？
附耳过来，听我胸中烈火

这样一来，就失去诗的节奏了。同理，在古典诗中，“其险也如此，嗟尔远道之人胡为乎来哉？”原是散文句，如果改成“崎岖蜀道险如此，嗟尔远人胡为来？”就较像诗句；而“一夫当关，万夫莫开”的散文句，也不妨诗化成“一夫当关众莫开”。只是这么一改，李白的《蜀道难》就变得太平滑，太流利，失去了原有的那种诗文句法相激相荡的突兀感和盘郁感，反而不像李白的七言乐府了。五言和七言的诗句还有句法可循，换了四言句，有时候就有点诗文难分。像杜甫的《画马赞》和曹操的《观沧海》，同为四言，曹作无论在平仄或用韵上都不及杜作整齐，却称之为诗，杜作反而称文。所以句法也不易作准。

第三个差异在分行分段。这一点在西洋诗尤其讲究，西洋诗若不分行，就没有煞尾句和跨行句的微妙变化；若不分段，就难于交织韵脚，且控制长诗的节奏，因为许多千行甚至万行以上的长诗都是使用一个段式(stanzaic form)到底的。但是这些对中国的古典诗并非必要，因为它非但不分行，甚至也不用标点。中国的古典诗绝少跨行句，当然不必分行，也少见百句以上的长篇，所以不必分段。新诗分行分段，是受西洋影响；现代诗分行而不加行末的标点，却是中西合璧。散文也分段，所以目前诗文之别主要在分行。这一分，竟容许多散文，甚至是恶劣的散文，伪装成诗。其实，像“暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞”这样的句子，虽不分行，却比许多“分行的散文”更像诗。

第四个差异在音律。这在中国古典诗中，便是平仄的协调，而在西洋诗中，是指音节的排列，其目的在于控制节奏的轻重舒疾，使之变化有度。不过协调平仄是近体的事，在古体诗中并无严格的要求，反之，平韵到底的七古却忌所谓律句。五古之中，像杜甫的“梦李白”之句：“路远不可测”五字全仄，“魂来枫林青”和“江湖多风波”又五字全平。沈德潜在《说诗晬语》中说：“义山《韩碑》一篇中，‘封狼生豺豺生貔’，七字平也，‘帝得圣相相曰度’，七字仄也。气盛则言之短长与声之高下皆宜。”即使在近体诗中，像崔颢的《黄鹤楼》，颌联上句连用六仄，下句连用三平，全为古诗句法；至于首句，也平仄不调，严羽却推为唐人七律之冠。再如苏轼的词，李清照说他“往往不协音律”，嫌他“皆句读不协之诗”，陈师道又说他“虽极天下之工，要非本色”，却无妨其为伟大作品。可见音律一事，也非区分诗与散文的绝对标准，何况散文的佳作在声调上面也自有讲究。中文字音既有平仄四声之别，称得上散文家的人，无论他笔下是古文或白话文，对平仄的错落相间，没有不敏感的。且以梁实秋的一段散文为例：

如果每个字都方方正正，其人大概拘谨，如果伸胳膊拉腿的都逸出格外，其人必定豪放，字瘦如柴，其人必如排骨，字如墨猪，其人必近于“五百斤油”。

这是典型的雅舍笔法，虽不刻意安排平仄，但字音入耳却起落有致，只要听每一句收尾的字音（正、谨、外、放、柴、骨、猪、油），在汉语中四声交错，便很好听。句末的“油”字衬着前面的“猪”字，阳平承着阴平，颇为悦耳。如果末句改成“其人之近于‘五百斤油’也可知”，句法不坏，但“知”、“猪”同声，就单调刺耳了。再看臧克家《运河》中的诗句：

头枕着江南四季的芳春，
尾摆着燕地冰天的风云。
听说你载着乾隆下过江南，
一阵小雨留下了不死的流传，
你看背后夕阳的颜色正红，
贴在“沙丘古渡”的歇马亭。
我知道，人间的苏杭，
你驮过红心的天子曾去沉醉，
仿佛八骏驮着古帝王……

读者只要对声调稍具敏感，念到第二至第七的六行，一定感到单调而难受，因为行末的六个字全是汉语的阳平。也可见诗人的耳朵不必胜过散文家。

第五个差异在文法。常识主宰的散文世界，一到诗里，便由想像来接管。散文

的世界要把事物的因果关系交代清楚，所以要讲究文法，诗的世界就主观得多，其因果律无须一五一十地交代，只要留些蛛丝马迹，诱读者去慢慢追寻。孔子说：“微管仲，吾其被发左衽矣！”这句话因果显明，及于字面，一看就是散文。但是像杜牧的《赤壁》：

折戟沉沙铁未销
自将磨洗认前朝
东风不与周郎便
铜雀春深锁二乔

后面两句也自有因果关系，但在文法上并无明显交代。换了散文来说，那些连接词就必须补上，变成了“假使当日东风不助周瑜，那么东吴兵败国亡，大小二乔就要给曹操掳去铜雀台上了”。散文辛苦地交代了半天，诗却简而言之，不需要动用连接词。散文像数学题，要一步步演算出来，诗凭顿悟，一下子就抓到了得数。新诗打破了格律的限制，却不知如何善用自由，句法既无约束，文法亦趋散文化，于是“因为，所以，然而，但是，况且，以及”等等连篇累牍的连接词，阻塞了新诗的语言，读来毫无诗意。冯文炳说：“旧诗内容是散文的，形式是诗的；新诗则恰恰相反，形式是散文的，内容是诗的。”这句话自信得十分可爱，却也十分误人。

诗句要求简练、含蓄、合律，在文法上乃成特殊的结构，比起散文来固然更耐读，却也常生歧义，难作定解。例如王维的“泉声咽危石，日色冷青松”，每一句中两件东西的关系全靠一个单字的动词或形容词来联系，中间更无介、系词来调整，虽说留出了想像的空间，却使关系难以确定。王维这两句诗里，上句还易把握，因为能咽的只有泉声，不可能是危石。但是下句就不易解：到底是日色照到青松上使青松显得冷呢，还是日色因落在松间而自己显得冷，还是松上的日色看来一片凄冷，无所谓谁使谁冷呢？在散文里，就不会发生这种问题。同样地，辛弃疾的名句“不恨古人吾不见，恨古人不见吾狂耳！”有一次因为需要英译，解释不一，竟使我的朋友分成了两派：一派认为前句意为“不恨古人不见吾”，另一派则读成“不恨吾不见古人”。我认为“不恨吾不见古人”之解才对，因为前面刚说过如何仰慕陶潜，此意正好承上启下，同时“不恨吾不见古人”才与“恨古人不见吾”旗鼓相当，两个不见的否定式正与上半阙的两个互见的肯定式遥相呼应。所以有此一争，正因“不恨古人吾不见”是诗的倒装文法，易生歧义。像“恨古人不见吾狂耳”便是散文文法，只能有一种解释。“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”，也是单元单向的散文文法。

四

诗与散文除了形式有异，在手法上也自不同。大体而言，诗好用意象，尤其是

比喻,散文则相反。但也不可一概而论,因为《诗经》的赋比兴三体之中,“敷陈其事而直言之”的赋体也颇重要,《诗经》里有许多诗,后代也有许多诗,都属于这种手法。所谓“敷陈其事而直言之”,就是白描,也就是不用比喻。远古的诗人如陶潜,诗中绝少比喻。陶诗天真自然,这也是一大原因。苏轼说他在诗人之中独好渊明,并且写了许多和陶的诗。其实苏轼在诗人之中是一位比喻大师,这本领用来状物说理,最为淋漓尽致。《百步洪》起首才八句,就用了七个比喻。《读孟郊诗》第一首,就用了五个明喻,三个暗喻。至于像“横看成岭侧成峰”一类的诗,根本全诗就是一个隐喻。

但是中国的散文也久有用喻的传统,老子、庄子、孟子,莫不善于此道。哲学要说理,散文是说理的工具,比喻正是形象思维、具体说理的最好方式。例如《秋水》篇中,从河海的对话到鹓雏的寓言,用喻之多,令人目不暇给。拿庄子的散文和陶潜的诗对比一下,就很难说比喻只是诗的专利。

本文一开始,就指出诗是专任,散文却是兼差。诗和散文的难以区分,正在散文的种类太杂,有些散文与诗泾渭分明,有些散文却比诗更像诗。古人笔下往往诗文不分,例如《李长吉文集》明明只是诗集,杜甫要和李白“重与细论文”,白居易吊李白之句也说“可怜荒陇穷泉骨,曾有惊天动地文”。

以散文的功用来区分,我们说有议论文、叙事文、描写文、抒情文,还有身份暧昧的杂文。公文,新闻,书信,广告,说明书,等等,又形成更为庞杂的所谓应用文。应用文和诗的距离最大,其次是议论文,再其次是叙事文,但到了描写文和抒情文,已经近乎诗了。前三种散文形式上不是诗,本质上也不是诗。后二种散文形式上不是诗,但本质上已经像诗。朱光潜把《世说新语》桓公北征见故柳而流涕的一段散文,和庾信用这典故在《枯树赋》中改写的一段韵文相比,显示原来的散文比韵文更有诗味。叙事文如果写得生动而富感情,也能逼近叙事诗。议论在散文大家的手里,照样可以音调铿锵,形象鲜活,感情充沛,饶有诗意。像苏轼的《留侯论》,虽然是一篇议论文,却有抒情之功,比起二三流诗人的平庸诗作来,美得多了。

好散文往往有一种综合美,不必全是美在抒情,所以抒情、叙事、写景、议论云云,往往是抽刀断水的武断区分。且以《前赤壁赋》为例。此文从开始到“何为其然也”,主要是叙事和写景,却兼有抒情;“客曰”和“苏子曰”两大段主要是议论,但就地取材于历史与水月,形象说理之中蕴含了写景与叙事,且也完成了抒情;“客喜而笑”以至文末,则是单纯的叙事。《前赤壁赋》美得像诗,但是感性之中有知性,并不“纯情”。许多拼命学诗的抒情散文,一往情深,通篇感性,背后缺乏思想的支持,乃沦为滥情滥感,只成了空洞的伪诗。

苏轼以赤壁怀古为题,还写了一首词。拿《念奴娇》和《前赤壁赋》对比一下,仍然可以看出诗和散文的差别。首先,二作同为月夜游江,散文却要交代那是何年何月何日,其地与夏口、武昌的相对位置如何,游江是通宵达旦,等等,但这些在诗中

却无须交代。所以散文比较现实,常有一个特定时空做背景,诗比较想像,常以永恒做背景。其次,诗较散文重细节与过程,也就是说,散文较具叙事性,例如游江之时如何饮酒咏诗,扣舷而歌,如何吹箫,如何主客问答,如何食毕就寝,等等;但《念奴娇》中,一开始诗人便已在江上吊古,其间并无游江的细节和过程。所以散文是渐入,诗要一举而擒,乃是投入。再其次,散文比较客观,诗比较主观。在《前赤壁赋》中,主客至少有三人,因为“客有吹洞箫者”说明不只一个游伴,苏轼的一番议论也用对话呈现。《念奴娇》中的诗人则是独语,他神游于故国,他举酒不是属客,而是对月。《前赤壁赋》作者以第三人称出现,胸怀旷达,劝他的朋友要“自其不变者而观之”。《念奴娇》的作者却是第一人称,激昂感慨之中透出寂寞,而华发也好,如梦也好,却是“自其变者而观之”了。客观,当较达观。主观,就不免自我嗟伤了。诗,毕竟更近作者的内心。徐志摩的《再别康桥》和《我所知道的康桥》,也可以这么比照分析。

综而观之,散文形形色色,其与诗之关系可分为三个层次。应用的散文,如果不注重音调和意象,又不流露多少感情,像科学的论文、药品的方单那样,可以称之为“绝对的散文”。但是应用文也不一定都属此类,像《出师表》、《与陈伯之书》等有音调有形象又有感情的公文、书信等,仍有与诗相近之处。其次,叙事文如果音调铿锵,议论文如果形象鲜明,两者又都富有感情,那就可听,可看,可感,可以称之为“相对的散文”。到了描写文和抒情文,尤其是抒情文,功用已经与诗相同,所不同的只是形式和技巧,可以称之为“诗质的散文”。

“诗质的散文”和诗之间,仍然有一些相对性的差异。它比较现实,诗比较想像。对于一种情景,它是渐入的,因此不免要交代细节与过程;诗是投入的,跳接的,因此不须详述这些。它比较客观,因此对读者多少得保持对话的姿态,诗比较主观,因此倾向于独白,不须太理会读者。前文我曾说过,诗文两栖的作家遇到可写的题材时,究竟该入诗呢,还是该写成散文,常有鱼与熊掌之恨。大体上,如果作家侧重其事,就不妨写成散文,在“情节”上多留些纪念;如果作家珍惜其情,就可以写诗,买珠还椟,把不重要或不愿公开的“情节”留在个人记忆的禁地。李商隐的爱情不必铺张成散文,反之,沈复的爱情如果全“密码化”成律诗绝句,我们就无缘分享《浮生六记》中那些韵闻趣事了。当然,才力富厚、左右逢源的作家,把一件事入诗之后,仍有余力笔之于文,而又不犯重复之病,那真是两全其美。

五

诗和散文在形式上和本质上的差异,大致分析如上。但这两大体裁正如相邻的两个天体,彼此之间必有影响。散文有如地球,诗有如月球:月球被地球所吸引,绕地球旋转,成为卫星,但地球也不能把月球吸得更近,力的平衡便长此维持;

另一方面,月球对地球的吸引力,也形成了潮汐。

柯立治说得很对:“诗的真正反义词不是散文,而是科学。诗的反面是科学,散文的反面是韵文。”他把诗一剖为二,本质归诗,形式归韵文,解决了不少问题。诗无论有多自由,仍须以散文为“母星”,不能完全脱轨逸去。诗人不必兼为散文家,却应该知道什么是好散文。不少在诗的月光里掩掩藏藏的作者,一到阳光之中,便露出了原形。美人在月下应该更美,但总不应该不敢站到太阳下来。艾略特自己是大诗人,却说“好诗的第一个最起码的要求,便是具有好散文的美德。无论你审视什么时代的坏诗,都会发现其中绝大部分都欠缺散文的美德”。说到自由诗,他又说“许许多多的坏散文,都是假借自由诗的名义写出来的……只有一个坏诗人才会欢迎自由诗,当它作形式的解放”。

散文比诗接近口语,所以文法比诗自然。诗要自然,便不可完全违反口语。诗人的难题就在这分寸上:违反了口语会不自然,迁就了口语又欠精练;如何在诗中酌采散文的美德,使诗的语言和文法保持弹性,正是诗人的一大考验。米尔顿的诗,句法冗长而又复杂,离散文常态太远,几乎变成了他一人的“方言”,难怪强调散文基本美德的艾略特要骂他“把英文写得像死文字一样”。另一方面,华兹华斯主张诗要运用口语,竟谓“在散文的语言和韵文的语言之间,没有重大的区别,也不该有”,难怪他后期的诗变得过于“散文化”,为论者所病。

朱光潜在《诗与散文》一文中说:“诗的音律好处之一就在给你一个整齐的东西做基础,可以让你去变化。散文入手就是变化,变来变去,仍不过是无固定形式。诗有格律可变化多端,所以诗的形式比散文的实较繁富。”这一番话十分中肯,和艾略特的看法颇合。诗的格律画地为牢,原是给庸才服从,给天才反抗的。格律要约束,诗人要反抗,两个相反的力量便形成了张力。我认为诗的张力有两面,一面是诗人对格律的反抗,一面是诗人对文法的反抗。文法,正是散文对诗的压力。有些诗人对这压力半迎半拒,或者借力使力,不着形迹。陶潜便是这样,所以他的诗句自然。李白的乐府歌行所以气势奔放,一大原因在他不避散文的句法;他不反抗散文的压力,散文就倒过来反抗诗的格律。杜甫在律诗中正好相反,他不反抗格律的压力,格律就倒过来向他的句法施压力,杜诗的沉郁顿挫跟这点颇有关系。杜甫的歌行也偶有散文的硬句,但是总不像李白那么放得开,那么快;在这方面,李白实在是一大散文诗人。

中国古典诗中,韩愈和苏轼常被人指摘为“以文为诗”。两位诗人也是散文大家,把散文的气势带到诗里来,原是很自然的事。诗到宋朝,有意在唐诗的气象和神韵之外另辟天地,历来的诗评家总是嫌宋诗太散文化。所谓“以文为诗”,有几方面。在语言上,是用俗语和“硬语”等散文的词汇入诗。在句法上,则用散文的文法,而且不避虚字。在风格上,则常见叙事性和思想性,好发议论。这种倾向对唐诗是一个反动,失败的时候固然不免生硬而驳杂,但在语言上却比较多元,句法上

可以巧拙相补,生熟相济,避免唐诗常有的滑利,风格上也可以扩大诗的经验,增加知性和实感,而避免一味地抒情。这么看来,适度的散文化对于诗未必不能起健康的作用。

艾略特在《诗的音调》一文中说:“有些诗是拿来唱的;现代许多诗却是拿来说的,而可说的东西,在群蜂营营和古榆树间众鸽咕咕之外,还多得很。不顺之音,甚至不悦之音,也有其作用,正因为稍长的诗中,大高潮的段落和小高潮的段落之间,必须有过渡地带,才能为起伏的感情配上全诗音调结构应有的节奏,而小高潮的段落,比起整首诗进行的层次来,便显得散文化了——所以在这种情况之下,我们不妨说,一位诗人若要写一首大诗,就必须先能掌握散文的一面。”艾略特此意,说来似颇复杂,其实正合乎我国诗评家所主张的以拙佐巧,以生济熟。诗要长保健康,追求变化,就不能不酌采散文之长。

散文侵入诗中,反之,诗也会侵入散文。赋在中国文体之中,实在是一个亦文亦诗的混血儿,一方面有散文的流畅句法,一方面却有诗的华词丽藻和铿锵韵律。但骈文名义上还算是文,不归于诗。拿《月赋》和《别赋》的任一段跟白居易的诗相比,可以看出文可能比诗更繁富而华丽,但是中国的批评家只说六朝文风纤弱,并不把过失记在诗的账上。中国的古典散文家,无论文体如何华丽,都没有人怪他“以诗为文”。这实在很有趣,因为英美有一派主张文贵清真的现代散文作家,包括前文述及的柯勒登·布洛克和毛姆等,满口推崇法国散文的冷静明晰,却力诋英国散文从布朗到卡莱尔、罗斯金的传统,认为本土的文豪太浪漫、太激昂、太野蛮,总之是“以诗为文”,污染了英国的散文。他们追溯“始作俑者”,甚至攻击到钦定本的英译《圣经》。

六

正如柯立治所说,诗和散文并不是截然相反的东西。散文是一切文体之根:小说、戏剧、批评,甚至哲学、历史等,都脱离不了散文。诗是一切文体之花,意象和音调之美能赋一切文体以气韵;它是音乐、绘画、舞蹈、雕塑等艺术达到高潮时呼之欲出的那种感觉。散文,是一切作家的身份证。诗,是一切艺术的人场券。

26. 论悲剧*

——致尼古拉

莱辛

悲剧中的恐惧不过是由惊奇引起的怜悯引起的,不管我了解我怜悯的对象与否。比如,那牧师最后尖叫道:“你,俄狄浦斯,你就是杀害拉伊俄斯的凶手。”我感到恐惧,因为我一下子看到了正义的俄狄浦斯的不幸,便即刻产生了怜悯之情。再举一个例子:一个鬼魂出现了。我感到恐惧,想到如果他不想给某人带来不幸的话,他就不会出现,而且,不管我是否认识那个将被鬼魂攻击的人,这种不幸的模糊形象和那个念头都使我惊奇,这种惊奇唤起了我的怜悯。所以,由惊奇所引起的怜悯就叫做恐惧。如果我说错了就纠正我。

现在谈谈羡慕!羡慕!噢,请让我用哲人的方式来表达,在悲剧中,我们感到的是一种变化了的怜悯。主人公是不幸的,但是,他被抬高得远远超越了那种不幸,甚至为那种不幸而感到自豪,以至于在我看来它已经开始变得不那么恐怖了,使我不再怜悯而是羡慕他了。

因此,可以这样排列这些阶梯:恐惧,怜悯,羡慕。但整个梯子将叫做怜悯;恐惧和羡慕只是最初的几个阶梯,是怜悯的开头和结尾。比如,我突然听人说:“加图马上就要被凯撒砍头了。”恐惧!但是,我开始了解前者的高尚品质,然后又了解了他的不幸。恐惧便消解成怜悯。但现在我听他说:“为凯撒服务的那个世界现在对于我已经没有价值了。”羡慕为怜悯划定了界限。诗人用恐惧宣布怜悯和羡慕,就仿佛释放恐惧一样。如果观众不首先由于恐惧而惊奇的话,那么走向怜悯的路就会太长,而如果怜悯不受到羡慕的强化的话,怜悯就会淡薄下来。所以,如果说悲剧

* 选自拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,北京大学出版社,2003。莱辛(1729—1781),德国剧作家,文艺理论家。

诗人的艺术真的只取决于怜悯的唤起和持续的话,那么,我只能说,悲剧的目的是:它能够增强我们产生怜悯感的能力。它不应该仅仅教我们对这个或那个不幸的人感到怜悯,而应该增强我们的移情能力,以致于无论不幸在什么时候,以什么形式出现,我们都能为它所动,都能直接感受到它。现在我讲到一条原理,赫尔·摩西可以向你们说明这条原理的真理,即如果你直接与自己的情感相冲突,你就会产生怀疑。最具怜悯之心的人是最好的人,是具备社会美德和各种慷慨最多的人。所以,不管是谁使我们感到怜悯,都会使我们变得更好,更道德,而具有前一种作用的悲剧也具有后一种作用,或者说,它具有前一种作用是为了后一种。那么就为亚里士多德辩护吧(莱辛正在反驳亚里士多德的净化论——译注),要不然就指出我错在哪里。

(刘象愚等 译)

27. 论戏剧的陌生化*

布莱希特

……艺术为了做到激发人的一定感情和一定的体验,它无需创造出一个符合实际的世界图像和再现准确的人与人之间出现的各种事件,它可以用残缺不全的欺骗性的老一套的各式各样的世界图像来达到它的效果。艺术借助它的暗示手法,能够将对人与人之间关系的不合理的认识赋予一种真理的表象。它对事物的表现越难以捉摸,它的力量就越大。热情代替逻辑,辩才代替实证。美学要求艺术对一切事件的表现要具有某种偶然性,否则就没有效果或者减弱效果;但这指的纯粹是一种美学的偶然性,也就是一种所谓的艺术逻辑。诗人的世界属于他自己,这个世界有它自身的法则。当我们指出这些或那些因素时,还必须提及一切其他因素,因为论述问题的原则有些是一致的,这样才能够显示出整体。

艺术取得建造自己世界的这种特权,这个世界无须用其他东西去掩盖,是因为它通过一种特殊现象,即在暗示基础上使观众达到与艺术家产生感情共鸣,并通过艺术家而与舞台上的人物及事件产生感情共鸣。我们现在需要研究分析的正是这种感情共鸣的原则。

感情共鸣是占统治地位的美学的一根最基本的支柱。亚里斯多德早已在他的伟大的《诗学》中论述过,净化,亦即对观众心灵的陶冶是通过对人的动作的模仿来达到。演员在台上模仿英雄(俄狄浦斯或者普罗米修斯),他是使用这样一种暗示和转化的力量,让观众从中去模仿他,同时置身于英雄的经历之中,感同身受。就我的知识所及,黑格尔创作了最后一部伟大美学著作,他指出人类具有一种能力,在虚构的现实面前能够产生和在现实面前同样的感情。我想告诉您,一系列实验

* 节选自布莱希特:《论实验戏剧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社,1990。布莱希特(1898—1956),德国剧作家,理论家。

证明,借助戏剧手段创造出一个现实世界图像,由此而引出一个令人惊愕的问题,难道为着这个目的而不需要或多或少地抛弃感情共鸣吗?

假使人们不把人类和它的人际关系,处理问题的方法,待人接物的方式以及一切机构设施看做固定不变的东西去认识,对待人类也采取像对待自然界那种态度的话,那种态度以批判、改变和驾驭自然界为目的,几百年来已经取得了这样的成就,那么,人们对待人类社会也就可以不采用感情共鸣的态度了。

人们对待能够改变的人,可以避免的行为,无谓的痛苦等是无须与之发生感情共鸣的。只是当李尔王的胸前悬挂着命运的星辰,他作为一个无法改变的人,他的行为天定,完全无法阻止,一切都是命运安排的,这样,我们才能够与他产生感情共鸣。对他的行为举止的一切探讨都是不可能的,正如10世纪的人类不可能探讨原子分裂一样。

在感情融合(即共鸣)的基础上出现的舞台与观众的交流,观众看见的东西只能像他与之感情融合在一起的剧中英雄人物所看见的东西那样多。观众面对着舞台上的特定环境只能引起舞台上的“气氛”所容许的那些情感活动,观众的感受、感情、认识同舞台上行动的人物一致。舞台上几乎不可能产生、容许、体现那些它不暗示不表现的情绪活动、感受和认识。李尔王对他的女儿们的愤怒感情感染了观众,就是说,观众在观看的时候只能产生着同样的愤怒感情,而不可能产生惊愕或者不安等其他情感活动。因此,观众对李尔王的愤怒的合理与否无法检验,或者对它带来的后果判断错误。对他这种行为不能讨论,只能同情。许多自然现象当作永恒的、自然的、不可改变的和非历史的现象出现,它们是否合理是不容讨论的。当我在这儿使用“讨论”一词的概念的时候,我指的并非是对某一问题的毫无热情的探讨、一种简单的认识过程。这不是要使观众完全避免李尔王的愤怒情绪的感受,而只是要求必须终止将这种愤怒情绪直接移入到观众身上去的表演方法。举例说吧,李尔王的愤怒为他的忠实的仆人肯脱所同情。肯脱把李尔王的不孝顺的女儿的一位仆人殴打了一顿,因为这个仆人按照主人的吩咐拒绝了李尔王的一个要求。我们时代的观众应该同情李尔王这种愤怒,并且在思想上赞同容许对那位执行主人吩咐的仆人进行殴打吗?问题是:这场戏应当怎样表演,才能相反地使得观众面对李尔王这种愤怒而产生一种愤怒?只有这种愤怒才能使观众脱离感情融合的状态,符合我们时代的情理,而这种愤怒的产生只有打破舞台暗示手法才能达到。托尔斯泰把这点说得十分精辟。

感情融合对人可以改变而环境固定不变的时代是一种了不起的艺术手段。我们只能够与那种胸前悬挂着命运星宿的人产生感情共鸣,那种人和我们不是一样的人。

不难看出,放弃感情融合对戏剧来说是一个巨大的抉择,也许这意味着能够想像得到的最大实验。

许多人到剧院去,是为了把自己的感情卷入戏剧中去,着迷,接受影响,提高自己,让自己经历恐惧,感动,紧张,自由,松弛,受到鼓舞,逃脱自己的时代,用幻想代替现实。这一切不言自明,艺术之成为艺术,是因为它具有使人精神获得解放,震动,奋起及其他种种力量。倘使艺术无能为此,它就不是艺术了。

现在的问题是:没有感情融合,艺术享受还可能存在吗?或者说,在感情融合之外的其他基础上,还有艺术享受吗?

这样一种新基础又能够提供一些什么呢?

什么东西能够代替恐惧与怜悯呢?它们就像一辆双头马车导致亚里斯多德的净化说。当人们抛弃了催眠术,表演方面又求助于什么呢?在新的戏剧中,当观众不再陷入梦呓般的消极的听从命运安排的立场的时候,他应当采取什么立场呢?他不应再被人从他生存的世界中引诱到艺术世界中去,受骗上当;相反,他应当带着清醒的意识被引进他生活的现实世界里来。能不能用对知识的渴求去代替在命运面前的恐惧,用对人的帮助去代替对人的同情呢?由此能够建立起舞台和观众之间的一种新的联系吗?这能够为艺术享受提供一种新的基础吗?

我在这里不可能叙述我曾经尝试过的戏剧结构、舞台结构和表演方法的那些新技巧。它们的基本原则就是用“陌生化”去代替感情融合。

什么是陌生化?

对一个事件或一个人物进行陌生化,首先很简单,把事件或人物那些不言自明的、为人熟知的和一目了然的东西剥去,使人对之产生惊讶和好奇心。让我们再拿李尔王由于他的女儿们对他忘恩负义而产生愤怒作例子。采用感情共鸣的技巧,演员能够这样表演这种愤怒,就是让观众把愤怒看做人世间理所当然的事情,他不能想像李尔王怎么会不愤怒,他与李尔王完全融合在一起,感同身受,他自己就掉进愤怒的情绪中去了。采用陌生化技巧的演员则相反,演员表演李尔王的愤怒可能使观众对之产生惊讶,因为演员可以不表现李尔王的愤怒而去表现他的其他反应。这样,李尔王的立场将被陌生化,这就是说,他的立场被表现为独特的、奇怪的和瞩目的,亦即作为一种社会现象去表现,它不是一种理应如此的现象。这种愤怒是人性的,但不是共通的人性,有些人就不会产生这种愤怒。不是一切时代的一切人在具有李尔王同样经历的时候,都会产生这种愤怒的。愤怒是人永远可能具有的一种感情反应,但李尔王这种表达愤怒的方式和产生愤怒的原因是和时代相联系的。由此看来,陌生化就是历史化,亦即说,把这些事件和人物作为历史的、暂时的,去表现。同样地,这种方法也可用来对当代的人,他们的立场也可表现为与时代相联系,是历史的、暂时的。

这种方法将会得到什么结果呢?其结果是观众看到舞台上表现的人不再是完全不可改变的、不能施加影响的、不能主宰自身命运的人。观众能够看到这个人这样那样,原因在于客观环境使然;同样地,环境如此,也由于人的影响。但是,这个

人不仅可以把他表现为现在这个样子,还可以表现为他可能的那个样子。环境也可以被表现为与现状不同的另一种样子。这样就使得观众在剧院里获得一种新的立场。他面对着舞台上所反映出来的人类世界,现在获得一种立场,这种立场是他作为这个世纪的人面对自然所应当具有的。观众在剧院里被作为伟大的改造者受到接待,他能够插手干预自然界发展过程和社会发展过程,他不再仅仅忍受世界的一切,而是要主宰这个世界。剧院不再企图使观众如醉如痴,让他陷入幻觉中,忘掉现实世界,屈服于命运。剧院现在把世界展现在观众眼前,目的是为了让观众干预它。

(丁扬忠 译)



第 二 部 分

文学史论

题 说

这一部分编选的都是对某一历史时期文学的研究性文章。通过这些文章的阅读，对世界文学和中国文学的发展概况可以有一个大致的了解。对于某一时期文学历史的叙述，由于文学史家的“史识”不同，对于史实资料的发掘和理解不同，所叙述的历史面貌也会有差异，但这并不妨碍我们对于文学历史精神的把握，优秀的文学史论都具有一种强大的穿透历史的精神力量，把历史与其所生活的时代联系起来，使历史精神进入所生活的时代中，由此历史焕发出了新的生命活力，并构成了人类文化中的一部分，推动着文学的发展。正如斯达尔夫人所说：“你可以给艺术的发展设下界限，然而你决不能给思想的探索设下界限。在精神世界当中，只要你设下一个界限，人们马上就会把通到这个界限的路程走完；而在一个没有界限的事业当中，人们的脚步总是缓慢的。”对于文学史的研究来说，同样如此，文学的历史可以被时间的概念所设定，但其中包含的精神和思想却没有时空的界限，对于这些精神、思想的探索，将会一直延续下去，构成文学发展的动力资源。



1. 希腊文学的第一时期*

斯达尔夫人

在这部作品中,我所指的文学包括诗歌、雄辩术、历史及哲学(即对人的精神的研究)。在文学的这些部门当中,应该区别哪些是属于想像,哪些是属于思维。因此有必要研究这两种能力可能完美到什么程度;这样我们才能了解希腊人在美术中之所以能处于优越地位的主要原因,才能看出他们的哲学知识是否超出他们的时代、他们的政治制度和他们的文化。

他们在文学中,特别是在诗歌中的惊人成就,可能被用来反驳人类思想会日臻完美的论点。有人说,我们所知道的最早的那些作家,尤其是第一位诗人,将近三千年以来一直没有被人超越过,甚至希腊的后继者也一直远在他们之下。可是,假如我们所说的不是想像力所创造的奇迹的无限完美的可能性,而仅仅是人类思想发展的无限完美的可能性,那么这个反驳就站不住脚了。

你可以给艺术的发展设下界限,然而你决不能给思想的探索设下界限。在精神世界当中,只要你设下一个界限,人们马上就会把通到这个界限的路程走完;而在一个没有界限的事业当中,人们的脚步总是缓慢的。我觉得这个看法既可以适用于纯属文学范围的事物,也可以适用于其他许多事物。美术是不能无限地完美下去的;因此,使美术得以诞生的形象思维,它最初产生的印象总比后来即使是最成功的回忆要辉煌得多。

现代诗歌是由形象和情感构成的。就形象来说,现代诗歌是对自然的模仿;就情感来说,这是一个激情的感染力的问题。希腊人在他们文学的最初阶段以前者见长,即对外界事物的生动描写。在表达一个人的感受时,你可以用诗体,可以利用一些形

* 选自斯达尔夫人:《论文学》,人民文学出版社,1986。斯达尔夫人(1766—1817),法国小说家,理论家。

象来加强你的印象,可是严格意义上的诗歌,乃是用语言来描绘触动我们视觉的一切事物的艺术。把情感和感觉结合起来,这已经是走向哲学的第一步了。这里所谈的诗歌还只是模仿物质世界的诗歌。物质世界根本是不可能无限完美的。

你可以使同样的艺术手段适应于不同的语言,从而产生新的效果。然而描绘出来的东西只止于近似而已,而感觉总是受感官限制的。对春天、雷雨、夜景、美貌、战斗的描写可以在细节上有所变化;可是最强烈的印象是由描绘这些东西的第一个诗人产生出来的。各种描写成分可以互相组合,但不能有所增加。你可以用各种差别细微的色彩使你的作品完美,然而毕竟是在众人之前掌握住原始色彩的那个人保持着创造的功绩,他给他描绘的图景以后人所无法企及的光辉。

自然界中的种种对比、触动我们视觉的显著的效果,当它们第一次被移到诗歌中来的时候,给我们的形象思维提供了最有力的图景和最单纯的对照。人们在诗歌中加进思想,这是诗歌之美的一个可喜的发展,然而思想并非诗歌本身。亚里士多德第一个把诗歌称之为模仿的艺术。理性的力量不断发展,每天都扩及新的对象。在这方面,后一世纪是前一世纪的继承者;后一代在前一代的终点上出发,各时代的哲学思想家形成了一条死亡所不能中断的思想的锁链。可是诗歌却不是这样:它可以在最初的一次诗情迸发中达到以后无法超过的某种美。在日益发展的科学中,最后的一步是最惊人的一步,而在形象思维的力量当中,越是最初运用这个力量,这个力量就越强大。

古人为充满热情的形象思维所鼓舞,然而这种形象思维中的各个印象并没有经过沉思默想的一番分析。他们占领着还没有人走过、还没有人描写过的大地。他们为每一种享受,为大自然的每一个产物而感到惊讶,而为了崇敬每一种享受和大自然的每一个产物,使它们能永远存在,他们就给它们分别创造一个神。他们在写作的时候,除了所描写的对象本身以外,并没有其他范本;他们没有更早的文学作为他们的向导。这种不自觉的诗情的迸发,正因为它是不自觉的,所以具有后学者所不能企及的力量和淳朴;那是初恋的魅力。只要有另一种文学存在,作家就不能无视他们自己身上那些别人已经表达过的感情;他们不再对他们的感受产生惊讶之感;他们知道自己是充满喜悦;他们知道自己是满腔热忱;他们不再能相信什么超自然的灵感。

我们可以认为希腊人是第一个产生文学的民族。在他们以前的埃及人当然有知识、有思想,但是他们的习俗的统一性使得他们在形象思维方面可以说没有什么发展。埃及人根本没有对希腊诗歌起过什么示范作用:希腊诗歌事实上是一切诗歌的先行者。^① 毫不足怪,第一个出现的诗歌也许是最值得称羨的诗歌,同时也许

^① 有人认为在荷马的诗歌以前有希伯来诗歌,但看来希腊人对希伯来诗歌并无所知。
作者原注

正是由于这一条件，希腊诗歌才具有它的优越性。^① 现在就让我们把这种看法来作进一步的发挥。

在考察希腊文学的三个不同时期时，我们可以很清楚地看出人类思想发展的自然进程。在他们有文字记载的历史的最初期，希腊人是以他们的诗人见称的。希腊文学的第一时期的特征可以在荷马身上体现出来。在伯里克利时代，我们可以看到戏剧艺术、雄辩术、伦理学的迅速发展以及哲学的开端。在亚历山大时代，对哲学科学的更深入一步的研究成为文学界卓越之士的主要工作。^② 为达到创作诗歌这样一个水平，显然需要思想的一定程度的发展；可是当文化和哲学的发展纠正了想像的全部错误时，文学的这一部分又要丧失它的若干效果。

有人常说，美术和诗歌在风习奢靡的时期特别繁荣。这只是说，大多数自由的民族一心关怀的是怎样保持他们的伦理道德和自由，而专制的国王和领袖却乐于鼓励娱乐和游戏。可是，诗歌的鼻祖，形象思维最杰出的诗歌，也就是荷马的诗歌，却是诞生在以风俗淳朴著称的时代。道德的高尚和败坏都既不能有助于诗歌，也不能有损于诗歌。人们心目中的大自然的新鲜感和文明的年轻倒是对诗歌大有裨益：诗人的青春不能完全代替人类的青春；诗歌的听众应该对整个自然界的认识如饥似渴，对它的美妙之处感到惊奇，对它给人的印象非常敏感。听众的哲学气质只能制造困难，而不能使诗歌获得新的美；只有在易于感动的人们中间，灵感才能最好地为真正的诗人服务。

社会的起源、语言的形成，这些是人类思想的最初几步，而我们对此却一无所知。一般说来，最令人生厌的莫过于形而上学了，它以自身的体系为依据而假想一些事实，却从来不以实际的观察作为基础。不过我还是要在这个问题上提出一个想法，因为它对我要处理的问题是必不可少的，那就是：正如物质世界首先发现的是为维持这个世界所必需的东西一样，精神世界也很快就会获得它发展自身所需的东西。造物主在创造生活必需品方面是从来不舍自己的气力的。食物的生产和基本的概念这两样东西，可以说是大自然自发地赋予人们的。人们迫切需要的东西，他们很快就获得了；可是在必不可少的发现完成以后，进步就比最初几步不知要缓慢多少，而且越不是必不可少的东西就进步得越慢。似乎是有一只神手在指引人们去寻求他们生存所必需的东西，而对需要并不那么迫切的研究就让他们去自行摸索。例如关于希腊语的理论是建立在许多抽象的联系的基础上的。这些联系远远地超出当时以如此的魅力、如此的纯正使用这种语言的作家们所掌握的哲学知识水平。语言是取得其他各方面的发展所必需的工具，然而不可思议的是，

① 当我这样讲的时候，是不是就低估了优秀的文学家们对希腊人的赞赏之情呢？——作者原注

② 以上三个时期分别为公元前九、五、四世纪。

任何人在任何别的问题上都还没有达到编制语法所必需的抽象能力以前,这个工具已经存在了。希腊作家决不能被认为是研究希腊语的哲学家所设想的那样深刻的思想家:他们只是诗人而已,当时的一切都有利于他们成为诗人。

英雄时代的历史事件、人物性格、迷信、习俗都特别适合于诗的形象。荷马无论如何伟大,却并不是高出于所有其余人之上的一个人,也不是他那个世纪以及比他那个世纪更高明的好几个世纪当中唯一的人。最罕见的天才的水平总是与同时代人的知识水平有联系的。我们也应该估量估量,一个人的思想究竟能超出当时的知识水平多少。荷马把在他生活的年代流传的传说收集起来,而在当时,一切重大事件的故事本身都是富有诗意的。各国之间的交通越不方便,叙述故事时就越可以通过想像来添枝加叶。盗匪和猛兽到处出没,为了保卫公民的个人安全,武士的业绩就必不可少。公共事务对个人的命运有着直接的影响,因此感激之情和恐惧之感就加强了人们对公共事务的热忱。那时人们对英雄和神不加区别,因为人们期待他们提供同样的援助,而在惊悸不安的人们心目中,战场上的功勋是非凡的业绩。这样,无论在物质世界中也好,在精神世界中也好,都掺杂有奇迹在内。哲学,也就是关于因果的知识,使思想家的注意力集中于伟大的创造工作的整体,而他们对每一个特定事实的解释却是简单的。人在获得预见的能力时,惊奇感大大地丧失了,而热忱跟恐惧一样,时常是由意外构成的。

在古代的英雄主义中,人们对肉体的力量给予很大的尊重。在决定人的价值时,体力占的地位有过于道德。荣誉感、对弱者的尊重,这些都是以后几个世纪中更为崇高的思想。希腊的英雄公开承认自己的怯懦行为。阿喀琉斯的儿子当着众希腊人的面把一个少女作为祭神的牺牲品,而希腊人竟为这个罪行喝彩。诗人善于以最激动人心的方式描绘外界事物,可是他们从来不刻画那些能把精神的美清白无玷地保持到诗歌或悲剧终了的人物,因为这样的人物在现实世界中是没有范例可寻的。不管荷马在安排情节顺序和刻画人物的伟大方面是如何高超,他所使用的是最普通的语汇,而注释荷马的人们时常会对这些最普通的用语叹赏不已,仿佛诗人对这些词句所表达的意思有了新的发现似的。

荷马和其他希腊诗人之所以值得注意,是由于他们诗篇的壮丽和形象的多姿多彩,而不是由于他们思想中有什么深刻的见解。诗人用眼睛去看,他让你也看到他所看到的东西;他受到感动,他把 he 所得的印象传达给你,而所有的读者,在某些方面,也跟他一样是诗人。他们相信,他们赞叹,他们并不了解,他们感到惊讶,在他们身上,童年的好奇和成人的热情结合在一起。读一读荷马吧,他对什么都要描写一番。他对你说“岛的四周是水”、“面粉使人长出力量”、“中午时分太阳在你头顶上”。他之所以要把什么都描写一番,那是因为他的同代人对什么东西都感兴趣。他有时重复,可是并不单调,因为他不断受到新的感觉的鼓舞。他不令人厌倦,因为他从不提出抽象的概念。你是跟他一起旅行,从一系列的形象中穿过;这

些形象虽然有的更可爱些,有的不怎么可爱,可总是和你的眼睛打交道。形而上学这个把思想加以概括归纳的艺术大大加速了人类思想的发展;可是在缩短路程的同时,它有时却会把思想的某些光辉面一扫而空。所有事物一一呈现在荷马眼前;他并不总是加以严格的挑选,但他的描绘却总是饶有情趣的。

一般说来,希腊诗人的作品很少有严密的组织。气候的炎热、想像的活跃、他们经常受到的颂扬,这一切都协力给他们一种诗的狂热来启发他们的语言,正如今天意大利的作曲家用令人心醉的和弦把旧曲的组织改变一下以制作新曲一样。对希腊人来说,音乐和诗歌是密切不可分的,他们语言的和谐使得他们的诗行和竖琴的乐声融合起来了。

当你真正爱好音乐的时候,你是很少去听歌词的。你宁可把全部注意力倾注于乐音所激起的梦幻般的无尽波涛之中。充满形象和包含哲理的诗歌也是一样。从某些方面来看,这些哲理所要求的思考是会削弱诗歌所产生的美感的。但并不能因此得出结论,认为要写出美丽的诗行,就必须抛弃我们已经获得的哲学思想。我们的头脑不但能理解哲学思想,而且被不断地引向哲学思想。要想使现代人抛弃他们所知道的一切,按照古人对事物的认识来描绘事物,那是不可能的。我们的伟大作家把我们时代的一切财富都运用到他们的诗篇里去了;可是诗歌的各种形式,构成这门艺术的本质的一切东西,我们都是从古代文学中借鉴来的,因为,我再重复一遍,在一切艺术中,甚至在最早诞生的艺术——诗歌中,要超越某一界限是不可能的。

人们正确地指出,最早的那个文学趣味是异常纯粹的(除了我将在谈戏剧时论述的某些例外)。可是现在令人喜爱的事物既多又新,良好的趣味怎么反而不存在了呢?那是因为事物多了就使人标新立异;追求多变的需要时常使人的思想过分雕琢。而希腊人呢,他们在那么多生动的形象和感觉当中,只去刻画使他们产生最大快感的那些。他们优良的趣味得自那大自然的享受本身,而我们的理论不过是对他们的印象加以一番分析而已。

希腊人的异教是他们在各门艺术中取得完美趣味的主要原因之一。他们那些接近于人而又总是超出于人的众神,为各种类型的图景提供了形式的雅与美。对文学的各种杰作来说,这个宗教也是一个有力的帮助。祭司和立法官们把人们的迷信引导到一些纯粹是诗意的概念上去;秘密祭礼、神谕、地狱等希腊神话中的一切,好像都是一个有自由选择能力的想像力的产物。可以说是画家和诗人利用了民间的信仰,把他们艺术的手段和奥秘放到了天国之中。通过宗教活动,他们把日常生活习惯提到崇高的地位。我们的安逸的奢侈生活、我们的由于科学的发展而日趋复杂的机器、我们的被商业简化了的社会关系,这些都是不能用崇高的诗体来表现的。再没有比现代的大多数风俗习惯更缺乏诗意的了,而在希腊人中间,每一项风俗习惯都给故事情节增添效果,都给人增添尊严。那时人们在每餐饭前洒酒

祭神；进门时在门槛前向好客的朱庇特神跪拜；古代最著名的英雄的稼穡生活、猎事、田园生涯把自然界的形象和最重要的政治事件结合起来，而为诗歌服务。

奴隶制度——人类历史中这个可憎的灾祸，在扩大社会差别的同时，却使得伟大人物的高超显得更加突出。没有一个民族比希腊人给诗歌带来更多的好处；可是更合乎伦理道德的哲学和更强的感受性会把新的思想和印象带到诗歌中去，从而为诗歌本身增添新的内容，而这是希腊人所缺少的。

希腊人在哲学方面的发展历史是非常简单明了的。埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯先后逐渐把伦理学引入戏剧。苏格拉底和柏拉图专门搞一些道德教条。亚里士多德把分析法向前推进了一大步。可是在荷马和赫西奥德^①的时代，甚至在这个时代以后一段期间，在诗歌杰作风起云涌的最兴盛的时代，当品达罗斯写抒情短诗的时候，诗中表现的伦理思想也是很不明朗的。诗歌赞同复仇、愤怒和一切强烈的心灵活动。生活在差不多同一时代的希罗多德^②把正义和非正义都说成是预兆和神意：在他看来，罪恶就是恶兆，绝不是良心意识所决定的。阿那克里翁的纵欲的诗歌中所表现的才气和哲理，远远不及贺拉斯^③在处理差不多相同的题材时所表现的才气和哲理。在那个时代的希腊作家的作品中，德行这个字眼并没有积极的意义。品达罗斯把在奥林匹克竞技中赛车取胜之术称之为德行；成功、享乐、神的意志、人的职责，这一切都在当时人们热烈的头脑中混在一起，只有感官的感觉留下深刻的痕迹。在这些远离今天的时代，伦理道德的不确切性丝毫不能被视为当时道德败坏的证明；它只说明当时人们的哲学思想是多么贫乏：一切都使他们不去静思，没有一样东西引导他们进行默想。在希腊人的诗歌中难得看到思考精神，真正深刻的感受就更少了。

所有的人显然都体会过内心的痛苦，在荷马的作品中可以看到这方面的有力描绘；可是爱情的力量似乎是随着人的思想的其他方面进步，特别是随着使妇女与男子同命运的新风俗的发展而逐渐增长的。无耻的娼妇，命途多舛而堕落的女奴隶，幽禁在内院、对外界一无所知、跟丈夫的利益毫无关系、按照使之对任何思想任何情操都毫不理解的原则教养出来的妇女，这就是希腊人所认识的爱情关系。儿子连母亲都不大尊重。忒勒马科斯^④可以命令他的母亲住嘴，而珀涅罗珀走了出去，居然还对她儿子的智慧满怀敬佩之情。希腊人从来也没有表现过，也从来没有体会过人性中的第一个情操——爱情中的友谊。他们所描绘的爱情是一种病症，

① 赫西奥德(Hésiode)，公元前8世纪末至前7世纪初的古希腊诗人。

② 希罗多德(Hérodote，约公元前484—前430)，古希腊历史家。

③ 贺拉斯(Horace，公元前65—前8)，古罗马诗人。

④ 忒勒马科斯(Télémaque)，《奥德修纪》中的主人公奥德修与珀涅罗珀之子。奥德修出征特洛伊，经年不归，忒勒马科斯曾离乡寻父。

是神安排的命运,是对所爱的对象没有任何伦理关系的一种狂热。希腊人所理解的友谊在男子之间是存在的;可是他们不能设想,他们的习俗也禁止他们设想可以在妇女中找到一个在思想上平等、受爱情节制,一个乐于把自己的能力、时间、情感贡献出来以补足另一个人的生活的终身伴侣。这种情感的绝对缺乏不仅表现在他们所描绘的爱情方面,也表现在他们所描绘的与细微的心理活动有关的一切方面。忒勒马科斯在出发找他父亲奥德修斯的时候说,如果他得悉他父亲的死讯,他回来的时候第一件心事就是给他修一座坟,给他母亲找个后夫。希腊人敬奉死者;他们的教义明白规定葬仪必须从厚;可是他们心里毫无忧伤之感,毫无深刻持久的遗恨之情,只有在妇女心中才有对死者长久追思之念。以后我将有很多机会指出在妇女开始参与人类伦理生活的时期中在文学上出现的变化。

我在前面已经试图指出产生希腊诗歌中独创的美的最根本原因,同时指出它在人类文化初期所含的缺点,现在剩下要做的就是考察一下雅典的政治与民族精神对一切类型文学的迅速发展产生了什么影响。我们不能否认,一个民族的法制对他们的趣味、才华和习惯并没有绝对的决定作用,因为斯巴达就在雅典旁边,时代相同,气候相同,宗教大致相同,而习俗却迥然不同。

雅典的一切社会条件都刺激人们的竞争心。雅典人并不总是自由的,可是鼓舞人们向上的精神却始终在他们中间起着最大的作用。没有哪个民族比雅典人对一切突出的才能表现得更敏感的了。这种对才能的赞赏心情产生了无负于它的杰作。希腊,以及希腊中的阿提喀,都是处在野蛮世界包围中的文明小国。希腊人为数很少,可是全世界注视着他们。小国家和大舞台的优点他们兼而有之,他们因自信能在本国同胞中扬名而产生的好胜心,和取得无限荣誉的可能性所诱发的好胜心结合在一起。他们相互间的谈话传遍世界。他们的人口有限,占人口将近半数的奴隶使公民阶层的人数更为减少。这一切都有助于把知识和才能集中到少数竞争者的圈子里。他们互相激励,不断较量。民主制度把一切杰出的人安放到突出的地位,使才智之士管理公共事务。然而雅典人喜爱美术、培养美术,并不把自己的注意力局限于国家的政治利益。他们要保持文明民族的最前列地位。对蛮族的仇恨和蔑视加强了他们对文艺和美术的兴趣。对全人类来说,知识最好是能普及,不过当知识集中在一部分人身上的时候,掌握知识的人们相互间的竞争就更加强烈些。在古人中间,知名人物的一生更为光荣;在今人中间,则是默默无闻的人的生活较为幸福。

雅典人最爱好的是娱乐。他们的法律规定,谁要是建议削减公共节日的经费,即使是把它用于军备,都要被处以死刑。雅典人与罗马人不同,他们对征服别的国家毫无热忱。他们击退蛮族,为的是保持他们的趣味与习惯的纯洁。他们热爱自由,为的是保证一切游乐能有最大的独立性;可是罗马人由于性格的尊严而铭刻于心的那种对暴政的深刻仇恨,他们却没有。雅典人不求在法制中建立对制度的有

力保证；但求一切桎梏得以放松，但求国家领导人感到有不断吸引公民、博取他们欢心的需要。

他们向有才能的人热烈喝彩。他们热烈颂扬伟大的人物：他们的流放法，他们的贝壳流放制不过是疑心的一种表现，而这疑心也是从他们对热忱的向往中产生出来的。一切能为著名人物增添光彩，一切能够刺激对光荣的向往的东西，雅典人是全力追求的。希腊悲剧作家在从事这种职业以前，先到这一行的鼻祖埃斯库罗斯的墓前祭奠一番。品达罗斯、索福克勒斯手执七弦琴，头戴桂冠，奉神谕之命，出现在公众游戏场合。印刷术对知识的发展和传播是如此有利，可是却有损诗歌的效果。现在的人对诗歌进行研究，予以分析，而希腊人却把诗歌拿来歌唱，只是在节日，在音乐声中，在与会的人们相互表现出来的如醉如狂中来接受诗歌的印象。

我们可以说，希腊诗歌的某些特点取决于诗人期望取得什么样的成就。他们的诗篇是要在公众的盛典上朗读的。沉思、忧郁等孤独的感受和聚集在一起的群众不相适应。在聚集成群的人们中间，热血沸腾，热情奔放。诗人必须促进这种情感。品达罗斯的颂歌是单调的，我们觉得这种单调使人听得厌烦，而在希腊人的节日活动中却根本不是这样。某些以极少数几个音符编制出来的曲子，在山区居民中能产生很强的效果。希腊抒情诗中所包含的思想可能也是这种情况。同样一些形象，同样一些情感，特别是同样的谐和，总是可以博得人群的喝彩的。

希腊人民对一个人的赞赏比现代人经过思考后进行的投票选举表现得热烈得多。一个以多种多样的方式鼓励杰出才能的民族必然会使有才能的人们相互间进行激烈竞争；这种竞争是有利于艺术的进步的。最光荣的棕榈枝也不会比今天表示尊敬的方式招引更多的嫉恨。那时候，有才可以自荐，有德也可以自荐，所有自信值得获得褒奖的人都可以毫无顾忌地提名自己为荣誉的候选人。全民族感谢他们为整个民族赢得尊敬的志向。

现在，强大的平庸势力迫使才智高超之士蒙上冲淡了的色彩。不能正大光明地追求光荣，必须乘人不备，窃取他们的赞赏。重要的是不仅要以谦虚来使别人放心，而且在希图博得别人的赞许时还要装出一副毫不在乎的样子。这种束缚激怒了某些思想高超的人，扼杀了另外一些人的才能——要发挥才能，自由发展和不加矫饰是两项必要的条件。当面子问题存在时，真正的天才就要泄气。在希腊人中，有时在两个对手之间都存在着互相钦羡之情；如今这种钦羡之情转到观众身上去了，而由于某种奇特的原因，广大民众对人们为了增添他们的乐趣，为了博得他们的赞许而作的努力，竟也产生忌妒之感。

（徐继曾 译）

2. 从史诗到戏剧*

雨 果

我们从一个事实出发：支配世界的并不永远是同一种性质的文明，或者说得更精确然而更广义些，并不永远是同一种社会形式。整个人类如同我们每一个人一样，经历过生长、发展和成熟的阶段。他通过了孩提时代、成人时期，而现在到达了老迈之年。在近代社会名之曰“古代”的历史时期之前，还有另一个时代，古人称之为“神话时代”，而其正确的名称可能是“原始时代”。这就是文明从它最初的源泉发展到今天所经过的三大连续的程序。而由于诗总是建筑在社会之上，那么，根据社会发展的形式，我们来分析一下诗在原始时代、古代和近代这三大人类发展阶段中的特点究竟是怎样的。

在原始时代，当人在一个刚刚形成的世界中觉醒过来的时候，诗也随之觉醒了。面对着使他眼花缭乱、使他陶醉的大自然的奇迹，他最先的话语只是一首赞歌。那时，他离上帝还很近，因此，所有的沉思都出神入化，一切遐想都成为神的启示。他抒发内心之情，他歌唱有如呼吸，他的竖琴只有三根弦，上帝、心灵和创造；但是这三种奥妙包罗一切，这三位一体的思想孕含万象。土地差不多还是荒芜不毛的。已经有了家族，但还没有民族；有了父老，但还没有君主。每个种族都自由自在地生活着；没有私有财产，没有法律，没有冲突，也没有战争。一切东西都属于每个人，也属于集体。整个社会就是一个共同体。没有任何东西约束人。人过着田园的游牧生活，这种生活是一切文明的起点，而且多么有利于孤独的幽思和奔放梦想。他自由自在，听其自然。他的思想如同他的生活一样，像天空的云彩，随着风向而变幻、而飘荡。这就是最初的人，这就是最初的诗人。他年青，富有诗情。

* 选自《雨果论文学》，上海译文出版社，1980。本文节选自《〈克伦威尔〉序》，题目为编者所加。雨果（1802—1885），法国小说家，诗人，剧作家。

祈祷是他全部的宗教,颂歌是他仅有的诗章。

这种诗,原始时期的这种歌谣,就是《创世记》^①。

但是,人类的青年时期渐渐过去。一切范围都扩大了;宗族变成部族,部族变成民族。每一个这样的人群又聚集在一个共同中心的周围,于是就形成了一些王国。群居的本能代替了游牧的本能。城池代替了营地,宫殿代替了帐篷,庙宇代替了牌坊。这些新生国家的首领固然还是牧人,但已是管理人民的“牧人”;他们的牧杖已经有了权杖的形状。一切都停顿下来,并且固定成形。宗教取得某一种形式;祈祷有了一定的仪式,信仰也有了固定的教义。就这样,祭司和国王分享了对于人民的父权;就这样,神权政治的社会继族长制的公社而来到。

然而,这些民族在地球上开始过于拥挤。他们彼此妨碍,彼此摩擦;由此便产生各国之间的冲突,产生战争^②。他们互相侵犯;由此便产生民族的迁徙,产生流浪^③。诗反映这些巨大的事件;它由抒情过渡到叙事。它歌唱这些世纪、人民和国家。它成为史诗性的,它产生了荷马。

的确,荷马在古代社会占极重要的地位。在这个社会中,一切都很单纯,一切都带有史诗色彩。诗便是宗教,宗教便是法律。继第一个时期的童贞之后,是第二个时期的贞洁。在家庭的习俗和公共的风尚中,到处都深深印记着一种非常的庄严,各民族从过去的游牧生活里,只保存下对异乡人和流浪者的尊敬。每一个家庭都有自己的乡土,一切都使它与乡土紧紧相连;于是,产生了对家庭的热爱和对祖辈的崇敬。

我们要再次指出,这种文化的表现,只可能是史诗。在这种文化中,史诗具有好几种形式,但又永不失其特征。品达^④与其说是属于族长制时代,不如说是属于司祭制时代,与其说属于抒情诗的,不如说属于史诗。如果编年史家这些在人类发展第二时期必不可少的人,去从事收集各种传说,并且开始按世纪纪年,那么,他们一定白费力气,纪年学不能把诗排斥掉;历史仍旧还是史诗。希罗多德^⑤就是一个荷马。

但尤其是在古代悲剧中,到处都散发史诗的气息。它登上希腊的舞台,丝毫没有失去它某些宏伟和过于夸张的气概。剧中人物仍是英雄、半神和神;它的题材仍是幻想、神谕和命运;它的场景仍是人物的排列上场以及丧礼和战斗。过去由行吟诗人所吟诵的,现在则由演员诵唱,如此而已。

还不仅如此。当史诗的情节和场面在舞台上都出现了,其余的任务就由合唱队来完成。合唱队解释悲剧,鼓励英雄,进行描写,交代时间的变化,表现欢乐或发

① 《圣经·旧约全书》第一卷。

② 从雨果的草稿中看出,这是指荷马的史诗《伊利亚特》。

③ 从雨果的草稿中看出,这是指荷马的史诗《奥德赛》。

④ 品达(Pindare,公元前522—前442):希腊抒情诗人。

⑤ 希罗多德(Hérodote,公元前484—前406):希腊历史家,被称为“历史之父”。

出悲叹,有时也提供剧情的背景,解释主题的道德意义,还要恭维听众。如果说,合唱队不相当于在自己的史诗中进行详尽描绘的诗人,那么这一个介乎戏剧与观众之间的奇特人物又是什么呢?

古代人的剧场就像他们的戏剧一样伟大、庄严、雄伟。它可以容纳三万观众;演出是在露天、在阳光下进行的,而且长达一整天。演员高声诵唱,戴上假面具,穿上高靴;他们成为了巨人,就像他们所扮演的角色一样。舞台非常宽阔,可以同时布置出一所庙宇、一幢宫殿、一个营地或一座城池里里外外的整个场景。在这种剧场里,可以展开浩大的场面。这里,我们只凭记忆举出几个场面来:普洛米修斯在他的山上^①;安第哥涅在一座塔顶上寻找他那在敌军中的兄弟波利里斯(见《斐尼希妇女》)^②;埃瓦德内从一块岩石上投身到烧加巴莱的火焰中(见欧里庇底斯^③的《哀求的妇女》)^④;一只大船出现在港口,从船上下来五十位公主和她们的仆从(见埃斯库勒斯^⑤的《哀求的妇女》)^⑥。建筑术和诗,在这里,都具有一种雄伟的特征。古代再没有比这更庄严、更宏伟的了。它的宗教和历史都混在戏剧之中,那些最早的喜剧演员都是祭司;它舞台上的那些玩意就是宗教的仪式和国家的节庆。

最后,我们还看到了足以说明这个时代属于史诗的一点,那便是,悲剧只不过是在重复史诗,不论它所处理的主题或采用的形式都是如此。古代所有的悲剧作者都零星贩卖荷马。同样的传说,同样的浩劫,同样的英雄。所有一切都取之于荷马这一源泉。终究还是离不开《伊利亚特》和《奥德赛》。就像阿喀琉斯把海克托拖在马后一样^⑦,希腊悲剧总是围着特洛亚做文章。

但是,史诗的时代已经日薄西山。同样,它所表现的社会也面临末日,这种诗也因自我循环时日已久而陈旧过时,罗马模仿希腊,维吉尔^⑧临摹荷马;但似乎为了要有个体面的收场,史诗在最后的分娩中消亡了。

时候已到。世界和诗的另一个纪元即将开始。

一种精神的宗教,取代物质的、外在的多神教并潜入古代社会的核心,将这个社会

① 见埃斯库勒斯的悲剧《普洛米修斯被绑》,普洛米修斯因把火偷给了人类而被天神宙斯绑在荒山之巔。

② 该剧中并无这一巨大场面,不过是安第哥涅这样唱道:“他多么壮美,佩戴着金色的武器,啊,在他身上闪闪发亮的,是太阳的光辉。”

③ 欧里庇底斯(Euripide,公元前480—前406):希腊三大悲剧诗人之一。

④ 见该剧的《退场》。

⑤ 埃斯库勒斯,(Eschyle,公元前525—前456):希腊三大悲剧诗人之一。

⑥ 见该剧第一幕。实际上场面并不如雨果所说的那样浩大。

⑦ 阿喀琉斯与海克托都是史诗《伊利亚特》中的人物,前者是希腊联军中骁勇善战的将领,后者是特洛亚王子,阿喀琉斯战死海克托的故事见《伊利亚特》第22章。

⑧ 维吉尔(Virgile,公元前70—前19):罗马诗人,他著名的作品《依尼德》是受了《伊利亚特》和《奥德赛》的启发和影响而写成的。

除灭,而在这种衰老文化的尸体上,播下近代文化的种子。这种宗教是完整的,因为它真实;它在教义与教仪之间,用道德深深地加以维系。它开宗明义就向人指出,生活有两种,一种是暂时的,一种是不朽的;一种是尘世的,一种是天国的。它还向人指出,就像他的命运一样,人也是二元的,在他身上,有兽性,也有灵性,有灵魂,也有肉体;总而言之,人就像两根线的交叉点,像连接两条锁链的一环,这两条锁链包罗万象,一条是有形物质的系统,一条是无形存在的系统,前者由石头一直到人,后者由人开始而到上帝。

这些真理的一部分或许很早以前就被古代某些哲人猜想到了,但是,它们之有充分、明白、全面的表述,还是在有了福音书以后。多神教的各种教派则在黑夜里摸索而行,它们在盲闯的道路上相信谎言就如同相信真理。它们之中的某些哲学家有时也在事物之上投射一些微弱的灵光,可惜只照亮了事物的一面,而使另一面的阴影显得更大。由此就产生了古代哲学家所创造的种种幻想。只有神的智慧才能用一种巨大而普照的光明,代替人的智慧中那些摇晃不定的灵光。毕达哥拉斯^①、伊壁鸠鲁^②、苏格拉底^③、柏拉图^④都是火炬,耶稣基督,才是日光。

此外,没有什么比古代的神话更世俗的了。它完全不像基督教那样把精神和肉体分开,而是赋予一切以形体和外貌,甚至对精神和灵性也不例外。在这里,一切都看得见,摸得着,具有可感性。那些神都需要一层云雾来掩盖自己。他们也吃、喝、睡觉。他们受了伤也要流血;他们被打折了腿就终身成为跛子。这种宗教有一些神,也有一些半神。它的霹雳是在铁砧上锤炼出来的,除了其他的成分以外,还有三道弯曲的雨线,Tres imbris torti radios^⑤。它的天神朱庇特^⑥把世界悬吊在一根黄金的链条上;它的太阳驾着四匹马拉的大车;它的地狱是一个万丈深渊,地理上还标志了它的出口,它的天国则是在一座巍峨的高山上。

这样,多神教用同一种黏土来塑造种种创造物,因而就缩小了神明而扩大了人类。荷马的英雄差不多和神同样高大,阿雅克斯^⑦敢于冒犯朱庇特,阿喀琉斯比得上马尔斯^⑧。我们刚才说过,基督教则相反,它把灵气与物质彻底分开,它划了一道深渊在灵与肉之间,另一道深渊在人与神之间。

为了在我们大胆探讨的这个问题上不致有任何疏忽,我们要指出,在这个时代,由于有了基督教,也正因为有了基督教,各民族的精神之中,才产生了一种为古

① 毕达哥拉斯(Pythagore): 公元前6世纪希腊哲学家,数学家。

② 伊壁鸠鲁(Epicure,公元前341—前270): 希腊唯物主义哲学家。

③ 苏格拉底(Socrate,公元前469—前399): 希腊哲学家,教育家。

④ 柏拉图(Platon,公元前427—前347): 希腊唯心主义哲学家。

⑤ 拉丁文: 三道曲折的雨线,见维吉尔的史诗《伊尼德》第八卷第426节。

⑥ 朱庇特(Jupiter): 希腊神话中的天神。

⑦ 阿雅克斯(Ajax): 希腊传说中的英雄,性格暴躁,敢于触犯天神。

⑧ 马尔斯(Mars): 希腊神话中的战神。

人所不知而在近代人身上特别发达的崭新的感情,它甚于沉郁而又轻于忧愁,这就是忧郁。而事实上,人的心灵一直到那时,都被纯粹等级制崇拜和纯粹祭司崇拜所麻痹,难道它在这种宗教的吹拂下还能不苏醒过来,并且感到在自身之中有某种意想不到的机能在萌生?这种宗教是神圣的,因而也是人道的,它能够把穷人的祈祷变成富人的财富,它是一种平等、自由、慈爱的宗教。既然福音书启迪人的心灵,指出官能背后,还有灵魂,生命背后,还有永恒,难道能够不以新的眼光来看待种种事物?

并且,当时世界既然罹受了一次如此深刻的变革,那么,在精神领域里也不可能不发生类似的变化。在这个时期以前,每个帝国的覆灭很少波及到人民中间;那不过是国王下位、王朝崩溃罢了,别无其他。霹雳只震响在上层阶级中,而且,正如我们在前面所指出的,这些事变似乎都是带着史诗所具有的那种庄严性而进行的。在古代社会中,个人的地位非常低微,如果要打击个人,必须先打击他的家族。因此,除了家族的不幸之外,他就不知道有其他的痛苦。社稷国家的普遍不幸竟会危及他的生活,这在当时可说是闻所未闻的。但是,到了基督教社会建立起来的时候,古老的大陆就天翻地覆了。一切都起了根本的变化。许许多多摧毁旧欧罗巴、再建新欧罗巴的事变,不停地撞击着、冲突着,使所有的民族乱成一团,有的民族得见天日,有的则沦入黑暗。既然天下大乱,闹得沸沸扬扬,那么,这动乱中的某些东西绝不会不波及各民族的内心。它岂止是一种回声,简直就是一种反响了。人,在这巨大的变迁面前反省起来,开始对人类产生怜悯之心,开始思索生活中苦味的揶揄。对于多神教徒加图^①来说,这种感情就是失望,而基督教则用它创造了忧郁。

与此同时,又产生了考察的精神与好奇的精神。这种巨大的灾难也是宏伟壮阔的奇观、惊心动魄的变化。北方的部落向南方冲击,罗马的天下改变面貌,这是垂死的世界最后的痉挛。这个世界刚一断气,成群的修辞学家、语法学家、诡辩家就蝇攒蚁附一般朝那庞大的尸体一拥而上。人们看见他们在这腐臭的躯体上衍生繁殖,嗡嗡不休,乱成一团。他们抢着研究、注释、讨论,唯恐落人之后。这摊着的尸体上,每一个肢体、每一条筋肉、每一根纤维都被翻来覆去。对于这些思想解剖者来说,一开始就能够进行大规模的实验,并且有一个死去的社会作为第一个解剖对象,的确是一桩乐事。

于是,我们看见忧郁和沉思的天使与分析和争论的恶魔同时出现,彼此提携。在新旧交替的世纪里,一端是龙冉^②,一端是圣奥古斯丁^③。对于这个时代,我们切勿投射轻蔑的一瞥,因为在这个时代里萌生的一切,后来都结出了果实,连那时最

① 加图(Catou,公元前95—前46):罗马护民官,埃及国王多莱墨与国民不和前向罗马求援,为此召加图前来商量,加图却要求多莱墨前来见他,多莱墨来了,但加图并不迎上去,也不起身致敬。见普洛塔克:《小加图传》。

② 龙冉(Longin, 213—273):希腊修辞学家。

③ 圣奥古斯丁(Saint Augustin, 354—430):罗马帝国时期的宗教活动家。

小的作家也都为日后的庄稼——请允许我们用下面这个俗气然而直率的说法——上了粪、浇了肥。在罗马帝国末期之后，紧接着就是中世纪。

瞧！一种新的宗教、一个新的社会已在眼前；在这双重的基础上，我们应该看到一种新的诗学也在成长了起来。请原谅我再重复一下读者自己从上文也能得出的结论，即，直到那时为止，古代纯粹史诗性的诗歌艺术也像古代的多神教和古代哲学一样，对自然仅仅从一个方面去加以考察，而毫不怜惜地把世界中那些可供艺术模仿但与某种典型美无关的一切东西^①，全都从艺术中抛弃掉。这种典型美在开始的时候是光彩夺目的，但就像一切已经秩序化的事物所常有的情形一样，到后来就变成虚伪、浅薄、陈腐了。基督教把诗引到真理。近代的诗神也如同基督教一样，以高瞻远瞩的目光来看事物。她会感到，万物中的一切并非都是合乎人情的美，她会发觉，丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美与恶并存，光明与黑暗相共。她还将探究，艺术家狭隘而相对的理性是否应该胜过造物者无穷而绝对的灵智；是否要人来矫正上帝；自然一经矫揉造作是否反而更美；艺术是否有权把人、生命与万物都割裂成两个方面；任何东西如果去掉了筋络和弹力是否会动得更好；还有，作品是否要不完整才能达到和谐一致。正是通过这些探讨，诗着眼于既可笑又可怕的事物，并且在我们刚才考察过的基督教的忧郁精神和哲学批判精神的影响下，将跨出决定性的一大步，这一步好比地震的震撼一样，将改变整个精神世界的面貌。它将开始像自然一样动作，在自己的作品里，把阴影掺入光明、把滑稽丑怪结合崇高优美而又不使它们相混，换而言之，就是把肉体赋予灵魂、把兽性赋予灵智；因为宗教的出发点也总是诗的出发点。两者相互关联。

这是古代未曾有过的原则，是进入到诗中来的新类型；既然增加了一种条件会改变整体，于是在艺术中也发展了一种新的形式。这种新的类型，就是滑稽丑怪。这种新的形式，就是喜剧。

请允许我们在这个问题上详加考究；因为我们刚才指出了一种不同的特征、一种根本的差别。在我们看来，这种差别把近代艺术与古代艺术、把现存的形式和死亡的形式区分了开来，或者用比较含糊但却流行的话来说，把“浪漫主义的”文学和“古典主义的”文学区分了开来。

在这里，那些早已看清我们来势的人一定会说：“得！你们赖不掉了，你们被当场抓住了！既然你们把‘丑’当作模仿的典型，把‘滑稽丑怪’当作艺术的要素，那么，把‘风度’与‘雅趣’置于何地……难道你们不知道艺术应该矫正自然？应该美化自然？应该有所选择？古人几曾把滑稽丑怪写进作品里去？几曾把悲剧和喜剧混杂在一起？先生们！请向古人的榜样看齐！何况亚里士多德说过……还有布瓦洛^②……”

① 指下文所要论及的滑稽、丑怪的事物。

② 布瓦洛(Boileau, 1636—1711)：法国古典主义理论家，《诗的艺术》的作者。

拉·阿尔卜^①也都说过……的确如此!”

毫无疑问,这些论据很有力量,而且特别新颖。但是,我们的任务不在于回答这个问题,我们在这里也不想建立体系,上帝保佑,我们不搞什么体系。我们是要证明一桩史实。我们是历史家而非批评家。这桩史实别人中意不中意,那都无关紧要!它是客观存在的。我们把话说回来,我们试图让大家认识到,正是从滑稽丑怪的典型和崇高优美的典型这两者圆满的结合中,才产生出近代的天才,这种天才丰富多彩、形式富有变化,而其创造更是无穷无尽,恰巧和古代天才的单调一色形成对比;我们要指出,正应该由此出发以树立两种文学真正的、根本的区别。

要说古人对喜剧和滑稽丑怪完全无知,那也并不符合事实。而且这样的事也不可能。没有任何东西是来而无源的;后来的时代总是从前一个时代里萌生出来的。从《伊利亚特》算起,戴尔西德^②和乌尔甘^③是两个最早的喜剧性格,一个是喜剧性的人,另一个则是喜剧性的神。在希腊悲剧里,由于天然色彩过浓,标新立异过分,有时也反而带有喜剧气味。我们只举几个记忆所及的例子,如墨勒拿斯与宫闱司阍对话的一场(《海伦》第一幕);如菲尼基人的一场(《奥莱斯特》第五幕)。其中,海神、半人半羊的神、独眼巨人都是丑怪的形象;人鱼、罪罚女神、司命神、人面鹰身的三妖妇也都是丑怪的形象;波里菲墨^④是一个可怕的怪物;西莱尼^⑤则是一个怪诞的丑类。

但是,我们可以感到,在古人那里,描写滑稽丑怪的艺术还处于幼稚阶段。在那个时期,史诗在任何东西上面都刻印下自己的标记,它君临于这个时代之上,并且把这个时代压得喘不过气来。古代的丑怪还是怯生生的,并且总想躲躲闪闪。可以看出它还没有正式上台,因为它在当时还没有充分显示其本性。它对自己还一味加以掩饰。半人半羊的神、海神、人鱼都只稍稍有点畸形。司命神、人面鹰身的三妖妇只在外形上丑恶,其本性并不可怕,罪罚女神甚至还很美丽,人们称之为“欧美妮德”,意即“温和”、“慈善”。而在其他的丑怪身上,也都披上了一层伟大而神圣的外衣。波里菲墨是巨人;米达斯^⑥是君主;西莱尼是神仙。

这样,喜剧便消失在古代史诗巨大的整体中,差不多毫不引人注目就过去了。在奥林匹克的神车旁,戴斯比^⑦的小车算得上什么?在埃斯库勒斯、索福克

① 拉·阿尔卜(La Harpe, 1739—1803):法国文艺批评家。

② 戴尔西德(Thersite):荷马史诗《伊利亚特》第二卷中的一个人物,跛足,饶舌,是出征特洛亚的希腊人中最丑陋的一个。

③ 乌尔甘(Vulcain):希腊神话中的火神,貌丑,跛足。

④ 波里菲墨(Polyphème):希腊传说中的独眼巨人。

⑤ 西莱尼(Silène):希腊神话中的一个小神,酒神的同伴。

⑥ 米达斯(Midas):希腊传说中的一个人物,能够指物成金。

⑦ 戴斯比(Thespis):希腊诗人,是希腊悲剧的创造者。

勒斯^①、欧里庇底斯这些荷马式的巨人旁边，阿里斯多芬^②和普劳图斯^③又何足道哉。荷马携带他们，就像赫尔古勒斯^④把小人儿携带在他的狮皮里一样。

相反，在近代人的思想里，滑稽丑怪却具有广泛的作用。它无处不在，一方面，它创造了畸形与可怕；另一方面，创造了可笑与滑稽。它把千种古怪的迷信聚集在宗教的周围，把万般奇美的想像附丽于诗歌之上。是它，在水、火、空气、泥土中满地播种下我们至今还觉得是活生生的、中世纪民间传说中无数的复合物；是它，使得魔法师在漆黑的午夜跳起可怕的圆舞；也是它，使得撒旦长了两只头角、一双山羊蹄、一对蝙蝠翅膀。是它，总之都是它，它有时在基督教的地狱里投进一些奇丑的形象，有时则投进一些可笑的形象，前一类形象，但丁^⑤和弥尔顿^⑥严峻的天才后来曾加以笔诛，后一类形象，加洛^⑦这个滑稽的米开朗琪罗曾拿来取乐自娱。从理想世界到真实世界，是要经过无数的人类的滑稽变形。斯嘉拉莫奚式的人物、克利斯班式的人物和阿尔勒甘^⑧式的人物，都是它的奇想的创造，这都是人的怪象的侧影，是严肃的古代完全陌生的、而从意大利古典主义中脱胎出来的典型。最后，还是它把南北两方的想像的色彩轮流涂在同一戏剧上，它使斯加纳莱勒在唐璜的周围蹦跳^⑨，糜菲斯特菲勒在浮士德左右周旋^⑩。

它的举止多么自如，多么大方！前一个时代好不难为情用襁褓裹起来的那些丑怪的形象，它都大胆地替他们解开了手脚，让他们跳将出来。古代的诗虽不得不给跛子乌尔甘安排一些同伴，但却竭力夸大他们的体格魁梧来掩饰他们的畸形。近代的天才把那些非凡的铁匠的传说保存了下来，但却一下子给这个传说加上了一个截然相反并使它更加突出的特性；它把巨人变成了侏儒，把独眼巨人变成了地下的小神。正是以这样的独创性，它用我们传说中一些土产的怪物来代替并不怎么奇怪的七头蛇，如鲁昂的加尔古叶、麦茨的克拉—乌易、特洛依的夏尔—沙内、蒙德勃利的特赫、塔拉斯贡的塔拉斯克^⑪，这些怪物的外形如此多变，而它们这些古怪的名字又更增添

① 索福克勒斯(Sophocle,公元前495—前405):希腊三大悲剧诗人之一。

② 阿里斯多芬(Aristophane,公元前5世纪):希腊喜剧作家。

③ 普劳图斯(Plaute,公元前227—前184):罗马喜剧作家。

④ 赫尔古勒斯(Hercule):希腊神话中的大力士。

⑤ 但丁(Dante, 1265—1321):意大利文艺复兴前的诗人。

⑥ 弥尔顿(Milton, 1608—1674):英国诗人,政论家。

⑦ 加洛(Callot, 1592—1635):法国画家和雕刻师,其风格富有奇想。

⑧ 这三个人物都是意大利喜剧中常见的滑稽的角色。

⑨ 西班牙传说中的一对主仆,前者是一个滑稽的仆人,后者是一个好色的花花公子,唐璜的故事曾被莫里哀、拜伦等作家采用写成名剧或长诗。

⑩ 根据德国中世纪的传说,浮士德博士把灵魂卖给魔鬼糜菲斯特菲勒以换取尘世的欢乐,这一题材曾被不少作家写成作品,其中以歌德的《浮士德》最为重要。

⑪ 这些都是法国各地民间传说中极其丑怪可怕的怪物。

了几分奇特。这些造物从它们自己的本性里就能得到一种深沉而有力的音调,在这音调前,古代有时似乎也要却步。的确,希腊传说中的妖怪远不及《麦克佩斯》中的魔女^①可怕,因而也更缺少真实性。希腊神话中,蒲留东^②也并不是魔鬼。

照我们看来,就艺术中如何运用滑稽丑怪这个问题,足足可以写一本新颖的书出来。通过这本书,可以指出,近代人从这个丰富的典型里汲取了多么强烈的效果,但对于这一典型,今天还有一种狭隘的批评在激烈进行攻击。我们的主题可能马上就要引导我们来顺便指出这一幅广阔的图画中的某些特点。但在这里,我们只想说,根据我们的意见,滑稽丑怪作为崇高优美的配角和对照,要算是大自然给予艺术的最丰富的源泉。毫无疑问,卢本斯^③是了解这点的,因为他乐于在皇家的仪典中、在国王加冕典礼中、在荣耀的仪式里,也安插进几个丑陋的宫廷小丑的形象。古代庄严地散布在一切之上的普遍的美,不无单调之感;同样的印象老是重复,时间一久也会使人生厌。崇高与崇高很难产生对照,人们需要任何东西都要有所变化,以便能够休息一下,甚至对美也是如此。相反,滑稽丑怪却似乎是一段稍息的时间,一种比较的对象,一个出发点,从这里我们带着一种更新鲜更敏锐的感受朝着美而上升。鲛鱼衬托出水仙;地底的小神使天仙显得更美。

并且,我们未尝不可说,和滑稽丑怪的接触已经给予近代的崇高以一些比古代的美更纯净、更伟大、更高尚的东西;而且这也是理所当然的。当艺术本身合情合理的时候,就更有把握把各种事物表现得彻底。如果荷马式的仙境与这种天国的情趣、与弥尔顿天堂中仙使般的温馨相距甚远,那是因为在伊甸园的下面有一个和多神教地狱之底各有千秋的可怕的地狱。如果法朗塞斯伽·达·里米尼^④和贝亚特丽^⑤不是在但丁这个把读者关进饥饿之塔,迫使读者分享于哥利诺^⑥的令人反胃的餐食的诗人之笔下写来,会有这样吸引人吗?但丁如果没有这样的笔力,就不可能这样动人。肌体丰腴的河中女神、强壮的人鱼、放荡的风神,哪里有我们的水仙和天神那种透明的流动性?难道不是因为现代人能够想像出在我们陵墓里有吸血鬼、吃人怪、妖精、玩蛇怪、大蝙蝠、僵尸和骷髅在荡来荡去,这种想像才能够赋予它的妖精以那种虚幻的形状,那种为多神教的仙女很少达到的精灵的纯度?古代

① 见莎士比亚悲剧《麦克佩斯》第一幕。

② 蒲留东(Pluton):希腊神话中的地狱之神。

③ 卢本斯,(Rubens, 1577—1640):佛兰德画家。

④ 但丁的《神曲》中的一个少妇,与夫弟保罗相爱,被丈夫杀死,其故事见《神曲·地狱篇》第五曲。

⑤ 贝亚特丽是但丁青年时的爱人,但丁对她终身感念不忘,在《神曲》中把她写成美与善的化身。

⑥ 于哥利诺是《神曲》中的一个人物,被仇人关进饥饿之塔,自咬其肉而死,其故事见《地狱篇》第三十三曲。

的维纳斯^①姿容美艳,无疑地招人喜爱;但是,是什么在让·古容^②所有的画面上都散布了那种轻盈、奇妙而空灵的风韵?是什么赋予它们以那种为过去所不认识的生动和伟大?如果不是因为接近中世纪雄劲道健的雕刻,那又是什么呢?

对这些必要的议论,大可以加以更透彻的阐述,如果在阐述过程中,我们的思想线索没有在读者的头脑里中断的话,他就一定会了解到,滑稽丑怪这一被近代诗神所采纳的喜剧的萌芽,一旦移植到比偶像教和史诗更为有利的土壤上,就会以多么旺盛的生命力生长和发展起来。实际上,在新的诗歌中,崇高优美将表现灵魂经过基督教道德净化后的真实状态,而滑稽丑怪则将表现人类的兽性。第一种典型,在脱尽了不纯的杂质之后,将拥有一切魅力、风韵和美丽,总有一天它应能创造出朱丽叶、苔丝特蒙娜、莪菲丽亚^③;第二种典型则将收揽一切可笑、畸形和丑陋。在人类和事物的这个分野中,一切情欲、缺点和罪恶,都将归之于它;它将是奢侈、卑贱、贪婪、吝啬、背信、混乱、伪善;它将轮流扮演埃古、答尔菊夫、巴西尔^④,波罗纽斯、阿巴贡、巴尔特罗^⑤,福尔斯塔夫、史嘉本、费加罗^⑥。美只有一种典型,丑却千变万化。因为,从情理上说,美不过是一种形式,一种表现在它最简单的关系中、在它最严整的对称中、在与我们的结构最为亲近的和谐中的一种形式。因此,它总是呈现给我们一个完全的,但却和我们一样有限的整体。而我们称之为丑的那种东西则相反,它是我们所没有认识的那个庞然整体的一部分,它与整个万物协调和谐,而不是与人协调和谐。这就是为什么它经常不断向我们呈现出崭新的,然而不完整的面貌的道理。

研究滑稽丑怪在近代的运用和发展,这是一件有趣的事。首先,它侵入、涨溢、泛滥;终于像一道激流冲破堤防。它诞生之时,就贯串在垂死的拉丁文学之中,给柏尔斯^⑦、贝特海尼^⑧、余维纳尔^⑨添加色彩,并留下了阿普留斯^⑩的《金驴记》。然后,它就散布在那些改造欧洲的新兴民族的想像里,大量出现在故事作家、编年史

① 维纳斯(Vénus):希腊神话中的美神。

② 让·古容(Jean Goujon, 1515—1572):法国著名的雕刻家和建筑师。

③ 朱丽叶、苔丝特蒙娜、莪菲丽亚是莎士比亚著名戏剧《罗密欧与朱丽叶》、《奥赛罗》和《哈姆雷特》中的三个女主人公,都是貌美、善良然而不幸的妇女。

④ 埃古,莎士比亚的《奥赛罗》中的人物;答尔菊夫,莫里哀的《伪君子》中的主人公;巴西尔,博马舍的喜剧《费加罗的婚礼》中的人物。这三个人物分别具有阴险、伪善、贪婪的性格。

⑤ 波罗纽斯,《哈姆雷特》中的一个阿谀奉承的人物;阿巴贡,莫里哀名剧《悭吝人》中的吝啬鬼;巴尔特罗,博马舍喜剧《塞尔维的理发师》中一个好色的老头。

⑥ 福尔斯塔夫是莎士比亚历史剧《亨利四世》中的喜剧人物;史嘉本是莫里哀喜剧《史嘉本的诡计》中一个聪明、恶作剧的仆人;费加罗是《费加罗的婚礼》中的主人公,也是一个聪明机智的仆人。

⑦ 柏尔斯(Perse, 34—62):罗马讽刺诗人。

⑧ 贝特海尼(Pétrone, 公元1世纪):罗马作家。

⑨ 余维纳尔(Juvénal, 42—120):罗马讽刺诗人。

⑩ 阿普留斯(Apulée, 公元2世纪):罗马诗人。

家和小说家的作品里。它由南到北蔓延开来。它游戏在日耳曼民族的梦想里,并且,同时以它的灵气唤活那可赞美的西班牙《诗歌集》,这骑士时代真正的《伊利亚特》。举例来说,它在《玫瑰传奇》^①中这样描写一个庄严的仪式,一个国王的选举:

于是他们选了一位大个子平民
这是他们之中一个头号大块头。

它特别把自己的特点印记在代替了中世纪一切艺术的奇妙的建筑术上。它在大教堂的门额上打上自己的烙印,在尖形的门洞子上,嵌上地狱和炼狱的图景,使它们在花玻璃窗上红光灼灼,它把它的怪物、野兽、恶魔陈列在柱头的周围、饰带的边缘、屋檐的上面。民房的木头门面上、宫堡的石头正门上、宫殿的大理石宫门上,都满布了千变万化的丑怪形象。它还从艺术的领域进入风俗的领域;它一方面使人民欢迎西班牙喜剧中的滑稽角色,另一方面又给予国王以滑稽的弄臣。稍后,在宫廷文明的时代里,它又使我们看到斯加龙^②甚至在路易十四^③的寝床旁边出现。在这期间,它又装饰在徽章上,它在骑士的盾牌上画下封建的象征性的字纹。它又从风俗的领域进入法律的领域,有千百种奇怪的习俗证明它进入了中世纪的组织机构。它曾使被酒糟玷污了的戴斯比在它的两轮车上蹦跳^④,同样,它和法院人员在那张著名的大理石桌上舞蹈^⑤,这桌子当时既是民间闹剧的舞台,也是皇家盛宴的台席。最后,在进入了艺术、风俗和法律之后,它又一直进入教堂。我们看见它在每一个天主教的城市里主宰着一些奇异的仪式和古怪的迎神行列,其中,宗教在各种迷信的伴随中进行,崇高在种种丑怪的围绕下出现。如果要把它一笔描绘下来,我们看看下面的事实就行了:在文学的这个黎明时期,滑稽丑怪的活力、朝气和创造力是那么丰富,以至它在近代诗歌的门口,一下就扔出三个逗人的荷马:意大利的阿里奥斯特、西班牙的塞万提斯^⑥和法国的拉伯雷^⑦。

要更加突出地说明滑稽丑怪在第三文明期的影响,那是多余的。在所谓浪漫主义时代里,一切都证明它与“美”之间的紧密的、创造性的结合。就以最为淳朴的民间传说而言,也无一不以一种可爱的本性表现了近代艺术的这种神秘。古代就

① 法国中世纪时期的一部诗体小说。

② 斯加龙(Scarron, 1610—1660):路易十四时代的法国诗人。

③ 路易十四(Louis, XIV, 1638—1715):法国17世纪君主专制最盛时期的国王。

④ 戴斯比被认为是希腊悲剧的创造者。希腊悲剧起源于收获葡萄的节庆,收获者在两轮车上互相恶谑,这便是悲剧最初的形式。

⑤ 中世纪时期,法国的法院人员每年都要举行一些盛大的节庆,在巴黎大法院大厅中,有一张长达整个大厅的大理石桌子,它往往在节庆时被用作演出闹剧的舞台。

⑥ 塞万提斯(Cervantes, 1547—1616):西班牙作家,《堂·吉珂德》的作者。

⑦ 拉伯雷(Rabelais, 1495—1553):法国人文主义作家,《巨人传》的作者。

不可能创造出《美女和野兽》这个作品。

的确,在我们刚才考察的那个时代里,滑稽丑怪在文学中比崇高优美更占优势,这是非常明显的。但是,这是反作用的狂热,一种一瞬即逝的对新颖的热情;这开初的一阵热潮终究要渐渐平伏下去。美的典型不久又要恢复它的地位和权利,它并不排斥另一个原则,而是要胜过它。现在,已经是时候了,让滑稽丑怪在牟利罗^①巨大的壁画上、在维罗尼斯^②神圣的篇幅下只占有画幅的一角;让滑稽丑怪只渗入到艺术将引以自豪的两幅《最后的审判》中去,只渗入到米开朗琪罗^③用来装饰梵蒂冈的悦目而又可怕的图景中去,只渗入到卢本斯将描绘在安特卫普大教堂的穹窿屋顶上人类堕落的骇人的图景中去。在这两种原则之间建立平衡的时候现在已经到来。不久,就会有一个人,一个诗王, Poeta Sourano^④(但丁正是这样称呼荷马),出来确定这一平衡。这两种相互争雄的天才汇合成双料的火焰,而从这火焰之中,迸射出莎士比亚。

这样,我们便达到了近代的诗的顶点。莎士比亚,这就是戏剧;而戏剧,它以同一种气息融和了滑稽丑怪和崇高优美、可怕与可笑、悲剧和喜剧,戏剧是第三阶段的诗,也就是当前文学固有的特性。

我们现在把上面所讨论的事实简要地概括一下,诗有抒情短歌、史诗和戏剧三个时期,每一个时期都和一个相应的社会时期有联系。原始时期是抒情性的,古代是史诗性的,而近代则是戏剧性的。抒情短歌歌唱永恒,史诗传颂历史,戏剧描绘人生。第一种诗的特征是淳朴,第二种是单纯,第三种是真实。行吟诗人是抒情诗人向史诗诗人的过渡,就好像小说家是史诗诗人向戏剧诗人的过渡。历史家与第二个时期一道来临;编年史家、批评家则和第三时期同时产生。抒情短歌中的人物是伟人:亚当、该隐、诺亚^⑤;史诗中的人物是巨人:阿喀琉斯、阿特鲁斯、奥里斯特斯^⑥;戏剧的人物则是凡人:哈姆雷特、麦克佩斯、奥赛罗。抒情短歌靠理想而生,史诗借雄伟而存在,戏剧则以真实来维持。总之,这三种诗是来自三个伟大的泉源,即《圣经》、荷马和莎士比亚。

以上就是人类和社会各时代不同的思想面貌,对此,我们仅限于指出其结果。

① 牟利罗(Murillo, 1618--1682): 西班牙画家。

② 维罗尼斯(Véronèse): 意大利画家。

③ 米开朗琪罗(Michelangelo, 1475--1564): 意大利文艺复兴时期画家,雕刻家。

④ 意大利文: 至高无上的诗人。

⑤ 均见《圣经》。亚当是人类的祖先。该隐是亚当和夏娃所生的长子。诺亚是《圣经》中使人类免遭洪水灭绝的圣者。

⑥ 均为希腊传说中的人物。阿喀琉斯是荷马史诗中的英雄;阿特鲁斯(Atrée)是希腊传说中一个残酷的复仇者,为了向自己的兄弟报仇而杀死了兄弟的两个儿子;奥里斯特斯(Oreste)是阿迦曼农王的儿子,为报父仇,杀死其母。

这三种面貌就是青年时期、壮年时期和老年时期的面貌。无论是专门去研究某一种文学,或者是把所有的文学当作一个整体来研究,我们都会发见同样的事实:抒情诗人在史诗诗人之先,史诗诗人在戏剧诗人之先。在法兰西,马莱伯^①在夏伯兰^②之先,夏伯兰又在高乃依^③之先;在古希腊,奥尔菲^④在荷马之先,荷马又在埃斯库勒斯之先;在最初的典籍^⑤中,《创世记》在《列王纪》之先,《列王纪》在《约伯记》之先;如果从以上我们所概述的诗的漫长发展过程来看,则《圣经》在《伊利亚特》之先,而《伊利亚特》又在莎士比亚之先。

事实上,社会始则歌唱它的梦想,继而叙述它的所为,而最后才描绘它的思想。我们顺便说一句,正是由于最后那种原因,戏剧糅合了一切最相反的特性,才能够同时既深刻而又突出,既富有哲理意味而又不乏诗情画意。

如果我们在这里补充说,自然和生活中的一切都经过这三个阶段,即抒情诗的、史诗的和戏剧的三个阶段,这也是合情合理的,因为万物都要经过生长、活动和死亡。如果把想像所作的奇妙比较和理智所进行的严肃演绎混在一起的做法并非可笑,那么,一个诗人就可以这样比喻说,朝阳初升像一首赞歌,艳阳当空像一篇光华灿烂的史诗,而夕阳西沉则像一出晦暗的戏剧,其中有着日与夜、生与死的斗争冲突。这样说也许大有诗意,也许就是胡闹;而“这又证明什么呢?”

让我们继续探讨以上所列举的事实;并且让我们再用一项重要的观察来加以补充。我们并不企图替诗的三个不同时代划定一个不能逾越的范围,而只是想确定它们主要的特性。正如我们刚才所指出的,《圣经》这一座抒情诗的神圣纪念碑,包含着一种萌芽状态的史诗和一种萌芽状态的戏剧,那就是《列王纪》和《约伯记》。我们在荷马的诗里常常感到一种抒情诗的余韵和一种戏剧诗的端倪。在史诗之中,抒情短歌和戏剧参错存在。任何事物之中都有别的任何事物;只不过在每一件事物里,都有一种根本的因素,其他一切因素则从属于它,而它将自己的本性强加于事物的整体之中。

戏剧是完备的诗。短歌和史诗中只具有戏剧的萌芽,而戏剧中却具有充分发展了的短歌和史诗,它概括了它们,包括了它们。诚然,有人说过“法国人缺乏史诗头脑”^⑥,这话正确而精辟地道出了客观的事实;但要是他说的是近代人,那么他的话就更聪明而深刻了。不过,毋庸置疑,史诗的天才也表现在奇妙的《阿达莉》^⑦中,这出戏如此高超、如此崇高,是王权时代所不可能了解的。还有,莎士比亚的一

① 马莱伯(Malherbe, 1555—1628):法国抒情诗人。

② 夏伯兰(Chapelain, 1595—1674):法国诗人,其最著名的作品是史诗《巾幗英雄》。

③ 高乃依(Corneille, 1606—1684):法国悲剧诗人。

④ 奥尔菲(Orphée):希腊传说中的音乐家,其乐声能感动鸟兽。

⑤ 指《圣经》。

⑥ 这句话出自伏尔泰的《论史诗》,是他转引的一句有名的话。

⑦ 《阿达莉》(Atalie):拉辛的五幕诗体悲剧,写反专制女王阿达莉的政治斗争。

系列历史剧也的确表现了史诗的伟大气魄。但是最适合于戏剧的还是抒情诗；它不但不束缚戏剧，而且去迎合戏剧的癖好，在戏剧的各种形式下变化，有时在爱丽儿^①身上变得崇高优美，有时在卡利班^②身上则又滑稽丑怪。我们的时代首先是戏剧性的，正由于这一点也就具有卓越的抒情性。这是因为在开始与终结之间，不只有一种关系；西沉的夕阳具有东升的旭日的某些特点；老人也能返老还童。但是这种迟暮的童年和原来的童年有点不同，一个有着暮年的忧伤，另一个则有童年的欢乐。抒情诗的情况正是如此。在一个民族的黎明时期，抒情诗是光彩夺目、富有幻想的，而在一个民族的衰微年代，则又沉郁晦暗而惯于思考。《圣经》喜气洋洋地以《创世记》开篇，而语气逼人地用《启示录》结束。近代的短歌都是有所感而作的，但又不是茫然不知所云。它的沉思多于静观，连它的梦想也带有愁绪。我们从它的创作中就看到，这种诗已经和戏剧结合。

为了把上述想法说得更具体一些，我们想用形象来作比喻，原始的抒情诗可比喻为一泓平静的湖水，映照天上的云彩和星星；史诗是一条从湖里流出去的江流，反照出两岸的景致——森林、田野和城市，最后奔流到海，这海就是戏剧。总起来说，戏剧既像是湖泊，映照着天空，又像是江流，反照出两岸。但只有戏剧才具有无底的深渊和凶猛的风暴。

在近代诗中，一切最后总要归结到戏剧。《失乐园》首先是一出戏剧，然后才是一篇史诗。我们都知道，它先是以戏剧的形式呈现在诗人的想像中，而后也是以戏剧的形式永远留在读者的记忆里，在弥尔顿这座史诗式的建筑物下面，戏剧的古老躯干仍然显得多么突出显眼！当但丁完成了他警世骇俗的《地狱篇》、关上了地狱的大门、大功告成而只要替作品命名的时候，他天才的本能使他看到，这部纷纭复杂的诗篇是戏剧的体现，而不是史诗的体现；于是，他就在这个雄伟的纪念碑的正面，用青铜的笔写下了：

Divina Commedia. ^③

由此可见，近代只有这两位诗人可与莎士比亚并肩媲美而又和他完全一致。他们和他竞相把我们的诗渲染上戏剧的色彩；他们像他一样，把滑稽丑怪和崇高优美互相混合；他们并没有把支撑在莎士比亚身上的整个伟大的文学拖到自己身上去，他们是建筑物的两根弓形的支柱，而莎士比亚则是中央的支柱，他们是一个穹窿顶的两道撑壁，而莎士比亚则是中间的拱心。

（柳鸣九 译）

① 爱丽儿(Ariel)：莎士比亚《风暴》中的精灵，性格善良。

② 卡利班(Caliban)：莎士比亚《风暴》中的精灵，性恶而貌丑。

③ 意大利文：《神曲》，直译应为《关于神的戏》。

3. 说不尽的莎士比亚*

歌 德

关于莎士比亚人们已经说了那么多的话,以致看来好像再没有什么可说的了;可是精神有一个特性,就是它永远对精神起着推动的作用,这一回我要从几个方面来观看莎士比亚,首先作为一般的诗人,随后把他跟古人和近人相比,最后作为特殊的舞台诗人来谈。我要企图说明,对他特点的模仿曾经对我们产生过什么影响,并且可能产生什么影响。人家已经说过的话,要是我同意时,我就把它重复一下,不同意时,就简要肯定地说出我的不同意,我不想参加什么争论和反驳。这里先谈第一点吧。

一 莎士比亚作为一般的诗人

一个人能达到的最高境地,是意识到自己的情绪和思想,是认识他自己,这可以启导他,使他对别人的心灵也有深刻的认识。有些人生来就有这种禀赋,他们通过经验发展了这种禀赋去达到实际的目的。这样便产生了一种能力,使他们在社会上和事业中取得更高意义的成功。诗人也是生来就有这种禀赋,不过他不是为了直接的、人世的目的,而是为了更高的、精神的、普遍的目的而发展了这种禀赋。我们说莎士比亚是最伟大的诗人之一,同时我们也承认,不容易找到一个跟他一样感受着世界的人,不容易找到一个说出他内心的感觉,并且比他更高度地引导读者意识到世界的人。世界对于我们变为完全清澈可见的:我们突然发现自己道德和罪恶、伟大、渺小、高贵、品性败坏者的亲信,并且这些事物,甚至更多的事物,都

* 选自杨周翰编选:《莎士比亚评论汇编》(1),中国社会科学出版社,1979。歌德(1749—1832),德国诗人,小说家,剧作家。

是通过最简单的方法达到的。可是当我们问,他用了什么方法呢?那看来他似乎在为了我们的视觉而创作;但这是我们的错觉^①:莎士比亚的著作不是为了肉体的眼睛的。我想解释一下这句话。

眼睛也许可以称作最清澈的感官,通过它能最容易地传达事物。但是内在的感官比它还更清澈,通过语言的途径,事物最完善、最迅速地被传达给内在的感官;因为语言是真能开花结果的,而眼睛所看见的东西,是外在的,对我们并不发生那么深刻的影响。莎士比亚完全是诉诸我们内在的感官的,通过内在的感官,幻想力的形象世界也就活跃起来,因此就产生了整片的印象,关于这种效果我们不知道该怎样去解释;这也正是使我们误认为一切事情好像都在我们眼前发生的那种错觉的由来。但如果我们把莎士比亚的剧本仔细察看一下,那么其中诉诸感官的行动远比诉诸心灵的字句为少。他让一些容易幻想的事情,甚至一些最好通过幻想而不是通过视觉来把握的事情在他剧本中发生。哈姆莱特的鬼魂,麦克白的女巫和有些残暴行为通过幻想力才取得它们的价值,并且好些简短的场合只是诉诸幻想力的。在阅读时所有这些事物很轻便恰当地在我们面前掠过,而在表演时就显得累赘碍事,甚至令人嫌恶。

莎士比亚用活的字句影响我们,而字句最好通过诵读^②来传达;观众的注意力既不被恰当的表演也不被拙劣的表演所分散。闭目倾听人们用自然正确的声调诵读,而不是演员般地朗诵一篇莎士比亚的作品,世界上再没有比这件事更高尚、更纯粹的享受了,人们随着一根简单的线索,听他传述事情的经过。我们听到人物的称号后,在我们的想像中已有了某些形象,但真正说来,应该通过一系列的字句和言谈才知道人物内心的演变,而所有的角色似乎都一起约定,在这方面不让我们有不清楚的、模糊的地方。在这一点上英雄和小卒,主人和奴仆,王公和差役都是同谋者,次要的角色在这方面比起主要人物来往还更活跃。发生世界大事时秘密地在空气中动荡着的一切,巨大事变发生的时刻在人心中隐藏着的一切,都说出来了;心灵中生怕别人看见的密封着的事物,在这里自由畅快地被采掘出来;我们得知生命的真理,却不知是通过什么途径得来的。

莎士比亚与宇宙的神灵为友;他也一样洞察世界;没有事情能躲过他们两人的耳目。可是如果说宇宙神灵的职务是,在事先,甚至常常在事后也保守秘密,诗人的意图却是把秘密吐露出来,使我们在事先或至少在过程中成为他的心腹密友。为非作恶的有权位者,好心的庸夫,受情感激动不能自主的人,静心观察事物的人,他们都坦白地暴露他们的心事,常常是违反逼真性的;人人都是多言善谈。总之,秘密必须吐露出来,就让石头泄漏它也好。甚至没有生命的东西也有这要求,一切

① 歌德的幻觉论是他的美学理论的一个论点。

② 莎士比亚的译者蒂克同时也以诵读莎士比亚剧本闻名。

附属的事物都在说话,大自然的力量,天上、地面和海洋的现象,雷电、野兽都发出声音,它们时常好像是一种象征,但有时也作为行动的参加者而出现。

但是文明世界也得贡献它的珍宝;艺术和科学,手工业和各种行业都得来献礼。莎士比亚的诗篇好比一个广大活跃的市场,他的这种财富的得来应归功于他的祖国。

到处是英格兰的足迹,这个四面皆海、云雾围绕、在全世界各处活动的国家。诗人生活在一个值得尊重并且重要的时代,他非常清楚地把这个时代的文化教养,甚至是不良教养也表现给我们看,可以说,假如他不跟他的时代薰莸同处的话,他不会对我们产生那么大的影响。没有人比他更轻视物质的衣服^①了:他对人们灵魂的衣服认识得很清楚,在这方面人们却没有什麼差别。有人说,他把罗马人描写得好极了;我觉得不然;他描写的全是彻头彻尾的英国人,但当然他们是人,彻底的人,所以罗马人的长袍对他们也很配身。如果我们对这一点有了准备,那么就会发现他的时代差错是非常值得称赞的,正是这些对外表服装的错误,使他的著作富有生命力。

我们只说这几句简短的话吧,莎士比亚的好处当然没有说尽。他的朋友们和爱慕者还会添加好些优点。可是让我们再提一点:在他的著作中可以看出,每一著作有一基本的不同的概念,这概念在整篇中产生作用,像这样的诗人是绝无仅有的。

比如说,由于人民群众不承认优秀人物的特权而产生的恼怒贯穿着《科利奥兰纳斯》整个剧本中。在《凯撒》一剧中,一切都涉及这个概念,即优秀的人物不让最高的位置被一人独占,因为他们错误地认为他们有能力去集体发挥作用。《安东尼与克莉奥佩特拉》一剧用尽一切力量说明这件事,即享乐与事业是势不两立的。我们再研究下去的话,还会有更多的东西引起我们的景仰的。

二 莎士比亚与古人和今人相比拟

使莎士比亚伟大的心灵感到兴趣的,是我们这世界内的事物:因为虽然像预言,疯癫,梦魇,预感,异兆,仙女和精灵,鬼魂,妖异和魔法师等这种魔术的因素,在适当的时候也穿插在他的诗篇中,可是这些虚幻形象并不是他著作中的主要成分,作为这些著作的伟大基础的是他生活的真实和精悍,因此,来自他手下的一切东西,都显得那么纯真和结实。所以人们也已经认清了^②,他不当属于现代诗人的范畴,即被称为浪漫派的一类,而宁可说他是属于淳朴的那一类,因为他的价值是以

① 意即剧中的时代习俗和人物服装。

② 见席勒:《论素朴的诗与感伤的诗》。

现实为基础的,他是难得多愁善感的,甚至可以说,他仅仅浮表地接触到“渴望”的领域而已。

可是尽管如此,仔细看来,他绝对还是一个现代的诗人;有一道鸿沟把他和古人隔离开来;我不是就外表的形式说,这里完全不谈这一方面,而是就最内在深刻的意义说的。

但首先我要声明,我的目的并不是要把下列词汇作为详尽无余、总结性的术语来应用;这只是一种尝试,不是在为我们所熟知的别的对比之外再添加一种新的对比,而只是表明,后者已被包容在前者之中了。这些对比是:

古典的	近代的
淳朴的	感伤的
异教的	基督教的
英雄的	浪漫的
现实的	理想的
必然	自由
天命	愿望

人所能遭受到的最大的和大部分的苦恼,产生于每个人胸中存在着的天命与愿望,或者天命与完成、愿望与完成之间的不调和的关系;这些不调和的关系使人在生命的道路上时常陷入窘境。轻微的、意外地没有损失地解决得了的错误所产生的微小的窘境是可笑的情况的依据。而解决不了或没有解决的极甚的窘境给我们带来悲剧的因素。

古代诗篇中占着统治地位的是天命与完成之间的不协调,近代诗篇中则是愿望与完成之间的不协调。我们暂时把这个概括性的区别跟别的对比放在一起,看看它是否有些用处。我刚才说,在两个不同的时代中有这一面或那一面占着统治地位;可是因为天命和愿望在人身上不能截然分开,因此总是两个侧面同时存在,虽然其中之一处于优势,其他一面则处于从属地位。天命是加在人身上的东西,必然是一服难以忍受的苦药;愿望是人自己加在身上的东西,人的意志是他的天国。坚持不休的天命使人厌烦,不能完成天命是可怕的事情,而无休止的愿望使人愉快,如果有不懈的意志,那么甚至无计完成愿望也是可以自慰的。

让我们把纸牌戏当作一种诗艺看待;它也是由那两种成分组成的。玩纸牌戏的规定形式,与偶然性结合,在这里作为天命出现,正如天命在古代戏剧中是以命运的形式出现的一般;愿望,与玩牌者的技巧结合,起着相对的抵御的作用。在这意义下“威司脱”^①叶子戏可以称作是古典的游戏,这种游戏的形式给偶然性和愿望的活动以一定的限制,有着一定的合作者和对手,据有着手中的牌,我必须驾驭

^① “威司脱”是一种类似现代桥牌的游戏。

一系列的偶然因素,我不能避免这些偶然因素。“龙伯”^①和类似的游戏正巧是相反的情形。在这里我的愿望和冒险可以找到很多门路;我可以把分给我的纸牌否认,按各种不同的名称来使用,一半或完全把它们扔掉,向我的运气呼吁,甚至通过一种相反的处理方法从最坏的牌得到最大的好处;因此这种游戏完全像近代的思想和创作方法。

古代的悲剧是以一种不可避免的天命为基础的,抵御着它的愿望只是使它更严酷、更快速地来临。神的谰语是一切可怕事物的据点,在这个领域中俄狄浦斯是首屈一指的代表作,《安提戈涅》中以职责的形式出现的天命似乎是稍为温和些;它在各剧中是以变化多端的形式出现的。但天命总是专制残暴的:无论是属于理智的领域也好,比如道德律、城市法律;或者属于自然的领域也好,比如变化、成长和消亡的规律,生和死的规律。对于这一切我们感到惊惧,而不想到它们的存在是为了整体的利益。至于愿望,它是自由的,表面上是自由的,而且对于个体有利。愿望是奉承我们的,人们和它相识之后,它就占领了人们的心灵。它是近代之神;我们悉心归顺了它,害怕与它相反的东西,这是为什么我们的艺术和意识与古典艺术和意识永远是有着间隔的。天命使悲剧成为宏伟坚强,愿望使它变为软弱渺小。在后面一种情况下,由于我们把愿望替代了可怖的天命,产生了所谓“戏剧”;但正因为愿望在我们的软弱中扶植我们,使我们在痛苦的期待后最终还得到少许慰藉,所以我们受到了感动。

在作了这些评述后,又回到莎士比亚来时,我不能不希望读者自己来作一番比较和应用。由于莎士比亚以一种极妙的方式把古与今结合起来,他在这方面是独一无二的。在他的剧中愿望与天命竭力想使自己达成平衡;二者进行强烈的斗争,可是在斗争中,愿望总是处于劣势。

也许没有人比他更瑰丽地描绘了愿望与天命二者在个人性格中的伟大的初次的交织。某一人物,从他的性格方面来看,“应该”做某件事;他受到限制,他有特殊的使命范围,但是作为一般的人他怀有“愿望”。他是无限的,而且要求普遍性的事物。这里就已产生一种内在的冲突,而莎士比亚使这个冲突超越其他一切冲突,使它处于显著地位。可是此外又有一个外来的冲突,同时某些机缘促使原来不够充分的愿望提高为不能避免的天命,因此这个外来的冲突时常变得更加剧烈。我曾经就《哈姆莱特》一剧证明过这个原理;可是它不止一次地在莎士比亚的剧中出现:正如哈姆莱特由于鬼魂,同样麦克白由于女巫和黑刻提^②以及那个超女巫,即他自己的妻子,勃鲁托斯由于他的朋友们也陷入了他们不能胜任的窘迫的处境;甚至在《科利奥兰纳斯》一剧中也可以找到相似的情形;总而言之,一种超过个人能力的愿

① “龙伯”是一种起源于西班牙的纸牌戏。

② 希腊神话中的魔法女神。

望,这是近代才有的。可是莎士比亚不是使这种愿望从内部迸发,而是通过外来机缘把它激起来,因此它就成为一种天命,而接近于古典的戏剧。因为古代文学中的英雄都只是希望着人所可能达到的事情,由此产生了愿望、天命和完成之间的美好的平衡;可是他们的天命总是显得太严峻,虽然我们对它感到惊奇,但不会感到愉悦。那种或多或少或者完全剥夺一切自由的必然性,是与今天我们的思想意识不相容的;可是莎士比亚通过他的途径接近了这些东西,因为他使必然性具有了道德意义,借此也就把古与今结合起来,使我们感到愉悦惊奇。如果有什么东西要向他学习的话,那么就是这一点我们必须在他的学校里去学习。我们也许既不该责备也不该抛弃我们的浪漫主义文学,但把它过分地、绝对地颂扬,或片面地迷恋着它,这种做法会使它的坚强、壮实、精干的那一面被误解或受到损害的,我们应该企图把那个巨大的、似乎不能结合的矛盾在我们胸中结合起来,尤其因为一个伟大的、独一无二的大师,这位我们极其敬重的、往往说不出理由地推崇得高于一切的大师,已经真正做出了这个奇迹了。当然他有着有利之点,他恰好在收获的季节来到,他得天之幸能在一个生活力丰盛的新教国家内活动,在这个国家内固执的信仰狂热暂时止歇,一个像莎士比亚那样天性虔诚的人,不必联系某一固定的宗教,有着虔诚地发展他纯洁的内心生活的自由。

以上是在1813年夏季写的,请人们不要对它提出过分的评议或寻求它的短处,只请记住开头所说的话:这篇东西也只是一个尝试,它想指出,不同的创作才能如何企图以它们各自的方式去结合和解决那个巨大的、以许多种形式出现的那种矛盾。我们不再需要多所陈述,因为自从那时候起各方面都已经注意到这个问题,我们已经获得关于这个问题的极好的解释。我要特别提到布吕姆纳尔^①的极有价值的论文《论埃斯库罗斯悲剧中的命运观念》和《耶那文学报》增刊中有关这篇论文的评价。因此我也不再迟疑地就谈论第三点吧,这是直接有关德国舞台的一点,并且与席勒的、想给德国舞台打好将来的基础的那一企图也有直接的关系。

三 作为舞台诗人的莎士比亚

当鉴赏艺术的人和艺术爱好者想愉快地享受任何一件作品时,他们欣赏着作品的整体,并且让自己被艺术家赋予作品的统一性所贯注。谁要是从理论上谈论这些作品,对它们作出某些断言,并且以此来教学或教导人家时,那么他的职责是去进行分析。我们先把莎士比亚作为一般的诗人来观看,随后把他与古人和近人比较,这样做我们认为是尽着分析的责任。现在我们想把他作为舞台诗人来观看,

^① 布吕姆纳尔(Heinrich Blümner, 1765—1839):莱比锡高级法庭咨议,他的论文出版于1814年。

以此来结束我们的尝试。

莎士比亚的名字和功绩是属于诗的创作史的领域；要是我们把他的功绩全部放在舞台史中去的话，这是对过去和未来时代的一切舞台诗人的一种不公平的办法。

一个得到普遍认可的有才能的人可能有时不很得当地使用他的能力。优秀的人所做的事，并不件件都是极好的。莎士比亚是必然地属于诗的创作史的；在舞台史中他只是偶然性地出现。在前一种历史里人们可以无条件地崇拜他，但在后一种历史里他使自己适应了某些条件，人们必须考虑这些条件，不把它们当作优点或典范来称誉。

我们把几种渊源接近的诗歌种类区别开来，但在活跃的评论中往往把它们混合起来：我们可以区分史诗、对话、戏剧、舞台剧等。史诗要求一个个人对公众作口头传述；对话是在有限的人数范围内的谈话，当然公众可以参加旁听；戏剧是伴随着行动的谈话，尽管这种谈话只是在想像力中进行着；舞台剧则是结合三者，它使视觉也一起活动，并且是要通过某些地点和在场人物的实体条件去领会的。

在这种意义下莎士比亚的著作是最可以称为有戏剧性的；他把最内在的生活采挖出来，通过这种处理方法赢得了读者；舞台的要求在他看来是无足轻重的，他很随便地处理这些要求，人们也就在精神上跟他一起随便活动。我们跟着他从一个地点跳到另一个地点，我们的想像力补充了他省略掉的一切这中间应有的行动，我们甚至感激他使我们的精神力量这样有意义地得到鼓动。一切都在舞台的形式下提出，因此他减轻了想像力的工作；因为我们对那“代表着世界的几块木板”^①比对世界本身更为熟悉，我们可以谈到或听到最离奇的事情，就认为这些事情也能在舞台上在我们眼前进行；这是为什么受人喜爱的小说编成剧本时往往失败的缘故。

正确地说，只有对于视觉同时也具有象征意义的事情，才能有舞台性：一个重要的行动，这个行动暗示着另一个更重要的行动。莎士比亚也能达到这高峰，从沉睡着的国王身旁，他的儿子和继承者把王冠取走，戴在自己头上，扬长而去的那一顷刻，就足以证明这一点。^②但这只是一些片刻，一些零散的珍宝，中间有许多非舞台性的东西把他隔离开来。真正的舞台是与莎士比亚的整个创作方法有着抵触的；他具有的伟大才能是一种概括者的才能，由于诗人根本是以自然的概括者的身份出现的，所以我们也必须在这一方面承认莎士比亚的功绩；只是我们认为舞台对于他的天才不是一个相称的场合，而这句话是含有褒扬的意思。正是这种舞台的狭隘性使他自己限制自己。可是在这方面他不像别的诗人一样，他不是写个别的作品时，挑选某些特殊的题材，而是把一个概念作为中心，使世界和宇宙以此为

① 席勒的诗《致朋友们》中语。

② 《亨利四世》下篇第四幕第五场。

依归。他把古代和近代的历史压缩精练时,能利用任何一部编年史里的材料,而且时常逐字逐句地按照编年史的原文写下来。对待轶闻小说时,他并不那么忠实,在这一点上哈姆莱特可为我们作证。罗密欧与朱丽叶对原来传说较为忠实;可是他把原来的悲剧内容为了两个滑稽角色,迈丘西奥和保姆,几乎全部毁损了,大概这两个角色是由两个观众喜爱的演员扮演的,而保姆是由一个男演员扮的。假如我们仔细观察剧情的安排时,我们注意到,这两个角色和他们周围的事物,只是作为打诨的插科而出现的,对我们的前后一致、爱好和谐的想法说来,在舞台上必然是不能容忍的。

可是莎士比亚在改编和剪裁已有的剧本时,是最值得注意了。关于《约翰王》和《李尔》^①我们可以作这一比较,因为旧剧还存在。但他也更是作为一般的诗人而不是作为舞台诗人来改编这些剧本的。

可是作为结束让我们来进行谜语的解决吧。博学的人们已使我们见到英国戏台的缺陷。它一点没有逼近自然的要求,这种要求我们逐渐由于舞台机械,透视技巧和演员服装的改进而养成了,我们也大概不再可能回到原始的童稚时代去;回到一座木板搭成的台前,在那里人们看不见什么东西,什么都只有象征意义,观众将就地把绿色帷幕的后面当作国王的居室,还有总在某一地点站着吹号的号手和诸如此类的东西。今天谁又会忍受这种东西呢?在这种情况下莎士比亚的作品是些极其有趣的童话,只不过这些童话是由几个人物来叙述,为了增添印象,他们各自带有特征地化了装,按照需要走动,跑来又跑去,同时让观众自己在荒凉的舞台上随便幻想出天堂和宫殿来。

施瑞德尔^②取得了把莎士比亚搬上德国舞台的巨大功绩,就因为他对这个概括者又作了一番概括。施瑞德尔仅仅着眼在产生的效果上,他把其他一切都抛弃,甚至有些不能缺少的情节也弃掉,因为他觉得这些情节扰乱了剧本对他自己的民族和时代所应产生的影响。例如他固然由于删掉了第一场,而把《李尔王》一剧的本质取消了,但是他做得还是对的:因为在这一场中李尔显得那么荒谬,以致在以后的故事中人们不能说他女儿完全不对。人们可怜这老人,但对他不感到同情,而施瑞德尔想要激起的就是同情,他也想激起对这些违反天性,但不是完全可以责怪的女儿们的嫌恶。

原来的剧本中这一场在剧情的过程中产生了最美的效果。李尔逃遁到法国;女儿和女婿,出于浪漫的奇想,化装旅行到海边进香,在那里遇见了老人,而老人认

① 蒂克编辑的《古代英国戏剧》中印有这两种旧剧。蒂克把两种剧本都归于莎士比亚。现代学者认为莎士比亚受到旧剧《约翰王》的影响,但没有受到旧剧《李尔》的影响。

② 施瑞德尔(Friedrich Ludwig Schröder, 1744—1816):著名演员,舞台导演,英国和西班牙戏剧的改编者。

不出他们来。莎士比亚崇高的悲剧精神所化为痛苦的东西，在旧剧中却都变为甜蜜的事物了。比较这些剧本会使有思想的艺术鉴赏者一再感到乐趣的。

但是在德国，许多年以来窃据着一种偏见，即认为莎士比亚在德国的舞台上必须逐字不移地上演，尽管演员和观众都消受不了这种做法。由于优美准确的翻译^①所引起一些这类尝试，没有一处获得成功，在这一点上做过多次悉心努力的魏玛剧院可作最好的证明。如果要看莎士比亚的剧本的话，必须重又返回施瑞德尔的改编本去；但是上演莎士比亚时一点一毫不许省掉的那种说法，尽管它是多么荒谬，还老是一再听见。如果这种意见的辩护人占了上风，那么几年之后莎士比亚就会完全从德国的舞台上消失，固然这也并不是什么坏事；因为独乐的或者与友共乐的读者会因此感到更纯粹的愉快呢。

可是为了按照我们上面详细述说的意图来作一次试验，人们曾把《罗密欧与朱丽叶》给魏玛剧院改编了一下，我们要尽早地把当时进行这件事情的原则阐明^②，得出的结果也许可以解释，为什么这个上演并不困难，但必须艺术性地准确地处理的改编本，没有在德国剧院里生根。类似的试验正在进行中，也许未来的一些事情正孕育着，因为有许多努力并不是当日就生效的。

（杨业治 译）

① 威廉·史雷格尔在1797—1810年间翻译了莎士比亚的十四部剧本。

② 歌德没有发表与此有关的文章。

4. 维克多·雨果*

波德莱尔

1

许多年以来,维克多·雨果已经不在我们中间了。我还记得有一段时间他的面孔是人群中最常碰见的面孔之一,好几次看见他那么经常地出现在喧闹的节日上和寂静偏僻的地方,我都自问他如何使艰巨工作所必需的条件和他对散步和冥想所具有的高尚而危险的兴趣统一起来。这种表面的矛盾显然产生于一种很规律的生活和一种强有力的精神结构,后者使他可以一边散步一边工作,或者更确切地说,使他只能够一边工作一边散步。在各种地方,在阳光下,在人流中,在艺术的圣地,在露天的、布满灰尘的书架^①旁,沉思而安详的维克多·雨果总是对外部的自然说:“好好地进到我眼睛里吧,让我记住你。”

在我说的那个时代,他在文学方面实行着真正的独裁,我有几次和爱德华·乌里亚克一起碰见他,我通过乌里亚克还认识了贝特吕斯·鲍莱尔和杰拉尔·德·奈瓦尔^②。我觉得雨果是个很温和、很强壮的人,总是能自制,具有一种由几条无可辩驳的格言组成的简明扼要的智慧。很久以前,他就不仅在他的书中而且在他的个人生活的装饰品中表现出对历史建筑、精美的家具、瓷器、版画以及古代生活的一

* 选自波德莱尔:《对几位同代人的思考》,《1846年的沙龙:波德莱尔美学论文选》,广西师范大学出版社,2002。在这个总题下的十篇文章是作者为一部诗集写的介绍文字,曾陆续发表在刊物上。波德莱尔(1821—1867),法国诗人,散文家,理论家。

① 指巴黎一些书店的露天书架。

② 杰拉尔·德·奈瓦尔(Gérard de Nerval, 1808--1855),法国作家。

切神秘而光辉的背景具有一种强烈的爱好。看不到这些细节的批评家不是真正的批评家,因为这种通过造型艺术表现出来的对美甚至对奇特的爱好不仅证实了维克多·雨果的文学特性,证实了他的革命的,更确切地说是革新的文学理论,而且对于普遍的诗的特性来说,也是一种不可或缺的补充。满怀苦行主义的热情的帕斯卡尔^①执意要生活在只有一把草椅子的四壁之间,圣罗克的一位教士(我想不起来是谁了)不顾喜欢舒适的高级教士的愤慨,把他所有的家具都送进了拍卖大厦,这都很好,很美,很伟大;不过,我若看见一个文人,他并未受到贫困的压迫,却忽视了使眼睛快乐、使想像高兴的东西,我会以为这是一个很不完全的文人,且不说他更坏。

今天,当我们浏览维克多·雨果最近写就的诗时,我们看到他过去是、现在仍然是一个沉思的散步者,孤独而热爱生命的人,充满幻想和疑问的人;但是,他涉足和注目的已经不再是大城市的长满树木和鲜花的郊区了,不是塞纳河的曲折的码头了,不是挤满了孩子的散步场所了。他像德摩斯梯尼^②一样,跟河水和风说话。过去,他孤零零地徜徉在沸腾着人生的地方;今天,他漫步在充满了他的思想的偏僻角落里。也许正因为如此,他更伟大、更独特了。他的梦幻的色彩变得庄严,他的声音深沉如同大海。但无论是过去还是现在,他在我们眼里始终像一尊走动的为沉思建造的塑像。

2

我说的那个时代已经很遥远了,那是一个幸福的文学家们相互支持的时代,一个幸存者怀念但再也无法找到与之相同的社会。维克多·雨果是一个代表,大家都转向他要求口号。他的王权从未像当时那样合理,那样自然,得到那样热烈的承认,得到反抗的无力那样的肯定。当人们想到法国诗歌在他出现之前的面貌,他的到来给法国诗歌带来的革新的时候,当人们想到他若不来法国诗歌该是多么卑微,多少神秘而深刻的感情将会埋在心头,多少在他帮助下产生的才智之士,多少因为他而闪光的人将会默默无闻的时候,人们就不能不把他看做是一位不可多得的、负有天命的英才。他在文学上,如同其他英才在道德上和在政治上一样,普度众生。维克多·雨果所开创的运动还在我们眼前继续着。他曾得到过有力的辅佐,谁都不否认这一点,但是,如果说成熟的人、年轻的人、有教养的女人今天能够感觉到好诗,感觉到具有深刻节奏和强烈色彩的诗,如果说公众的趣味提高到追求它已经忘却的快乐的程度,那却要归功于维克多·雨果。同时他的有力的激励通

① 帕斯卡尔(Blaise Pascal, 1623—1662),法国学者,思想家,作家。

② 德摩斯梯尼(Demosthène,公元前384—公元前322),古希腊演说家,政治家。

过博学的、热情的建筑师之手修复了我们的教堂、加固了我们用石头做成的古老回忆。对任何人来说,承认这一切都是不需任何代价的,那些不以公正为乐的人例外。

在这里,我只能简明扼要地谈谈他的诗才。在许多方面,我无疑只能概述许多已经讲过的精彩意见,也许我能有幸更突出地加以强调。

从一开始,维克多·雨果就是一个通过诗来表达我称之为生命的神秘的那种东西的最有天赋的人、最明显的理想人选。自然总是呈现在我们面前,不管我们朝哪个方向转,总像一个谜包裹着我们;它同时以好几种形态出现,每种形态越是可以被我们理解和感知,就越是鲜明地反映在我们心中,这些形态是:形式、姿态和运动,光和色,声音与和谐。雨果的诗句的音乐性与自然深刻的和谐相适应,他是一个雕塑家,在诗中削出事物的不能被人遗忘的外形;他是一位画家,用它们各自的颜色使其光彩夺目。这三种印象仿佛直接来自自然,同时钻进了读者的大脑。从这三重的印象中,产生了事物的寓意。没有任何艺术家比他更普遍,比他更适于和普遍的生命的力量接触,比他更善于不断地沐浴在自然之中。他不仅表达得明确,一丝不苟地翻译出明确而清晰的字面,而且他还带着不可缺少的隐晦表达出隐晦的、被朦胧地显露出来的东西。他的作品充满了这种不同寻常的特色,如果我们不知道他认为这些东西本质上都是自然的话,我们很可能会将其称为卖弄手法。雨果的诗不仅善于为人的灵魂表达出它得自可见的自然的最直接的快乐,而且善于表达通过可见之物、通过无生命的自然(或所谓的无生命的自然)传递的最短暂的、最复杂的、最道德的感觉(我特意提到道德的感觉);不仅有人以外的一种东西(植物或矿物)的形象,而且还有它的表情、它的目光、它的忧愁、它的温情、它的巨大的快乐、它的讨厌的仇恨、它的沉醉或它的恐惧,总之,换句话说,所有东西中的一切具有人性的东西以及非凡的、神圣的或恶毒的一切。

不是诗人的人是不懂得这些事情的。有一天,傅利叶^①来了,以一种过于夸张的口吻向我们披露相似性的奥秘。我并不否认他的某些细腻的发现的价值,尽管我认为他的头脑过分地热衷于物质的准确,不能不犯错误,不能一下子达到直觉的道德方面的肯定。他本来也是可以细心地向我们披露所有那些优秀的诗人的,人们读他们的作品可以和观照自然一样获得教育。而灵魂更为伟大的斯威登堡^②早就教导我们说天是一个很伟大的人,一切,形式、运动、数、颜色、芳香,在精神上如同在自然上,都是有意味的、相互的、交流的、应和的。拉瓦特^③把普遍真理的表现限制在人的脸上,给我们解说了脸的轮廓、形状和大小所具有的精神含义。如果我

① 傅利叶(Charles Fourier, 1772—1837),法国哲学家,经济学家,空想社会主义者。

② 斯威登堡(Emmanuel Swedenborg, 1688—1772),瑞典神秘主义哲学家。

③ 拉瓦特(Johann Caspar Lavater, 1741—1801),瑞士作家,哲学家,神学家。

们把“表现”一词的意义扩大一下(我们不但有这个权利,而且不这样做也是极其困难的),我们就会认识到这样的真理,即一切都是象形的,而我们知道,象征的隐晦只是相对的,即对于我们心灵的纯洁、善良的愿望和天生的辨别力来说是隐晦的。那么,诗人(我说的是最广泛的意义上的诗人)如果不是一个翻译者、辨认者,又是什么呢?在优秀的诗人那里,隐喻、明喻和形容无不数学般准确地适应于现实的环境,因为这些明喻、隐喻和形容都是取之于普遍的相似性这一取之不尽的宝库,而不能取之于别处。现在,我想问问,如果人们不单在我们的历史上,而且在所有民族的历史上细心地搜寻,能否找到许多诗人像维克多·雨果那样拥有一个有关人的和神的相似性的如此壮丽的宝库。我在《圣经》中看到预言家,上帝命令他吃掉一本书。^①我不知道维克多·雨果在哪个世界中预先吃了他要说的那种语言的词典,但是我看见法语词汇从他嘴里出来就变成了一个世界,一个彩色的、悦耳的、运动的天地。这个人是根据什么样的历史条件、哲学必然性和星辰之合出生在我们中间,我不知道,我也不认为我有义务在此加以考察。也许只是因为德国国歌,英国有莎士比亚和拜伦,维克多·雨果就理所当然地属于法国了。从各民族的历史中,我看到他们陆续被召唤来征服世界,也许诗的统治和剑的支配是一样的。

在维克多·雨果身上,从这种吸收外部生活的能力中(这种能力就其广度来说是无与伦比的),从沉思的能力中,产生出一种独特的、疑问的、神秘的、像自然一样广大而细腻、平静而骚动的诗的特性。伏尔泰在什么事情上都看不到或只在很少的事情上才看到神秘。而维克多·雨果是不用伏尔泰的战士般的狂暴来解决事物的难题的,他的敏锐的感觉为他指出了深渊,他看见到处都是神秘。实际上也是,哪里没有神秘呢?浸透了他的好几首美丽诗篇的那种恐惧感,那些诗句的奔腾、堆积和崩塌,那仿佛飞滚的乱石堆一样被迅速卷走的一群群动荡不安的形象,用来表现魅人的黑暗或者神秘所具有的谜一样的面目,上述的一切,其源盖出于此。

3

因此,维克多·雨果不仅是崇高的,而且是普遍的。他的题材何等丰富!尽管它总是完整而密集的,然而又是何等的变化多端!我不知道绘画爱好者中有多少像我一样的人,但是每当我听见有人用谈到鲁本斯^②、委罗内塞^③、委拉斯开兹^④或德拉克洛瓦一类普遍性的画家使用的那种夸张语言来谈论一位风景画家(不管他

① 见《圣经·以西结书》第三章。

② 鲁本斯(Peter Paul Rubens, 1577—1640),佛兰德斯画家。

③ 委罗内塞(Véronèse, 1528—1588),意大利画家。

④ 委拉斯开兹(Diego Velasquez, 1599—1660),西班牙画家。

是多么完美)、动物画家或花草画家的时候,我就禁不住要大光其火。实际上我认为一个不是什么都画的画家是不能被称为画家的。我上面提到的这些杰出人物能够完美地表现每一位专门家所表现的一切东西,但是此外,他们还拥有一种想像力,一种向所有人的精神生动地说话的创造力。你们一想告诉我什么是完美的艺术家,我的思想就立刻想到必须在所有的体裁中达到完美,而并不是停留在一种体裁的完美上面。一般地说在文学上,具体地说在诗歌上,情况都是如此。一个人不能描绘一切,宫殿和破屋,温柔的感情和残忍的感情,家庭的温情和普遍的仁慈,植物的优雅和建筑的奇迹,一切最温柔的东西和一切最可怕的东西,每一种宗教的内在之义和外在之美,每一个民族的精神的和肉体的面貌,总之是一切,从可见到不可见,从天堂到地狱,他就不算是一位真正的诗人;我说的诗人,指的是这个字最广的意义,并且考虑了上帝的感情。你们说到某人:这是一位内心的诗人或家庭的诗人;说到另一个人:这是一位爱情诗人;说到第三个人:这是一位歌颂光荣的诗人。但是,你们根据什么权利这样地限制每个人的才能的范围?你们想说某人歌颂光荣,因此他就不适于歌唱爱情吗?这样,你们就取消了诗这个词所具有的普遍的含义。如果你们的意思不是简单地指某些并非由于诗人本身的原因使他迄今为止只搞某一种题材,那我就永远认为你们说的是一位可怜的诗人,一位不完全的诗人,不管他在他的种类中是多么能干。

啊!对于维克多·雨果,我们用不着做这些区分,因为他是一个没有边界的天才。在他的作品中,仿佛是生活本身使我们眼花缭乱,把我们迷住了,裹住了。空气的透明,天空的穹顶,树木的面孔,动物的目光,房屋的轮廓,在他的书中都被一位熟练的风景画家的画笔勾勒出来了。他处处都灌注了生命的骚动。如果他描写海,没有一幅海景画能与之媲美。船划破水面或穿过怒涛胜过其他画家的船,具有那种热情洋溢的斗士的面貌,那种从木、铁、绳、布组成的几何的、机械的器具中神秘地表现出来的坚毅粗犷的性格,这是人创造出来的可怕的怪兽,风和浪使它平添了一种姿态的美。

说到爱情、战争、天伦之乐、穷人的忧伤、民族的壮美以及一切特别关系到人,尤其是那些成为静物画家和历史画家的东西,我们见到过比维克多·雨果的抒情诗更丰富更具体的东西吗?如果篇幅允许的话,这里无疑可以分析一下笼罩和贯穿着他的诗的明显地属于作者本人性情的道德氛围。在我看来,这种道德氛围具有一种明显的特征,即对很强大的东西和很弱小的东西的同等的爱,这两个极端对诗人所产生的吸引力来自一个唯一的根源,即力量本身,他所拥有的原初的活力。力量使他欢悦,使他陶醉;他走向它如同走向一位亲人,这是手足的吸引力。因此,他不可抗拒地被引向无限的各种象征:海洋,天空;被引向力量的各种古老的代表:荷马史诗或《圣经》中的巨人,勇士,骑士;被引向巨大而可怕的动物。他一边玩耍一边抚摸着那使一双软弱的手害怕的东西,他在无限之中活动而不感到眩晕。

同时,由于一种出自同一根源的不同的倾向,诗人又总是表现出他是一切软弱的、孤独的、悲伤的、一切具有孤儿性质的东西的温柔朋友,这是父子的吸引力。强者在一切强大的东西中找到了兄弟,而在一切需要保护或安慰的东西中看见了他的孩子。正是从给予强者的力量本身和信心之中产生出公正和仁慈的精神。因此,在维克多·雨果的诗中不断地对堕落的女人、对被我们社会的齿轮碾碎的穷人、对成为我们的贪婪和专制的牺牲品的动物发出爱的声音。很少有人注意到善良带给力量的魅力和愉快,而这在我们的诗人的作品中屡见不鲜。一个巨人的脸上出现了一丝微笑和一滴眼泪,这是一种近乎神圣的独创。就是在他那些写感官之爱的小诗中,在那些写充满快感和旋律的忧郁的诗节中,人们也听见了仁慈深沉的声音,仿佛是一个乐队的不间断的伴奏。在情人的外表下,人们感觉到那是一个父亲,一个保护人。这不是那种喜欢训诫的道德,那种因其学究的神气、教训的口吻能够败坏最美的诗的道德,而是一种受神灵启示的道德,它无形地潜入诗的材料中,就像不可称量的大气潜入世界的一切机关之中。道德并不作为目的进入这种艺术,它介入其中,并与之混合,如同溶进生活本身之中。诗人因其丰富而饱满的天性而成为不自愿的道德家。

4

极端,无限,这是维克多·雨果的天然领域,他在其中活动如鱼得水。他在描绘包围着人类的一切可惊可怖之事时所一贯展示的天才的确是神奇的。尤其是近年来,他受到了发自一切事物的玄学的影响,生出一种被无数斯芬克斯纠缠不已的俄狄浦斯的好奇心。谁不记得写于很早以前的《梦幻的斜坡》呢?以这首迷人的诗为代表的那一系列诗歌被一种能力统帅着,他的近作的很大部分似乎是这种能力的一个正常而巨大的发展。可以说,此后疑问更频繁地站立在梦幻的诗人面前,在他的眼中,自然的各个方面不断地生出问题。一这个父亲何以能生出二?何以最终变成了数这个不可胜计的民族?神秘啊!数的无限的整体应该或者能够再度聚合在原初的统一之中吗?神秘啊!在诗人最近的作品中,对于天空的暗示性的观照占有一个巨大的主导的位置。不论什么题材,总有天空主导着它,控制着它,仿佛一个不动的穹顶,神秘以光明为伴,在其中飞翔,闪烁,诱发好奇的梦幻,把灰心丧气的思想驱走。啊!尽管有了牛顿^①,有了拉普拉斯^②,今天,天文学的确实性并非那么大,梦幻仍可存身于尚未被现代科学探索过的那些巨大的空白之中。诗人让他的思想在猜测的令人心醉的迷宫中徜徉,是很合乎情理的。曾经在随便哪一

① 牛顿(Isaac Newton, 1642—1727),英国科学家,思想家。

② 拉普拉斯(Pierre-Simon de La Place, 1749—1827),法国科学家。

个时代或被随便哪一派哲学讨论或研究过的一切问题,都不可避免地到诗人的作品中要求一席之地。星辰的世界和灵魂的世界是有限的还是无限的?无论在巨大的范围或在狭小的范围,永远有存在物产生吗?我们想要当作存在物的无限增殖的,仅仅是一种赋予存在物以生命的、朝向受制于一种至高无上、包罗万象的法制的时代和环境的循环运动吗?物质和运动仅仅是一个时而让人们去生活时而又把他们唤回到自己怀抱中去的上帝的呼吸吗?繁多能变作单一吗?能复又变作万有吗?而万有出于其唯一的幸福和唯一的职能就是不断地产生的上帝的思想吗?这产生出来的东西有朝一日会取代我们的世界以及我们看见悬在我们周围的那些存在物吗?对于道德的适应的猜测,对于这些存在物、我们的不相识的邻居的去向的猜测不是也自然而然地在诗的广阔领域中占有一席之地吗?发芽,诞生,开花,天体、星辰、太阳的持续的、同时的、缓慢或突然的、渐进或完全的产生,你们仅仅是上帝的生命的形式吗?或者是他出于仁慈或公正为那些他愿意教育和使之渐渐接近于他本人的灵魂所准备的住所吗?永远被研究,但也许永远不能认识的大千世界啊,你们说,你们通向天堂、地狱、炼狱、牢房、别墅、宫殿,还是……?那些负有天命的变化无常的系统和新群体,它们具有意料不到的形式,接受不曾预想的组合,服从未经记载的律令,仿效一种人类的圆规不能解的过于广阔和复杂的几何,让它们能够从未来的混沌之境中迸射出来吧,在这一思想中,有什么过分的、怪诞的、超出诗的猜测的合法界限的东西呢?我喜欢“猜测”这个词,它可以差强人意地说明任何诗歌的超科学性。在维克多·雨果以外的其他诗人手中,同样的主题、同样的题材会很容易地取一种说教的形式,而这是真正的诗歌的最大敌人。用诗句来叙述道德的世界或星辰的世界据以运动的已知的规律,就是描写已被发现的东西和整个落在科学的望远镜和圆规下面的东西,就是自贬于科学的责任并侵犯其职能,就是用多余的饰物难为自己的传统的语言,这对韵律是危险的;但是,纵情于由地上和天上的生活展示的无穷场景暗示的梦幻,却是任何人,主要是诗人的合法权利,诗人有权利用一种有别于散文和音乐的华美语言来译解好奇的人类所进行的永恒的猜测。

描写现存之物,诗人就降格了,流入了教师之列;叙述可能之物,他就是忠于职守;他是一个集体的灵魂,询问,哭泣,希望,有时则猜测。

5

维克多·雨果的使我们感到愉快的一部新作又给这种可靠的趣味提供了一个新证明,我说的是《历代传说》。在民族的生命初期,诗歌既是其灵魂的表现,又是其知识的宝库;诗体的历史违反了历史和诗歌这两种体裁所必须遵循的规律,这对两位缪斯都是一种凌辱。在文化极为发达的时期,精神世界中出现了劳动分工,加强和改善了每一部门,谁这时还想创作那种更为年轻的民族所理解的史诗,谁就

会减弱诗所具有的神奇的效果,哪怕只是由于作品不堪忍受的冗长,同时也会部分地取消年长的民族要求于历史的智慧和严肃。因此大部分时间里产生的只是一种可笑的乏味。一位法国哲学家^①认为可以不要古代的优雅、不经长期的研究就立刻用诗来写论文,尽管他做出了种种令人尊敬的努力,拿破仑今天仍然是历史的,而不能成为传说。一个人,甚至一位天才,也不能这样人为地使时代倒退,更不允许这样做。这样的念头只能出现在一位哲学家或一位教授,也就是说一个脱离生活的人的思想里。当维克多·雨果在他初期的诗作中试图把拿破仑表现为一个传奇式人物的时候,他还是一个说说而已的巴黎人,一个受到感动、想入非非的同时代人,他提到了将来可能的传说,而并没有专横地将其推向过去。

再回到《历代传说》吧,维克多·雨果写出了他那个时代的人可能为他那个时代的读者写出的唯一一首史诗。首先,组成这部著作的诗一般来说都很短,而某些诗的短和它们的有力同样地不同寻常。这已经是一个很重要的因素了,这说明他对现代诗的一切可能性具有一种绝对的认识。其次,当他在创作现代史诗即那种从历史中汲取来源或前提的诗的时候,他注意只借用历史能够合理地、有益地借给诗的东西,我指的是传说、神话、寓言,它们仿佛是民族生命的凝聚,仿佛是一个幽深的水库,其中沉睡着人民的血和泪。最后,他没有特别地歌唱某个民族、某一时代的激情,他一下子登上了一个哲学高地,诗人在那里可以用一种同样好奇、愤怒或温柔的目光察看人类的一切演变。他何等庄严地让世纪一个个在我们面前走过,仿佛幽灵从墙壁中走出;他带着何等权威让它们一一活动起来,各自有完美的服装、真正的面目、诚挚的举止,我们都看得清清楚楚。这位魔术师用何等卓越而细腻的艺术、何等了不起的通俗让这些世纪说话和动作,对此,我并非无法解释,但是,我坚持要指出的是,这种艺术只是在传说的环境中才能活动自如,是场地的选择(魔术师的天才除外)便利了场景的变化。

我们的目光盯着、我们的耳朵冲着那流亡地的深处^②,可爱而又可敬的诗人从那里向我们宣布了新的诗作。他向我们证明,尽管他的确受到了限制,可诗的领域却由于天才的权利依旧是几乎没有界限的。他是在什么样的东西中、通过什么新方式发现他的证据呢?如同对任何事物一样,他赋予诙谐、永生的快活、欢乐、超自然、神奇和美妙一种巨大的、至高无上的性质,他想要从此向它们借得前所未识的魅力吗?批评还不能这样说,但它可以肯定的是,他属于那种罕见的人物,这种人在文学界比在其他领域尤为罕见,他们从岁月中汲取新的力量,他们由于一种不断重复的奇迹而越来越年轻、越来越强壮,直至坟墓。

(郭宏安 译)

① 指埃德加·基奈,他写有史诗《拿破仑》。

② 1851年路易-波拿巴政变后,雨果被迫流亡国外。

5. 俄国人的观点*

伍尔夫

既然我们经常怀疑,和我们有这么多共同之处的法国人或美国人是否能够理解英国文学,我们应该承认我们更加怀疑,英国人是否能够理解俄国文学,尽管他们对它满怀热情。至于我们所谓“理解”究竟是什么意思,可能争辩不休、无法肯定。人人都会想起那些美国作家的例子,特别是那些在他们的创作中对我们的文学和我们本身都具有最高识别能力的作家;他们一辈子和我们生活在一起,最后通过合法的步骤成了英王乔治陛下^①的臣民。尽管如此,难道他们了解我们了吗?难道他们不是直到他们生命的最后时刻还是些外国人吗?有谁能够相信,亨利·詹姆斯的小说是由一位在他所描绘的那个社会中成长起来的人写的,或者,有谁能够相信,他对于英国作家的批评是出于这样一个人的手笔,他曾经阅读过莎士比亚的作品,却一点也没有意识到把他的文化和我们的文化分隔开来的大西洋以及大西洋彼岸的二三百年历史?外国人经常会获得一种特殊的敏锐性和超然独立的态度,一种轮廓分明的观察角度;但是,他们缺乏那种毫不忸怩拘束的感觉,那种从容自如、同胞情谊和具有共同价值观念的感觉,这些感觉有助于形成亲密的关系、正确的判断以及迅速交换信息的密切交往。

使我们和俄国文学隔膜的不但有这一切缺陷,还有一个更加严重得多的障碍——语言的差异。在过去的二十年里欣赏托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和契诃夫作品的所有读者之中,能够阅读俄文原著的也许不超过一两个人。我们对于它们品质的估价,是由评论家们作出的,他们从未读过一个俄文字,或者到过俄国,或者听到过俄国人说俄语;他们不得不盲目地、绝对地依赖翻译作品。

* 选自伍尔夫:《论小说与小说家》,上海译文出版社,1986。

① 指乔治六世(1895—1952),他于1936至1952年任英国国王。

那么,我们等于是说,我们是丢开了它的风格来对整个俄国文学作出判断。当你把一个句子里的每一个字从俄文转换成英文,从而使它的意义稍有改变,使它的声音、分量和彼此相关的文字的重心完全改变,那么除了它的意义的拙劣、粗糙的译文之外,什么也没有保留下来。受到了这样的待遇,那些伟大的俄国作家好比经历了一场地震或铁路交通事故,他们不但丢失了他们所有的衣服,而且还失去了一些更加微妙、更加重要的东西——他们的风度,他们的性格特征。英国人以他们赞赏俄国文学的狂热性来证明,那劫后余生遗留下来的东西,是十分强有力的、感人至深的;然而,考虑到它们已经是残缺不全的,我们就不能肯定,我们究竟有多大把握可以相信我们自己没有非难、曲解这些作品,没有把一种虚假的重要性强加于它们。

我们说他们在某种可怕的灾难之中失去了他们的衣服,这是因为某种如此的形象可以用来描述那种单纯朴素、富于人性的品质,这种品质摆脱了企图隐藏、伪装它的本性的一切努力而在惊慌失措之中流露出来,而这就是俄国文学——由于翻译或者某种更加深刻的原因——给我们留下的印象。我们发现,这些品质完全浸透了俄国文学,在比较次要的作家身上和比较重要的作家身上同样地明显。“要学会使你自己和人们血肉相连、情同手足。我甚至还要加上一句:使你成为他们不可缺少的人物。但是,不要用头脑来同情——因为这还容易做到——而是要出自内心,要怀着对他们的热爱来同情。”^①不论你在何处碰巧读到这段引文,你马上就会说:“这是出自俄国人的手笔。”单纯朴素的风格、流畅自如的文笔,假定在一个充满不幸的世界中对我们主要的呼吁就是要我们去理解我们受苦受难的同胞,而且“不要用头脑来同情——因为这还容易做到——而是要出自内心”——这就是笼罩在整个俄国文学之上的那片云雾,它的魅力吸引着我们,使我们离开我们自己黯然失色的处境和枯焦灼热的道路,到那片云雾的荫庇之下去舒展——而那后果当然是不堪设想的。我们变得窘困、拘束;否定了我们自己的品质,我们就用一种装模作样的仁慈善良和简朴风格来写作,这是极端令人作呕的。我们不能带着淳朴的自信去称别人为“兄弟”。在高尔斯华绥的一个短篇小说里,有一个人物这样来称呼另一个人物(他们俩都深深地陷于不幸之中)。顷刻之间,一切都变得牵强、做作。在英语中,和“兄弟”相当的词汇是“老兄”——这是一个大不相同的词儿,带有一种讽刺挖苦的意味,一种难以明确表达的含蓄的幽默。虽然那两个英国人在他们深深陷于不幸之时相遇并且这样互相招呼,我们可以肯定,他们将会找到工作,发财致富,在他们一生中的最后几年过上奢侈的生活,并且留下一笔钱财来防止可怜的穷鬼们在泰晤士河岸上称兄道弟。但是,正是那种共同的苦难,而不是共同的幸福、努力或欲望,产生了那种兄弟情谊。正是那种深刻的“悲伤”——哈格

^① 托尔斯泰语。

柏格·赖特博士发现这是俄国人的典型特征——创造了他们的文学。

一个这样的理论概括,即使把它应用于文学实体之时包含着某种程度的真理,如果一位天才作家在它的基础之上开始工作,当然就会使它发生深刻的变化。立刻就发生了许多其他的问题。可以看出,一种创作“态度”并不简单,它是非常复杂的。在一场交通事故中丧魂落魄、失去了衣服和风度的人们,会说出一些生硬的、刺耳的、不愉快的、别扭的话,即使他们说话的时候带着那场灾难在他们身上造成的放任、直率的态度。我们对于契诃夫作品的初步印象,不是朴实无华而是困惑不解。它的意义究竟何在?他为什么要把这一点写成一个短篇小说?当我们读了他的一篇又一篇作品,我们就会提出这样的问题。一个男人爱上了一个女人,他们分手之后又相逢,最后他们俩谈论他们的处境以及用什么方法才能从“这可怕的束缚”之中解脱出来。

“‘怎么办?怎么办?’他紧紧地捧住他的脑袋问道,……好像他很快就可以找到解决的办法,而一种崭新的、光辉灿烂的生活就会开始。”那篇小说就到此结束。一个邮差驾着马车送一位学生到驿站去,一路上这位学生试图同那邮差攀谈,但他始终保持沉默。突然,那邮差出乎意料地说:“让任何人搭乘邮车都是违反规章的。”于是他面有愠色地在站台上踱来踱去。“他在对谁发怒?对人们?对贫穷?对那秋天的夜晚?”那篇小说又到此结束。

我们问道:难道这就是结局吗?我们总有一种跑在休止符号前面的感觉;或者说,这有点像一首曲调,在预料之中的结尾和弦尚未奏出之前,它就突然终止了。我们说,这些小说是没有结论的,接下去我们就假设,短篇小说应该以一种我们公认的方式来结尾,在这种假设的基础之上,我们构成了我们的批评。我们这样做,就提出了一个我们自己是否适合于充当读者的问题。如果曲调是熟悉的,而结尾是强调的——有情人终成眷属、坏蛋们狼狈不堪、阴谋诡计统统戳穿——正像维多利亚时代的大多数小说所写的那样,我们就不大会弄错;然而,如果曲调是陌生的,而结尾的音符是一个问号,或者仅仅表示那些人物还将继续谈论下去,就像契诃夫的短篇小说那样,我们就需要一种非常大胆而敏锐的文学感受能力,来使我们听清那个曲调,特别是使那和声显得完整的最后几个音符。或许我们要读过大量的短篇小说才能如此感受,而这种感受能力对于获得我们满意的结论是十分必要的,我们把小说的各个部分归纳拢来,我们就会发现,契诃夫并非文笔散漫、毫不连贯,而是有意识地一会儿奏出这个音符、一会儿奏出那个音符,其目的是为了完整地表达他的作品的思想意义。

我们不得不仔细寻找,以便在这些奇特的短篇小说中发现它们的着重点恰好在何处出现。契诃夫自己所说的话给我们指引了正确的方向。他说:“……像我们之间的这样的谈话,对于我们的父母说来,是不可想像的。在晚上,他们默默无言,却安然酣睡;我们,我们这一代,辗转反侧,难以入眠,但话说得很多,总是想要决定

我们是否正确。”我们文学中的社会讽刺和心理描写技巧，都来自不安的睡眠和不断的谈话；但是，在契诃夫与亨利·詹姆斯之间，在契诃夫与萧伯纳之间，毕竟存在着巨大的差异。显著的差异——但它从何而来？契诃夫也意识到社会现状的丑恶和不公正；农民的恶劣处境使他大为震惊；但他没有改革者的热情——这绝不是要我们停下来作结论的休止符号。他对于心灵极感兴趣；他是人与人关系的最精巧微妙的分析者。但是我们又要说，不，结论不在于此。难道他的根本兴趣不是在于灵魂与其他灵魂之间的关系，而是在于灵魂与健康状况之间的关系——在于灵魂与仁慈善良之间的关系？这些小说总是向我们揭示出某种虚伪做作、装腔作势、很不真诚的东西。某个妇女陷入了一种不正当的关系，某个男人由于他的不人道的环境条件而堕落了。灵魂得病了；灵魂被治愈了；灵魂没有被治愈。这些就是他的短篇小说的着重点。

我们的目光一旦习惯于这些色调，小说的原来那种“结论”，就有一半化作一缕轻烟；它们看上去就好像背后有一束光线在照射着的幻灯片——俗气、耀眼、浅薄。作为小说最后一章的一般性结局，书中人物或则缔结良缘，或则一命呜呼，并且把作者的价值观念大吹大擂地公开声明、强调突出，这成了最基本的类型。我们觉得，什么问题也没有解决，也没有把什么东西恰当地加以归纳。另一方面，那种我们当初似乎认为是漫不经心、毫无结论、充满繁琐细节的创作方法，现在看来却是出乎一种优雅细腻的独创性和极其讲究的艺术趣味，它大胆地选择题材，恰当地安排布局，并且被一种真诚的态度所控制着，除了在俄国作家中间，我们在别处再也找不到可以与此媲美的品质。或许这些问题无从解答，然而，让我们不要伪造证据，来创造出某种合适的、正统的、符合我们虚荣心的东西。俄国人的方法或许不能吸引我们公众的耳朵；他们毕竟习惯于更响亮的音乐、更强烈的节拍；但是，既然那曲调听上去就是如此，他就把它写了下来。结果，当我们阅读这些完全没有结论的小故事之时，我们的眼界开阔了，我们的灵魂获得了一种令人惊奇的自由感。

在阅读契诃夫的作品之时，我们发现自己在不断地重复“灵魂”这个词儿。它洒满了他的篇页。年老的酒鬼们随便地使用这个词儿：“……你高踞于行政机构的上层，高不可攀，可是没有真正的灵魂，我亲爱的孩子……那里面就毫无力量。”的确，灵魂就是俄国小说中的主要角色。在契诃夫的作品中，灵魂是细腻微妙的，容易被无穷无尽的幽默和愠怒所左右；在陀思妥耶夫斯基的作品中，它有更大的深度和容量，它易患剧病和高热，但它依然是占支配地位的因素。也许就是为了这个缘故，一位英国读者需要花这么大的力气，来把《卡拉玛卓夫兄弟》和《魔鬼》读上两遍。对他说来，那“灵魂”是异己的。它甚至是令人厌恶的。它几乎没有幽默感，而且完全没有喜剧感。它是无定形的。它与理智关系甚微。它是混乱的、噜苏的、骚动的，似乎不能接受逻辑的控制和诗歌的格律。陀思妥耶夫斯基的小说是波涛翻腾的漩涡、飞沙走石的风暴、会把我们吸进去的嘶嘶作响、沸腾滚泡的排水口。它

是完全纯粹用灵魂作原料来构成的。违背我们自己的意愿，我们身不由己地被吸了进去，在那里面旋转，头昏眼花，几乎窒息，同时又充满着一种眩晕的狂喜。除了莎士比亚的作品之外，再也没有比阅读这种作品更令人兴奋的了。我们把门打开，发现自己在一个房间里，其中挤满了俄国的将军，将军的家庭教师，将军夫人与其前夫所生的女儿，将军的堂表兄妹，以及一大堆混杂的人物，他们都在放大喉咙谈论他们最隐秘的私事。但是，我们究竟置身何处？告诉我们，这究竟是在一家旅馆里、一幢公寓里或一座出租的房屋里，这当然是小说家的职责。可是，没人想到要对此作出任何解释。我们的灵魂，受折磨的、不幸的灵魂，它们要做的唯一的事情，就是谈论、揭露、忏悔，从肉体和神经的伤口中把那些在我们心底的沙滩上蠕动着难以辨认的罪恶抽曳出来。但是，当我们倾听他们的谈话，我们骚乱的心情平静了下来。一根绳索向我们扔了过来；我们抓住了一段独白；我们用牙齿咬住绳索，被匆匆忙忙地从水里拖过去；我们狂热地、疯狂地不断往前冲，一会儿被水淹没，一会儿露出水面，在这一刹那间看到的景象，比我们以往任何时候都要理解得更加清楚，并且获得了我们通常只有在生活的压力最为沉重的时候才能得到的那种启示。当我们飞快地前进，我们在无意之中看清了所有这一切——人们的姓名和他们之间的关系；原来他们是住在罗里敦堡的一家旅馆里，波丽娜和德·格里乌克斯侯爵一起卷入了一场阴谋——但是，和灵魂相比，这些是多么次要的事情！最要紧的就是灵魂，以及它的热情、它的骚动、它的美丽和邪恶相交织的惊人的大杂烩。如果我们突然尖声大笑，或者，如果我们抽抽噎噎不胜悲切，还有什么比这更加自然的呢？——这几乎不会引起人们的注意。我们生活的步伐是如此惊人，当我们飞快前进之时，我们的车轮就会迸射出火星。此外，当生活的速度这样加快的時候，我们看到灵魂的各种因素，那就不是像我们速度较慢的英国人的头脑所设想的那样，在幽默的场面或热情激动的场面中分别出现，而是一层夹一层地纠缠在一起，无法分解地混杂为一团，于是就揭示出人类心灵的一种崭新的概貌。原先各自分离的因素，现在互相融合在一起。人们同时是恶棍又是圣徒；他们的行为既美好而又卑鄙。我们热爱他们，同时又痛恨他们。我们惯常所说的那种善恶之间明确的分界线，是不存在的。我们所最钟爱的人往往就是最大的罪犯，而那最可怜的罪人往往使我们感动，以至于产生最强烈的赞赏和爱慕。

猛然升腾到浪尖儿上，又被卷入海底在岩石上撞得粉身碎骨，在这种情况下，一位英国读者难以感到心情舒坦。他在他自己的本国文学中所习惯的那种程序，被颠倒了过来。按照我们的惯例，如果我们想要叙述一位将军的爱情轶事（首先，我们会发现很难不去嘲笑一位将军），我们必须从描述他的宅邸着手；我们必须使他的环境具体化。只有一切都准备就绪，我们才能来描述那位将军本身。此外，在英国占统治地位的不是俄国的茶炊，而是我们的茶壶；时间是有限的；空间是拥挤的；我们可以感觉到其他著作——甚至是其他时代——中的不同观点的影响。

社会被划分为低等、中等、上等阶层，每一个阶层有它自己的传统，自己的规矩，从某种程度上说，甚至还有它自己的语言。不论他本人愿意与否，一位英国小说家会受到不断的压力，迫使他去承认这些框框，结果就把固有的秩序和某种形式强加于他；他必然倾向于讽刺而不是怜悯，他宁可考察整个社会而不是去理解个人本身。

陀思妥耶夫斯基却没有受到这种限制。不论你是贵族还是平民，是流浪汉还是贵妇人，对他说来全都一样。不论你是谁，你是容纳这种复杂的液体、这种模糊的、冒泡的、珍贵的素质——灵魂——的器皿。它洋溢、横流，与其他灵魂融汇在一起。我们还来不及弄清楚是怎么回事儿，一位买不起一瓶酒的银行小职员平凡故事就不胫而走，扩散到他的岳父和他岳父极其恶劣地对待她们的那五位情妇的生活中去；以及住在同一幢公寓中的邮差、仆妇和公主们的生活中去；没有任何事情是超出陀思妥耶夫斯基的小说领域之外的；当他疲乏之时，他并不停止，而是继续写作。他无法限制他自己。那人类的灵魂——它热气腾腾地、滚烫地、混杂地、惊人地、可怕地、令人压抑地翻腾满溢，向着我们滚滚而来。

剩下来尚未讨论的，是所有小说家中最伟大的一位——因为，除了这个称号之外，我们还能给《战争与和平》的作者以什么别的称呼呢？我们也将发现托尔斯泰是一位异己的、难以理解的外国人吗？在他的观察角度中，是否也有某种怪癖，直到我们成了他的弟子并且迷失了方向，它还是怀着疑虑与困惑的心情，无论如何避免和我们接近？从他的最初几句话里，我们至少可以肯定一件事情——这儿有一个人，他看到了我们所看到的東西，并且像我们所习惯的那样来着手描写，不是从内心写到外表，而是从外表写到内心。这儿有一个世界，在这个世界里，八点钟可以听到邮差的敲门声，而人们在十至十一点钟之间就寝。这儿有一个人，他不是未开化的野蛮人，不是大自然的孩子；他是受过教育的；他有过各种各样的经历。他是那些生来就是贵族并且充分地利用了他们的特权的人们中的一位。他是大都市的而不是郊外的人物。他的感觉、他的智力是准确的、有力的、经过充分培养的。当一个如此的心灵和躯体向人生发动攻击之时，其中带有某种光荣自豪、壮丽辉煌的因素。因此，没有人能够像他那样，把体育活动的兴奋、骏马的妙处以及他在这个世界上强烈地希望得到的一切东西对于一个强壮的年轻人的感官的刺激表达出来。每一条树枝、每一片羽毛，都被他的磁性所吸引住。他注意到一个孩子衣服上湛蓝或鲜红的色彩、一匹骏马尾巴换毛的过程、一阵咳嗽的声音、一个男人想要把手插到已经缝住的口袋中去的动作。他精确的目光记录了一阵咳嗽和双手细微的动作，他精确的头脑又把这些现象归因于人物性格中某种隐蔽的因素，因此，我们熟悉他的人物，不仅仅是通过他们的恋爱方式、政治观点和灵魂的不朽，并且还通过他们打喷嚏和哽噎的方式。甚至在一部翻译作品里，我们也会觉得自己被置于高山之巅，并且有一架望远镜送到了我们手中。一切事物都是令人惊异地清晰，并且绝对地鲜明。正当我们在狂喜之中，深深地呼吸山顶上新鲜的空气，感到精神振

奋、心灵净化,突然间,某一个细节——也许是一个男人的脑袋——以一种惊人的方式从那幅图景中脱颖而出,向我们逼近过来,好像它的生命本身的强大力量把它喷射出来。“我突然遇到一件奇怪的事情:起先我的视线被挡住了,看不到周围的情景;后来他的面庞似乎慢慢地消失,直到最后只留下一双眼睛,在我的眼前闪烁;接着那眼睛似乎钻到了我的头颅里面,于是一切变得混乱不堪——我什么也看不到了,被迫闭上了我的眼睛,为了摆脱他的目光在我身上所产生的喜悦和恐惧之感……”一次又一次,我们分享着《家庭的幸福》这篇小说中玛莎这个人物的感觉。你得闭上你的眼睛,来逃避那喜悦和恐惧的感觉。占优势的往往是那喜悦之情。在这篇小说里有两段描写,一段写一位姑娘在夜晚和她的恋人在花园里散步,另一段写一对新婚夫妇昂首阔步走到他们的客厅里去,这两段描写把那种强烈的幸福感如此成功地传达出来,使我们把书合拢以便更好地体味这种感觉。但是,总是存在着一种恐惧之感,它使我们像玛莎一样,想要逃避托尔斯泰注视我们的目光。这是否是那种在现实生活中可能会扰乱我们心境的感觉——感到他所描写的幸福过分强烈因而不会持久,觉得我们正处于一场灾难的边缘?或者,是否感到我们强烈的喜悦不知怎么有点儿可疑,并且迫使我们和《克莱采奏鸣曲》中的波兹涅谢夫一起问道:“但是,为什么要生活?”生活支配着托尔斯泰,正如灵魂支配着陀思妥耶夫斯基。在所有那些光华闪烁的花瓣儿的中心,总是蛰伏着这条蝎子:“为什么要生活?”在他的著作的中心,总有一位奥列宁、皮埃尔或列文,他们已经取得了所有的人生经历,能够随心所欲地对付这个世界,但他们总是不停地问,甚至在他们享受生活的乐趣之时也要问:生活的意义是什么,我们人生的目的又应该是什么。能够最有效地驱散我们的各种欲念的,并非牧师僧侣,而是那位自己也曾熟悉它们、热爱它们的人。当他也来嘲弄它们,整个世界的确就在我们的脚下化作一堆尘土、一片灰烬。就这样,恐惧和我们的喜悦交织在一起;而在那三位俄国作家之中,正是托尔斯泰最强烈地吸引着我们,也最强烈地引起我们的反感。

然而,我们的思想从它的诞生之处就带上了它的偏见^①,毫无疑问,当它涉及俄国文学这样一种异己的文学,必定离开事实真相甚远。

(瞿世镜 译)

^① 作者言下之意,英国人的思想诞生于英国的传统文化,必然会带上它的偏见,因此难以客观地评价一种异己的文学。

6. 略论西方现代派文学*

袁可嘉

西方现代派文学的产生和发展

西方现代文学一般是从第一次世界大战前后算起的。现代派是其中富有时代特征、深刻而广泛地反映了现代西方社会矛盾和人们心理的一个重要流派。它确立于20世纪20年代,但溯其根源,却早在19世纪中叶的唯美主义文学中就已萌芽。当时欧洲浪漫主义文学随着资产阶级民族民主革命的低落已经衰退,逐步向唯美主义文学转化。美国的爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849)和法国的波德莱尔(Charles Baudelaire, 1821—1867)被认为是现代派的远祖。坡所倡导的使灵魂升华的“美”,反自然、反说教的主张,对形式美和暗示性、音乐性的强调,都为后来的象征派诗人开了先声。波德莱尔的诗集《恶之花》(1857)的发表更是象征派文学的一个重要起点。题材上,它转向城市的丑恶和人性的阴暗面,要艺术化腐朽为神奇,打破了浪漫派末流风花雪月的旧框框;手法上,它发展了“对应论”^①,把山水草木看做向人们发出信息的“象征的森林”,主张用有声有色的物象来暗示启发微妙的内心世界,打破了浪漫主义和现实主义直抒心情、白描景物的老方法。这种导向内心和主观世界的倾向和反陈述、重联想和暗示的方法后来就发展成为象征派和整个现代派文学的基本倾向和特征。

* 选自袁可嘉:《现代派论·英美诗论》,中国社会科学出版社,1985。本文有删节。袁可嘉(1921—),中国诗人,翻译家,外国文学研究专家。

① 瑞典神秘主义哲学家安曼努尔·史威登堡认为,在自然界万物之间存在着互相对应的关系,在可见的事物与不可见的精神之间有彼此契合的关系。

19世纪70至90年代,西方自由资本主义开始向垄断资本主义过渡。现实主义文学已经过了顶峰,向自然主义文学转化。继起的象征派诗人一方面反对自然主义对外界现实的机械模仿,一方面却又接受了他们侧重描写病态事物和着重细节描写的影响,这样,唯美主义和自然主义就融合成为象征主义和现代主义文学的部分因素。1886年9月18日巴黎《费加罗报》上,一个并不知名的诗人让·莫雷阿斯(Jean Moréas,1856—1910)提出了“象征主义”这个名称,要求诗人们努力探求内心的“最高真实”,赋予抽象概念以具体形式,象征主义就作为一个自觉的文学运动而发展起来。在这个统称为前期象征主义的文学运动中,法国的兰波(Arthur Rimbaud,1854—1891)、魏尔仑(Paul Verlaine,1844—1896)和马拉美(Stéphane Mallarmé,1842—1898)、比利时的维尔哈仑(Émile Verhaeren,1855—1916)和梅特林克(Maurice Maeterlinck,1862—1949)是杰出的代表人物。他们的作品中有反映现实生活的一面,但主要却是抒写直觉和幻想;他们既重视艺术想像和艺术形式,也有唯美的形式主义、神秘主义倾向。

20世纪20年代是现代派文学确立并获得极大发展的时期。当时欧洲经历过第一次世界大战和十月社会主义革命,劳资冲突尖锐,社会矛盾深化。各种现代主义流派应运而生,后期象征主义由法国遍及欧美,以德国为中心的表现主义、以意大利为中心的未来主义、以法国为中心的超现实主义和以英国为中心的意识流文学几乎是同时兴起的现代派文学的新品种。他们的共同倾向是对资本主义文明的怀疑和否定,对内心世界和无意识领域的开掘,在艺术手法上进行了广泛的实验,既有成功的经验,也有失败的教训。由于社会主义运动的影响,到20年代中后期和30年代,这些流派的作家出现向两极分化的趋势,有的向革命势力靠拢成为文学界的左翼〔如德国的表现主义者托勒(Ernst Toller,1893—1939)和凯撒(Georg Kaiser,1878—1945)、法国的超现实主义者艾吕雅(Paul Eluard,1895—1952)和阿拉贡(Louis Aragon,1897—)〕,有的向保守反动阵营靠拢而成为右翼〔如意大利的未来主义者马里纳蒂(Filippo Tommaso Marinetti,1876—1944)、美国的现代派诗人庞德(Ezra Pound,1885—1972)和艾略特(T. S. Eliot,1888—1965)〕;左翼歌颂十月革命,反对帝国主义战争,右翼吹捧法西斯主义和宗教势力。当然,也有基本上居于中间的重要作家〔如法国的瓦雷里(Paul Valéry,1871—1945)、奥地利的里尔克(R. M. Rilke,1875—1926)和英国的沃尔夫(Virginia Woolf,1882—1941)〕,等等。这批作家深刻地反映了当时的社会矛盾和人们的精神创伤,在艺术上也有较高的成就,应当说是现代派文学中的佼佼者。

欧美的30年代文学被称为“红色的三十年代”文学,主要倾向是革命的、进步的。当时在世界经济大恐慌和法西斯主义的威胁下,许多作家向左转,一时声势浩大,形成了一个具有统一战线性质的人民文学运动。这些作家基本上属于现实主义流派,但也吸收了某些现代派手法,因此其中有些人可以称之为广义的现代派作

家,而典型的现代派当时虽然还在发展,但势头已经削弱,处于相对停顿的状态。这是现代作家向左转、向外转的时期,与20年代现代派作家的向右转、向内转很不相同。现代派技巧的影响扩散了,但作为一种倾向却受到了进步文艺界的抵制和批判;这种批判有合理的成分,也有教条主义的极“左”表现,需要具体分析。

30年代后期,由于苏联清党扩大化以及欧美各国共产党内部的斗争和分裂,原来以共产党为核心的革命文学运动出现了深刻的分化,受到了严重的挫折。以存在主义哲学为基础的现代派文学的新品种逐渐抬头,最后在战后的悲观气氛中占领了文学舞台的中心。荒诞文学、新小说和黑色幽默虽然各有特点,却无不带有存在主义的烙印。它们反映了当代西方人对世界和人类的存在意义的深刻怀疑,对中产阶级传统价值观念的全面否定,也描绘了西方社会的种种现实矛盾,具有很大的认识价值,虽然同时散布了种种错误的思想,常常采用荒诞不经的手法。他们可以与20年代的现代派比美而被看做现代派文学的第二个高潮。

西方现代派文学经过近八十年来的发展,呈现出非常复杂矛盾的图景。现代派文学将如何发展,目前还很难判断,虽然西方有些评论家已经宣告它的结束^①,提出“后期现代主义”或“超现代主义”的概念^②,但现代派文学作为一定社会历史条件下的产物,只要这种条件没有根本的改变,它是不会突然从地平线上消失的。它还将不断地变化和发展,我们应当注意研究它的动向。

西方现代派文学的艺术特征

文艺思想和艺术特征是有密不可分的关系的。为了说明现代派文学的艺术特征,我们有必要简略地叙述一下现代派作家的基本文艺观点。

在艺术与生活、现实和真实的关系上,他们强调表现内心的生活、心理的真实或现实。他们用“心理现实主义”(Psychological realism)来和19世纪的批判现实主义相抗衡。即使他们有时也着墨外界的现实,但也是为了通过它来表现作者(或人物)的主观感受。现代派文学的主观性、内向性是它的一个重要标志。英美第一个意识流小说家陶罗赛·瑞恰生(Dorothy Richardson, 1872—1957)要求“沉思默想的现实”“独立发言”;维吉尼亚·沃尔夫把生活看做“一个明亮的光圈,自始至终笼罩着我们意识的一个半透明的封套”(指感性活动),要求小说表现“人物私有的幻想”。表现主义者已经把主观凌驾于客观之上,超现实主义则进一步导向梦幻

^① 罗伯特·休斯在美国《时代》周刊(1979年1月8日)上撰文说:“20世纪70年代是现代主义死亡的时代。”

^② 阿兰·王尔德在《当代文学》(1979年冬季号)上撰文《现代主义与危机的美学》,把唐纳德·巴塞尔姆的小说《亡父》看做“后期现代主义”的代表作。

和无意识,甚至胎儿前意识。第二次世界大战以后的现代派(除法国存在主义作家和美国某些黑色幽默作家写过过问社会政治问题的作品以外)基本上都走上了向内心开掘的道路。法国新小说家虽然宣称以描写物的物理属性为主,强调物对人的“中立性”,但实际上还是通过人物的主观感受来表现“物”,把读者带到人物的意识屏幕中去。特别令人注意的是,现代派所谓的“内心”是现代心理学所阐明的“内心”,一颗以本能为主导的变化多端、异常复杂的心。这种观点并不排斥现代派反映现实的可能性,不过他们侧重从多变化的内心来反映现实,从特殊的角度和用特殊的方式来反映现实罢了。

在艺术与表现、模仿的关系上,现代派认为艺术是表现,是创造,不是再现,更不是模仿。18世纪中叶以前,亚里士多德的“模仿说”在文艺界居统治地位;18世纪后期前浪漫主义兴起以后,模仿说逐渐为表现说所代替,一方面强调表现主观世界,一方面仍认为可以模仿客体;现代派则比浪漫派更进一步认为艺术家是通过艺术想像创造客体、表现主体,这时客观世界已经只有提供素材的作用。这种极力强调艺术和想像的创造性的美学观点本来在康德的美学中早已开了端倪,后来经过柯勒瑞奇(Samuel T Coleridge, 1772—1834)和克罗齐(Benedetto Croce, 1866—1952)等人的发展,成为现代派的重要理论。这个理论极端重视想像的巨大作用,说它是综合的、有升华作用的、能化生活素材为艺术经验的白金片(艾略特语),是能满足最大量意识活动、导致最丰富生活价值的宝器〔伊·阿·瑞恰慈(Ivor A. Richards)语〕。这样,创作者就上升到先知者和英雄的地位,创作本身也被认为具有发现真理、创造真实的神圣功用。这种理论的长处是促使作者重视自己的价值,重视形象思维的发挥,重视创作态度的严肃认真;它的弊病是容易诱使作者成为精神贵族,促使想像如脱缰之马不受控制,也使创作活动带上神秘主义的气息,走向艺术至上、形式至上的路子。

在内容与形式的关系上,现代派作家大都是有机形式主义者,认为内容即是形式,形式即是内容,离开了形式无所谓内容。这个理论和认为内容与形式可以分解、内容决定形式的理论是颇有差别的。有机形式主义既使现代派注意艺术形式的重要意义,勇于创新,也使他们中的一些人走向形式主义,搞些并无意义的花样翻新。

上述现代派的三条基本艺术主张也许可以概括为重主观表现、重艺术想像、重形式创新的艺术观点,它们深刻地影响了现代派的艺术方法,使它具有以下几个特征。

从总的艺术方法来看,现代派采用表现法,而非描写法。这里所谓“表现法”是指现代派作家主要是用歪曲客观事物的方法来曲折地表现自己的思想感情,而不像浪漫主义者那样描写客观事物或直抒自己的胸臆,更不像现实主义者那样忠实于客观世界的细致描绘。不妨举两首小诗来作对比:

茵纳斯弗利岛

我就要动身走了，去茵纳斯弗利岛，
搭起一个小屋子，筑起泥芭房；
支起九行云豆架，一排蜜蜂巢，
独个儿住着，荫阴下听蜂群歌唱。

我就会得到安宁，它徐徐下降，
从朝雾落到蟋蟀歌唱的地方；
午夜是一片闪亮，正午是一片紫光，
傍晚到处飞舞着红雀的翅膀。

我就要动身走了，因为我听到
那水声日日夜夜拍打着湖滨；
不管我站在车行道或灰暗的人行道，
都在我心灵的深处听见这声音。

（〔英国〕威廉·叶芝作 袁可嘉译）

这首叶芝早期的著名作品是典型的浪漫派后期唯美主义的诗篇。他直抒胸臆地道出了要离开这个“充满了痛苦”的世界去过隐居生活的愿望，他对茵纳斯弗利岛那里景色的描写也是一种白描法，没有加以主观色彩的渲染。虽说茵纳斯弗利只是爱尔兰的一个小岛，叶芝是把它作为隐居乐地的象征的，但这是摆在纸面上，显而易见的；虽说这首诗也表现了叶芝的心情，但这种直接抒情的手法也还是一种白描的艺术方法。现在请读另一首诗：

豹

——在巴黎植物园

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这么疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的步履迈着柔软的步伐，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起。——
于是有一幅画像浸入，
浸过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

（〔奥地利〕莱纳·里尔克作 冯至译）

这首里尔克作于1903年的名作，与其说是在描写关在铁笼中的豹子的客观形象，不如说是诗人在表现他所体会的豹子的心情，甚至还可以说是他借豹子的处境表现自己当时的心情。这里的拟人化自然是常见的艺术手段，但以常情判断，一只关在笼中的豹子即使作为人来比喻也不可能有这样复杂的思情，显然是里尔克深入发掘自我的结果。整天关在笼子里踱来踱去的豹子无疑会感到铁栏杆令它厌倦，但它不可能感受到这么深刻的程度，以致认为“千条的铁栏后便没有宇宙”；它可能感到有力无处使的苦恼，但不会认识到“力之舞”的“中心一个伟大的意志昏眩”。这些诗句说明里尔克是用自己的思想歪曲了（实际是拔高了）豹的感受能力来表现它与现实世界的矛盾的。这还是里尔克以对“客观的忠实描写”著称的早期的小样品，如果拿他后来抒写主观情思的《杜伊诺哀歌》来作比较，浪漫派与现代派在创作方法上的差别就更明显了。在写法上，里尔克也不像叶芝那样直抒白描，而有曲折隐含地把抽象观念和具体形象相结合的特点（如“力之舞”中把抽象的“力”和形象的“舞”相联；在“伟大的意志昏眩”中把抽象的“意志”和具体的“昏眩”相联），产生一种保尔·瓦雷里称之为“抽象的肉感”（abstract sensuality）的效果。由于现代派这种表现法的特点，他们的作品比一般浪漫派描写法的内容要丰富，手法要精练，但弄得不好，当然也就会带来晦涩难懂的毛病。

里尔克的诗已经表明现代派所采用的“思想知觉化”的创作方法的特点。他们要求用“知觉来表现思想”，“把思想还原为知觉”，以及“像你闻到玫瑰香味那样地感知思想”（艾略特语），这是现代派一个重要的艺术特征。为了加深读者的印象，我再举艾略特的《窗前晨景》为例：

地下室餐厅里早点盘子咯咯响，
顺着人们走过的街道两旁，
我感到女佣们潮湿的灵魂
在大门口绝望地发芽。

一阵黄色的雾向我掷来
街后面人们的歪脸，
从穿着溅满污泥的裙子的过路人那里，
撕下来一个空洞的微笑，它在空中飘荡，

朝屋顶那条水平线消失了。

这首自由体小诗表达作者(一个天主教徒)对现代城市生活的卑微委琐不胜轻蔑的思想,但他并未直说,而是完全依靠形象来暗示(在荒诞派戏剧中有时则是依靠道具“说话”):“潮湿的灵魂……绝望地发芽”,“歪脸”,“空洞的微笑”,“溅满污泥的裙子”,等等。作者看不起现代城市里丧失了宗教信仰的俗人们的心灵空虚,就借女佣开刀,说她们“潮湿的灵魂……绝望地发芽”;内在的灵魂都潮了、霉了,外在的肉体就更不用提了。这就叫做“思想知觉化”,或者更理论化一点,叫做思想找到了它的“客观联系物”(艾略特语),情绪找到了它的“对等物”(庞德语)。这种方法不仅运用于现代派的诗歌中,同样也运用于现代派的小说、戏剧中。维·沃尔夫的《海浪》每一章的开头都用一个又一个的意象来表达人物细致的、隐私的感受;表现主义戏剧中许多人物没有姓名,但他们作为某一类共性(如父性、母性、男性、女性)的象征却是通过剧中展开的具体的形象和动作来表现的。

自由联想也是现代派作家重要的创作方法,从象征派到荒诞派无不如此,到超现实主义手中更不免滥用了。我们知道,正常的联想是以事物间相似的属性为基础的,有一定的明显的推理关系作为桥梁,如从太阳引起光明、温暖的联想,因为太阳本来有光有热。现代派的联想既有符合这一原则的、成功的范例,也有凭个人直觉和幻想、不易为读者理解的例子。例如英国超现实主义诗人狄兰·托马斯把阳光说成是从太阳踢出来的“足球”,就很出人意料了。也许从现代物理学的角度来讲,物质是波和粒子的组合,那么太阳发出来的光粒子也不妨想像为圆形的足球吧,但总不免有点离奇乖巧了。现代派自由联想中的桥梁是作者暗中铺上去的,并不露出于水面,而是潜伏于水底,因此,不了解内情的读者容易触礁翻船。让我们看一个较为复杂的例子,英国诗人威廉·燕卜苏(William Empson)的一首小诗《记本地花木》,总共不过十行,但要讲清楚它,却得上千把字:

有一棵树生长在土耳其斯坦,
或者更往东朝着长“天堂树”的地方,
它那坚实冰冷的球果,不受时间的监护,
只为了大好事业才离开它们的母亲,
只在一场林火中才成熟起来;
等着吧,像巴克斯那样诞生,
经过人们长长的一生,那个时间终了的意象。
我知道不死鸟本来也是一种植物。
希米莉渴望她的主明,
就如邱园里这棵树渴望红色的黎明。

你读上三遍,就会感到这里的困难并不在个别的典故,那些你一查即明;诗句本

身都是清楚的,弄不明白的是各句之间的联系。这种联想的跳跃既然完全是作者私人的,它的跳板也只在诗人的头脑里才能找到。根据诗人事后的解释^①,我们才恍然大悟,原来如此:燕卜荪有一次到英国伦敦皇家植物园邱园去参观,看到一种树,根据说明牌上的文字,这是生长在土耳其斯坦的树,它的球果只在林火发生时才散播种子。诗人从土耳其斯坦是个寒冷的地方,想到旧中国变化很慢,想到“冷冰冰”的儒家哲学,想到中国也有一种近似的、他称之为“天堂树”的植物,这样第一、二行就连上了。第三、四行“不受时间的监护,只为了大好事业才离开它们的母亲”是说这种树并非随着时间的消逝而成长,而是靠一场林火(“大好事业”)才散布种子(“离开母亲”)的。这种树既然不受时间的约束,于是成了“时间终了的意象”。据罗马神话,尤庇特把希米莉烧死,酒神巴克斯才生了下来,正像这种树碰到林火才散发种子。再据埃及神话,不死鸟(Phoenix)每五百年自焚(“林火”),然后在灰中复活(“散发种子”),而 Phoenix 又是一种枣椰树的学名,因此说“不死鸟本来也是一种植物”。末行“红色的黎明”也指林火一类事变,“红色”与“林火”相联。再据希腊神话,希米莉为宙斯所爱,她在心怀醋意的海拉的怂恿下,要求宙斯来看她时要显示出神的威武仪表,宙斯遵命前来,不料他的电光竟烧死了希米莉。因此“希米莉渴望她的神明,就如邱园里这棵树渴望红色的黎明”。

经过燕卜荪这番解释,我们总算了解到这首诗的中心线索是这种树的球果只在林火中散播种子这样一个事实。诗人由此联想到尤庇特烧死希米莉而巴克斯降生,不死鸟自焚而复活,宙斯的电光烧死希米莉。这里所涉及的神话虽都见之记载,人人可查,但这块联想的跳板却是诗人暗中铺设的,读者难以猜度。这种自由联想的主观随意性一方面有助于扩大表现手法,另一方面往往使现代派文学变得很费解、很复杂。

与现代派的思想特征有密切联系的文艺观点以及思想知觉化和联想自由化的创作方法不能不影响到现代派作品的语言形式、叙述方法、结构安排、故事情节、人物塑造和作品寓意。下面我们进一步谈谈这几方面的特征。

在语言形式方面,现代派广泛运用意象比喻、不同文体、标点符号甚至拼写方法和排列形式来暗示人物在某一瞬间的感觉、印象和精神状态。这方面既有做得恰当而成功的经验,也有做过了头而失败的教训。我们读一读美国诗人艾·肯明斯(E. E. Cummings, 1894—1962)《太阳下山》一诗的直译:

刺痛
金色的蜂群

^① 见伊丽莎白·屈罗(Elizabeth Drew)所著《现代诗歌指南》(1948)。

在教堂尖塔上
 银色的
 歌唱祷词那
 巨大的钟声与玫瑰一同震响
 那淫荡的肥胖的钟声
 而一阵大
 风
 正把
 那
 海
 卷进
 梦
 ——中

这诗是在描写夕阳西下、远近教堂钟声齐鸣时诗人的感觉。除一处破折号外，无标点符号，可能暗示钟声迄未停止；排列形式可能表示钟声忽高忽低，忽近忽远；全诗除最后一个表示梦多的复数的“S”系大写外，全部小写，可能暗示不愿破坏钟声回荡的旋律；大写的“dreamS”可能象征梦幻之多之大。这些都是笔者猜测之辞，但也可以说明诗人是在语言形式上做有意识的试验，不是瞎胡闹。但有些意象和比喻带有隐私的性质，很难理解。比如钟声何以和玫瑰一同震响呢？是说钟声给了诗人一种玫瑰的色彩感和香味吗？^① 钟声何以是肥胖的呢？是说它给诗人以一种浑圆的形体感吗？歌唱祷词的钟声又怎么是淫荡的呢？难道这是钟声荡漾所引起的错觉不成？凡此种象征和联想都导源于诗人的隐秘感觉，读者是难以领会的。“刺痛”显然是指阳光强烈刺眼，又与“蜂群”相连，把太阳下山时的光芒比作“金色的蜂群”，倒也别致，不算败笔。

由于现代派着重表现难以直接描述的复杂多变的内心活动，他们在叙述方法上势必要摆脱传统文学那种由作者（或叙述者）出面介绍、评论等方法，而改用靠形象来暗示、烘托、对比、象征的手法。在典型的现代派作品中，外景、人物、故事本身往往不具有独立意义，而只是反映内心活动的道具。现代派自称这是“戏剧性”的叙述法，不同于“讲故事”的传统叙述法。

由于自由联想受想像逻辑的控制，不受形式逻辑的约束，往往急转直下或齐头并进，因此现代派文学在章法结构上就有变化突兀或多层次的特点。例如，据美国

^① 自兰波以来，现代派一直主张“五官不分”。托马斯有诗云：“我听到光的声响，我看到声音的光。”又：“我的舌头大叫，我的鼻子看到。”

批评家卡维尔·柯灵斯(Carvel Collins)的分析,福克纳的著名小说《喧哗与骚动》四个部分在时间分布和情节安排上都有一个对比的双层结构,使故事中人物的遭遇与耶稣受难的传说形成嘲讽性的对比:基督遗爱人间的感人日子正是康普逊一家因为缺少爱而遭难的日子。小说前三部分分别标明是1928年4月7日、6日和8日发生的事,恰好是那年复活节的基督受难日(6日)、复活节前夕(7日)和复活节(8日),第四部则是1910年的星期四,又是基督圣体节的第八天。这样,小说四个部分的四个日期是与基督受难的四个主要日子相关联的,康普逊家每个特定日子所发生的事件就和基督传说里同一天发生的事情联系起来,形成平行的一明一暗的双层轨道。例如第一部中主角班吉的独白是在4月7日,复活节前夕,据说那时基督下世拯救了一些人,使世间充满了希望,而班吉却孤苦无依,毫无希望,连他母亲也不喜爱他,在传统习俗上为孩子受洗命名的这一天,除去了他的真姓名。这种多层次结构的安排使现代派作品产生多层次的意义,带来了丰富性,也带来了复杂化。表现这种多层次结构和意义的作品,最惊人者当推乔伊斯的《尤利西斯》。据作者自述,这部小说既是犹太人和爱尔兰人的史诗,又是人体器官的图解;既是他的自传,又是永恒的男性和女性的象征;既是艺术和艺术家成长过程的描绘,又是上帝吾父和耶稣吾子关系的刻画;既是古希腊英雄俄底修斯的现代版,又是传播《圣经》的福音书。这就使小说成为含义丰富而又相当难解的作品。

在现代派作品中,故事情节的似有若无、人物形象的扑朔迷离以及作品意义的抽象性、象征性也是明显的特征,这同样是和现代派的基本文艺观点分不开的。

总起来看,现代派文学的这些艺术特征既是从他们的基本文艺观点派生的,又是与他们所要表现的内容和思想特征相适应的。正因为现代西方人在人与社会、人与人、人与自然、人与自我四种基本关系上发生了严重的扭曲,产生了与传统观念很不相同的变化,现代派作家才会具有与传统作家很不相同的艺术观点,才会采用与传统文学很不相同的艺术方法来反映这种实际存在的变化。总是先有非理性的社会生活和思潮,才会有非理性的艺术方法和表现;总是先有非人化的社会现象,才会产生非人化的艺术形象;总是先有思想感觉上的变革,才会有文学传达方式的变化。这就需要我们进一步探讨现代派文学产生和发展的社会背景和思想根源了。

西方现代派文学形成的社会背景和思想根源

西方现代派文学的产生和形成是有社会背景和思想根源的。就社会背景说,它是西方垄断资本主义时代的产物。帝国主义时代资本的高度垄断和集中进一步加深了资本主义关系的腐朽性质,使本来已不正常的人与社会、人与人、人与自然

和人与自我的关系受到更强烈的扭曲,出现更深刻的异化。作为一种意识形态,现代派文学就是这种全面异化的反映,它不仅反映出了以上四种社会关系的严重脱节,连它本身到最后也被扭曲得带有反文化、反文学的色彩了。

帝国主义的腐朽本质所带给西方社会的巨大灾难——第一次、第二次世界大战、经济恐慌、劳资冲突、核恐怖和各种各样的社会矛盾,在一般说来既敏感又正直的作家心里必然造成严重的创伤,产生重大的怀疑。宗教信仰的削弱,对科学真理的怀疑,对传统价值观念的动摇^①,使许多人的信仰出现真空,虚无主义的思想、悲观失望的情绪也就乘虚而入,应运而生,形成现代派文学在思想内容上的特点。第二次大战以来,否定人的存在价值的存在主义哲学思潮在西方的泛滥以及它对西方文学的弥漫性的、渗透性的影响也足以证明这一点。

同样直接对现代派文学的形成起了重大作用的是现代反理性主义的种种哲学思潮和社会思潮。^②其中要推尼采(Friedrich Nietzsche, 1844—1900)、弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)、柏格森(Henri Bergson, 1859—1941)、荣格(Carl Jung, 1875—1961)和萨特等人的哲学、心理学以及自康德以来的美学思想影响最大。尼采继承叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788—1860)的意志主义,认为现代文明的衰退是由于理性过分发达,损害了以本能和意志为依靠的创造力。他把宇宙、社会、文明和人类都当作敌对的、盲目的力量予以否定,特别蔑视中产阶级的虚伪道德和庸俗卑微。他对无意识和本能的强调,他的悲观主义,对欧洲思想界和文艺界产生了极大的影响,现代派作家基本上唱的都是这个调子。

奥地利精神病学家弗洛伊德所创立的精神分析学的理论认为人和社会的冲突是不可避免的。社会为了本身的利益,必然要强迫个人服从它的约束(所谓“现实原则”),而个人必须把追求乐趣的欲望(所谓“享乐原则”)强行抑制在自己的潜意识中。他认为在人的心智的三层结构中(代表理性的“超自我”,居于中间地带的“自我”,代表本能的伊特——id)理性只居于边缘的地位,起决定作用的是本能,“无意识才是精神的真正实际”。这些主张引导现代派作家努力开掘下意识的领域。他的“艺术即做梦”的说法使超现实主义者和其他现代派作家获得了理论上和艺术方法上的新武器。梦魇已成为现代派文学中的普遍现象。

柏格森的直觉主义哲学认为只有直觉(即具有自觉性的本能)才能认识真理或真实,才能创造和欣赏美,这使许多作家努力去捕捉一瞬间的印象和幻觉,英美的“意象派”诗歌的产生就与这个理论有关。他关于“心理时间”的说法严重地影响了现代派文学对于时间的处理和结构的安排。他区分“空间时间”和“心理时间”两个概念。前者用空间的固定概念来说明时间,把时间看成各个时刻依次延伸的、表现

^{①②} 斯屈隆堡(Roland N. Stromberg)近著《近代欧洲思想史》(An Intellectual History of Modern Europe, 1975年美国出版)对此有简明叙述,可以参阅。

宽度的数量概念；后者则是各个时刻相互渗透的、表现强度的质量概念。他认为我们越是进入意识的深处，“空间时间”的概念就越不适用。意识流小说家和新小说家正是有鉴于此，大胆打破传统小说家以时间为序的叙述方法，而采用过去、现在和未来相互颠倒、彼此渗透的结构。

一般认为从思想渊源来看，康德的先验唯心主义哲学是现代派文学的总根子。他认为意识的先天形式先于经验，是人类认识能力的特点构成人们所理解的自然界的规律和特点。这就使现代派作家强调对外界作主观的判断和反应，把主观置于客观之上。他的不可知论加深了现代派的神秘主义倾向。康德关于美不涉及欲念和概念，美仅涉及形式的理论；关于艺术的精髓是自由，因此艺术与游戏相通的说法；关于想像在艺术创作中可以创造出“超越自然的东西”的主张，都为现代派唯美的形式主义倾向开了先河，使他们得以撇开旧传统，随心所欲地进行自由创造和形式上的试验。

二三十年代在国际工人运动高潮中，马克思主义和现实主义文学理论对现代派的分化起了很大的作用。它们使一大批作家在一个短时期内走上革命的、进步的道路，写出了优秀的现实主义作品，但由于其中一些人吸收了现代派某些写作方法，因此也被看做是广义的现代派。

第二次世界大战以来，主要是经过让-保尔·萨特的努力而广泛传播的存在主义哲学深刻地影响了整整三十年来西方各个品种的现代派文学；不但出现了直接描写人类存在的荒诞、无意义、人与人不可沟通这类主题的存在主义文学，也出现了表现非理性世界和非人化人物的荒诞戏剧，反映物质和精神对立、理性与感性分裂的新小说。黑色幽默文学也常以人类处境的荒谬状态为题材而发出阴郁的冷嘲的笑声。这些五六十年代的流派虽各有特点，但在总的思想倾向上无疑都受到存在主义哲学的影响。

20世纪科学技术的迅猛发展也对现代派文学产生了重大影响。相对论和量子论剧烈地改变了人们对物质世界的看法：从绝对的、固定的观点变到相对的、流动的观点。科学对实验的重视促进了文学技巧实验的发展。未来主义者歌颂速度和机械力量的美。一部分诗歌中出现科学技术的词语和形象，甚至对内燃机节奏的模仿。现代派文学在思维、感觉和表达方式上的变革都与科技革命和文化思潮的演变有密切联系。

在西方文学本身方面，现代派的出现也绝非偶然。19世纪末叶，本来积极进取的浪漫主义文学已向脱离生活的唯美主义文学转变，盛极一时的现实主义文学也向片面强调遗传和环境影响的自然主义蜕变，欧美文学界出现危机，急需有所突破。现代派文学正是在这个危机中闯出一条新路来的。

在艺术领域中，有机形式主义的美学思想，印象派、象征派和抽象派的绘画和音乐，华格纳、德彪西的理论等都对现代派文学起过一些作用。

7. 魏晋风度及文章与药及酒之关系*

——九月间在广州夏期学术演讲会讲

鲁 迅

我今天所讲的，就是黑板上写着的这样一个题目。

中国文学史，研究起来，可真不容易，研究古的，恨材料太少，研究今的，材料又太多，所以到现在，中国较完全的文学史尚未出现。今天讲的题目是文学史上的一部分，也是材料太少，研究起来很有困难的地方。因为我们想研究某一时代的文学，至少要知道作者的环境、经历和著作。

汉末魏初这个时代是很重要的时代，在文学方面起一个重大的变化，因当时正在黄巾和董卓大乱之后，而且又是党锢的纠纷之后，这时曹操出来了。——不过我们讲到曹操，很容易就联想起《三国志演义》，更而想起戏台上那一位花面的奸臣，但这不是观察曹操的真正方法。现在我们再看历史，在历史上的记载和论断有时也是极靠不住的，不能相信的地方很多，因为通常我们晓得，某朝的年代长一点，其中必定好人多；某朝的年代短一点，其中差不多没有好人。为什么呢？因为年代长了，做史的是本朝人，当然恭维本朝的人物，年代短了，做史的是别朝人，便很自由地贬斥其异朝的人物，所以在秦朝，差不多在史的记载上半个好人也没有。曹操在史上年代也是颇短的，自然也逃不了被后一朝人说坏话的公例。其实，曹操是一个很有本事的人，至少是一个英雄，我虽不是曹操一党，但无论如何，总是非常佩服他。

研究那时的文学，现在较为容易了，因为已经有人做过工作：在文集一方面有清严可均辑的《全上古三代秦汉三国晋南北朝文》。其中于此有用的，是《全汉文》、

* 选自《鲁迅全集》第三卷，人民文学出版社，2005。鲁迅（1881—1936），中国文学家，思想家。

《全三国文》、《全晋文》。

在诗一方面有丁福保辑的《全汉三国晋南北朝诗》。——丁福保是做医生的，现在还在。

辑录关于这时代的文学评论有刘师培编的《中国中古文学史》。这本书是北大的讲义，刘先生已死，此书由北大出版。

上面三种书对于我们的研究有很大的帮助。能使我们看出这时代的文学的确有点异彩。

我今天所讲，倘若刘先生的书里已详的，我就略一点；反之，刘先生所略的，我就较详一点。

董卓之后，曹操专权。在他的统治之下，第一个特色便是尚刑名。他的立法是很严的，因为当大乱之后，大家都想做皇帝，大家都想叛乱，故曹操不能不如此。曹操曾自己说过：“倘无我，不知有多少人称王称帝！”这句话他倒并没有说谎。因此之故，影响到文章方面，成了清峻的风格。——就是文章要简约严明的意思。

此外还有一个特点，就是尚通脱。他为什么要尚通脱呢？自然也与当时的风气有莫大的关系。因为在党锢之祸以前，凡党中人都自命清流，不过讲“清”讲得太过，便成固执，所以在汉末，清流的举动有时便非常可笑了。

比方有一个有名的人，普通的人去拜访他，先要说几句话，倘这几句话说得不对，往往会遭倨傲的待遇，叫他坐到屋外去，甚而至于拒绝不见。

又如有一人，他和他的姊夫是不对的，有一回他到姊姊那里去吃饭之后，便要将饭钱算回给姊姊。她不肯要，他就于出门之后，把那些钱扔在街上，算是付过了。

个人这样闹闹脾气还不要紧，若治国平天下也这样闹起执拗的脾气来，那还成甚么话？所以深知此弊的曹操要起来反对这种习气，力倡通脱。通脱即随便之意。此种提倡影响到文坛，便产生多量想说甚么便说甚么的文章。

更因思想通脱之后，废除固执，遂能充分容纳异端和外来的思想，故孔教以外的思想源源引入。

总括起来，我们可以说汉末魏初的文章是清峻、通脱。在曹操本身，也是一个改造文章的祖师，可惜他的文章传的很少。他胆子很大，文章从通脱得力不少，做文章时又没有顾忌，想写的便写出来。

所以曹操征求人才时也是这样说，不忠不孝不要紧，只要有才便可以。这又是别人所不敢说的。曹操做诗，竟说是“郑康成行酒伏地气绝”，他引出离当时不久的事实，这也是别人所不敢用的。还有一样，比方人死时，常常写点遗令，这是名人的一件极时髦的事。当时的遗令本有一定的格式，且多言身后当葬于何处何处，或葬于某某名人的墓旁；操独不然，他的遗令不但没有依着格式，内容竟讲到遗下的衣服和伎女怎样处置等问题。

陆机虽然评曰“贻尘谤于后王”，然而我想他无论如何是一个精明人，他自己能做文章，又有手段，把天下的方士文士统统搜罗起来，省得他们跑在外面给他捣乱。所以他帷幄里面，方士文士就特别地多。

孝文帝曹丕，以长子而承父业，篡汉而即帝位。他也是喜欢文章的。其弟曹植，还有明帝曹叡，都是喜欢文章的。不过到那个时候，于通脱之外，更加上华丽。丕著有《典论》，现已失散无全本，那里面说：“诗赋欲丽”，“文以气为主”。《典论》的零零碎碎，在唐宋类书中；一篇整的《论文》，在《文选》中可以看见。

后来有一般人很不以他的见解为然。他说诗赋不必寓教训，反对当时那些寓训勉于诗赋的见解，用近代的文学眼光看来，曹丕的一个时代可说是“文学的自觉时代”，或如近代所说是为艺术而艺术(Art for Art's Sake)的一派。所以曹丕做的诗赋很好，更因他以“气”为主，故于华丽以外，加上壮大。归纳起来，汉末、魏初的文章，可说是：“清峻，通脱，华丽，壮大。”在文学的意见上，曹丕和曹植表面上似乎是不同的。曹丕说文章事可以留名声于千载；但子建却说文章小道，不足论的。据我的意见，子建大概是违心之论。这里有两个原因，第一，子建的文章做得好，一个人大概总是不满意自己所做而羡慕他人所为的，他的文章已经做得好，于是他便敢说文章是小道；第二，子建活动的目标在于政治方面，政治方面不甚得志，遂说文章是无用了。

曹操、曹丕以外，还有下面的七个人：孔融，陈琳，王粲，徐幹，阮瑀，应玚，刘桢，都很能做文章，后来称为“建安七子”。七人的文章很少流传，现在我们很难判断；但，大概都不外是“慷慨”、“华丽”罢。华丽即曹丕所主张，慷慨就因当天下大乱之际，亲戚朋友死于乱者特多，于是为文就不免带着悲凉、激昂和“慷慨”了。

七子之中，特别的是孔融，他专喜和曹操捣乱。曹丕《典论》里有论孔融的，因此他也被拉进“建安七子”一块儿去。其实不对，很两样的。不过在当时，他的名声可非常之大。孔融作文，喜用讥嘲的笔调，曹丕很不满意他。孔融的文章现在传的也很少，就他所有的看起来，我们可以瞧出他并不大对别人讥讽，只对曹操。比方曹操破袁氏兄弟，曹丕把袁熙的妻甄氏拿来，归了自己，孔融就写信给曹操，说当初武王伐纣，将妲己给了周公了。操问他的出典，他说，以今例古，大概那时也是这样的。又比方曹操要禁酒，说酒可以亡国，非禁不可，孔融又反对他，说也有以女人亡国的，何以不禁婚姻？

其实曹操也是喝酒的。我们看他的“何以解忧？惟有杜康”的诗句，就可以知道。为什么他的行为会和议论矛盾呢？此无他，因曹操是个办事人，所以不得不这样做；孔融是旁观的人，所以容易说些自由话。曹操见他屡屡反对自己，后来借故把他杀了。他杀孔融的罪状大概是不孝。因为孔融有下列的两个主张：

第一，孔融主张母亲和儿子的关系是如瓶之盛物一样，只要在瓶内把东西倒了出来，母亲和儿子的关系便算完了。第二，假使有天下饥荒的一个时候，有点食物，

给父亲不给呢？孔融的答案是：倘若父亲是不好的，宁可给别人。——曹操想杀他，便不惜以这种主张为他不忠不孝的根据，把他杀了。倘若曹操在世，我们可以问他，当初求才时就说不忠不孝也不要紧，为何又以不孝之名杀人呢？然而事实上纵使曹操再生，也没人敢问他，我们倘若去问他，恐怕他把我们也杀了！

与孔融一同反对曹操的尚有一个祢衡，后来给黄祖杀掉的。祢衡的文章也不错，而且他和孔融早是“以气为主”来写文章的了。故在此我们又可知道，汉文慢慢壮大起来，是时代使然，非专靠曹操父子之功的。但华丽好看，却是曹丕提倡的功劳。

这样下去一直到明帝的时候，文章上起了个重大的变化，因为出了一个何晏。

何晏的名声很大，位置也很高，他喜欢研究《老子》和《易经》。至于他是怎样的一个人呢？那真相现在可很难知道，很难调查。因为他是曹氏一派的人，司马氏很讨厌他，所以他们的记载对何晏大不满。因此产生许多传说，有人说何晏的脸上是搽粉的，又有人说他本来生得白，不是搽粉的。但究竟何晏搽粉不搽粉呢？我也不知道。

但何晏有两件事我们是知道的。第一，他喜欢空谈，是空谈的祖师；第二，他喜欢吃药，是吃药的祖师。

此外，他也喜欢谈名理。他身子不好，因此不能不服药。他吃的不是寻常的药，是一种名叫“五石散”的药。

“五石散”是一种毒药，是何晏吃开头的。汉时，大家还不敢吃，何晏或者将药方略加改变，便吃开头了。五石散的基本，大概是五样药：石钟乳，石硫黄，白石英，紫石英，赤石脂；另外怕还配点别样的药。但现在也不必细细研究它，我想各位都是不想吃它的。

从书上看起来，这种药是很好的，人吃了能转弱为强。因此之故，何晏有钱，他吃起来了；大家也跟着吃。那时五石散的流毒就同清末的鸦片的流毒差不多，看吃药与否以分阔气与否的。现在由隋巢元方做的《诸病源候论》的里面可以看到一些。据此书，可知吃这药是非常麻烦的，穷人不能吃，假使吃了之后，一不小心，就会毒死。先吃下去的时候，倒不怎样的，后来药的效验既显，名曰“散发”。倘若没有“散发”，就有弊而无利。因此吃了之后不能休息，非走路不可，因走路才能“散发”，所以走路名曰“行散”。比方我们看六朝人的诗，有云：“至城东行散”，就是此意。后来做诗的人不知其故，以为“行散”即步行之意，所以不服药也以“行散”二字入诗，这是很笑话的。

走了之后，全身发烧，发烧之后又发冷。普通发冷宜多穿衣，吃热的东西。但吃药后的发冷刚刚要相反：衣少，冷食，以冷水浇身。倘穿衣多而食热物，那就非死不可。因此五石散一名寒食散。只有一样不必冷吃的，就是酒。

吃了散之后，衣服要脱掉，用冷水浇身；吃冷东西；饮热酒。这样看起来，五石

散吃的人多,穿厚衣的人就少;比方在广东提倡,一年以后,穿西装的人就没有了。因为皮肉发烧之故,不能穿窄衣。为预防皮肤被衣服擦伤,就非穿宽大的衣服不可。现在有许多人以为晋人轻裘缓带,宽衣,在当时是人们高逸的表现,其实不知他们是吃药的缘故。一班名人都吃药,穿的衣都宽大,于是不吃药的也跟着名人,把衣服宽大起来了!

还有,吃药之后,因皮肤易于磨破,穿鞋也不方便,故不穿鞋袜而穿屐。所以我们看晋人的画像或那时的文章,见他衣服宽大,不鞋而屐,以为他一定是很舒服、很飘逸的了,其实他心里都是很苦的。

更因皮肤易破,不能穿新的而宜于穿旧的,衣服便不能常洗。因不洗,便多虱。所以在文章上,虱子的地位很高,“扞虱而谈”,当时竟传为美事。比方我今天在这里演讲的时候,扞起虱来,那是不大好的。但在那时不要紧,因为习惯不同之故。这正如清朝是提倡抽大烟的,我们看见两肩高耸的人,不觉得奇怪。现在就不行了,倘若多数学生,他的肩成为一字样,我们就觉得很奇怪了。

此外可见服散的情形及其他种种的书,还有葛洪的《抱朴子》。

到东晋以后,作假的人就很多,在街旁睡倒,说是“散发”以示阔气。就像清时尊读书,就有人以墨涂唇,表示他是刚才写了许多字的样子。故我想,衣大,穿屐,散发等等,后来效之,不吃也学起来,与理论的提倡实在是无关的。

又因“散发”之时,不能肚饿,所以吃冷物,而且要赶快吃,不论时候,一日数次也不可定。因此影响到晋时“居丧无礼”。——本来魏晋时,对于父母之礼是很繁多的。比方想去访一个人,那么,在未访之前,必先打听他父母及其祖父母的姓名,以便避讳。否则,嘴上一说出这个字音,假如他的父母是死了的,主人便会大哭起来——他记得父母了——给你一个大大的没趣。晋礼居丧之时,也要瘦,不吃饭,不准喝酒。但在吃药之后,为生命计,不能管得许多,只好大嚼,所以就变成“居丧无礼”了。

居丧之际,饮酒食肉,由阔人名流倡之,万民皆从之,因为这个缘故,社会上遂尊称这样的人叫作名士派。

吃散发源于何晏,和他同志的,有王弼和夏侯玄两个人,与晏同为服药的祖师。有他三人提倡,有多人跟着走。他们三人多是会做文章,除了夏侯玄的作品流传不多外,王何二人现在我们尚能看到他们的文章。他们都是生于正始的,所以又名曰“正始名士”。但这种习惯的末流,是只会吃药,或竟假装吃药,而不会做文章。

东晋以后,不做文章而流为清谈,由《世说新语》一书里可以看到。此中空论多而文章少,比较他们三个差得远了。三人中王弼二十余岁便死了,夏侯何二人皆为司马懿所杀。因为他二人同曹操有关系,非死不可,犹曹操之杀孔融,也是借不孝做罪名的。

二人死后,论者多因其与魏有关而骂他,其实何晏值得骂的就是因为他是吃药

的发起人。这种服散的风气，魏，晋，直到隋，唐，还存在着，因为唐时还有“解散方”，即解五石散的药方，可以证明还有人吃，不过少点罢了。唐以后就没有人吃，其原因尚未详，大概因其弊多利少，和鸦片一样罢？

晋名人皇甫谧作一书曰《高士传》，我们以为他很高超。但他是服散的，曾有一篇文章，自说吃散之苦。因为药性一发，稍不留心，即会丧命，至少也会受非常的苦痛，或要发狂；本来聪明的人，因此也会变成痴呆。所以非深知药性，会解救，而且家里的人多深知药性不可。晋朝人多是脾气很坏，高傲，发狂，性暴如火的，大约便是服药的缘故。比方有苍蝇扰他，竟至拔剑追赶；就是说话，也要胡胡涂涂地才好，有时简直是近于发疯。但在晋朝更有以痴为好的，这大概也是服药的缘故。

魏末，何晏他们以外，又有一个团体新起，叫做“竹林名士”，也是七个，所以又称“竹林七贤”。正始名士服药，竹林名士饮酒。竹林的代表是嵇康和阮籍。但究竟竹林名士不纯粹是喝酒的，嵇康也兼服药，而阮籍则是专喝酒的代表。但嵇康也饮酒，刘伶也是这里面的一个。他们七人中差不多都是反抗旧礼教的。

这七人中，脾气各有不同。嵇阮二人的脾气都很大；阮籍老年时改得很好，嵇康就始终都是极坏的。

阮年青时，对于访他的人有加以青眼和白眼的分别。白眼大概是全然看不见眸子的，恐怕要练习很久才能够。青眼我会装，白眼我却装不好。

后来阮籍竟做到“口不臧否人物”的地步，嵇康却全不改变。结果阮得终其天年，而嵇竟丧于司马氏之手，与孔融何晏等一样，遭了不幸的杀害。这大概是因为吃药和吃酒之分的缘故：吃药可以成仙，仙是可以骄视俗人的；饮酒不会成仙，所以敷衍了事。

他们的态度，大抵是饮酒时衣服不穿，帽也不带。若在平时，有这种状态，我们就说无礼，但他们就不同。居丧时不一定按例哭泣；子之于父，是不能提父的名，但在竹林名士一流人中，子都会叫父的名号。旧传下来的礼教，竹林名士是不承认的。即如刘伶——他曾做过一篇《酒德颂》，谁都知道——他是不承认世界上从前规定的道理的，曾经有这样的事，有一次有客见他，他不穿衣服。人责问他；他答人说，天地是我的房屋，房屋就是我的衣服，你们为什么进我的裤子中来？至于阮籍，就更甚了，他连上下古今也不承认，在《大人先生传》里有说：“天地解兮六合开，星辰陨兮日月颓，我腾而上将何怀？”他的意思是天地神仙，都是无意义，一切都不要，所以他觉得世上的道理不必争，神仙也不足信，既然一切都是虚无，所以他便沉湎于酒了。然而他还有一个原因，就是他的饮酒不独由于他的思想，大半倒在环境。其时司马氏已想篡位，而阮籍名声很大，所以他讲话就极难，只好多饮酒，少讲话，而且即使讲话讲错了，也可以借醉得到人的原谅。只要看有一次司马懿求和阮籍结亲，而阮籍一醉就是两个月，没有提出的机会，就可以知道了。

阮籍作文章和诗都很好，他的诗文虽然也慷慨激昂，但许多意思都是隐而不显

的。宋的颜延之已经说不大能懂,我们现在自然更很难看得懂他的诗了。他诗里也说神仙,但他其实是不相信的。嵇康的论文,比阮籍更好,思想新颖,往往与古时旧说反对。孔子说:“学而时习之,不亦说乎?”嵇康做的《难自然好学论》,却道,人是并不好学的,假如一个人可以不做事而又有饭吃,就随便闲游不喜欢读书了,所以现在人之好学,是由于习惯和不得已。还有管叔、蔡叔,是疑心周公,率殷民叛,因而被诛,一向公认为坏人的。而嵇康做的《管蔡论》,也就反对历代传下来的意思,说这两个人是忠臣,他们的怀疑周公,是因为地方相距太远,消息不灵通。

但最引起许多人的注意,而且于生命有危险的,是《与山巨源绝交书》中的“非汤武而薄周孔”。司马懿因这篇文章,就将嵇康杀了。非薄了汤武周孔,在现时代是不要紧的,但在当时却关系非小。汤武是以武定天下的;周公是辅成王的;孔子是祖述尧舜,而尧舜是禅让天下的。嵇康都说不好,那么,教司马懿篡位的时候,怎么办才是好呢?没有办法。在这一点上,嵇康于司马氏的办事上有了直接的影响,因此就非死不可了。嵇康的见杀,是因为他的朋友吕安不孝,连及嵇康,罪案和曹操的杀孔融差不多。魏晋,是以孝治天下的,不孝,故不能不杀。为什么要以孝治天下呢?因为天位从禅让,即巧取豪夺而来,若主张以忠治天下,他们的立脚点便不稳,办事便棘手,立论也难了,所以一定要以孝治天下。但倘只是实行不孝,其实那时倒不很要紧的,嵇康的害处是在发议论;阮籍不同,不大说关于伦理上的话,所以结局也不同。

但魏晋也不全是这样的情形,宽袍大袖,大家饮酒。反对的也很多。在文章上我们还可以看见裴頠的《崇有论》,孙盛的《老子非大贤论》,这些都是反对王何们的。在史实上,则何曾劝司马懿杀阮籍有好几回,司马懿不听他的话,这是因为阮籍的饮酒,与时局的关系少些的缘故。

然而后人就将嵇康、阮籍骂起来,人云亦云,一直到现在,一千六百多年。季札说:“中国之君子,明于礼义而陋于知人心。”这是确的,大凡明于礼义,就一定要陋于知人心的,所以古代有许多人受了很大的冤枉。例如嵇、阮的罪名,一向说他们毁坏礼教。但据我个人的意见,这判断是错的。魏晋时代,崇奉礼教的看来似乎很不错,而实在是毁坏礼教,不信礼教的。表面上毁坏礼教者,实则倒是承认礼教,太相信礼教。因为魏晋时所谓崇奉礼教,是用以自利,那崇奉也不过偶然崇奉,如曹操杀孔融,司马懿杀嵇康,都是因为他们和不孝有关,但实在曹操、司马懿何尝是著名的孝子,不过将这个名义,加罪于反对自己的人罢了。于是老实人以为如此利用,褒黜了礼教,不平之极,无计可施,激而变成不谈礼教,不信礼教,甚至于反对礼教。——但其实不过是态度,至于他们的本心,恐怕倒是相信礼教,当作宝贝,比曹操、司马懿们要迂执得多。现在说一个容易明白的比喻罢,譬如有一个军阀,在北方——在广东的人所谓北方和我常说的北方的界限有些不同,我常称山东、山西、直隶、河南之类为北方——那军阀从前是压迫民党的,后来北伐军势力一大,他便

挂起了青天白日旗,说自己已经信仰三民主义了,是总理的信徒。这样还不够,他还要做总理的纪念周。这时候,真的三民主义的信徒,去呢,不去呢?不去,他那里就可以说你反对三民主义,定罪,杀人。但既然在他的势力之下,没有别法,真的总理的信徒,倒会不谈三民主义,或者听人假惺惺的谈起来就皱眉,好像反对三民主义模样。所以我想,魏晋时所谓反对礼教的人,有许多大约也如此。他们倒是迂夫子,将礼教当作宝贝看待的。

还有一个实证,凡人们的言论、思想、行为,倘若自己以为不错的,就愿意天下的别人、自己的朋友都这样做。但嵇康、阮籍不这样,不愿意别人来模仿他。竹林七贤中有阮咸,是阮籍的侄子,一样的饮酒。阮籍的儿子阮浑也愿加入时,阮籍却道不必加入,吾家已有阿咸在,够了。假若阮籍自以为行为是对的,就不当拒绝他的儿子,而阮籍却拒绝自己的儿子,可知阮籍并不以他自己的办法为然。至于嵇康,一看他的《绝交书》,就知道他的态度很骄傲的;有一次,他在家打铁,——他的性情是很喜欢打铁的——钟会来看他了,他只打铁,不理钟会。钟会没有意味,只得走了。其时嵇康就问他:“何所闻而来,何所见而去?”钟会答道:“闻所闻而来,见所见而去。”这也是嵇康杀身的一条祸根。但我看他做给他的儿子看的《家诫》——当嵇康被杀时,其子方十岁,算来当他做这篇文章的时候,他的儿子是未满十岁的——就觉得宛然是两个人。他在《家诫》中教他的儿子做人要小心,还有一条一条的教训。有一条是说长官处不可常去,亦不可住宿;官长送人们出来时,你不要在后面,因为恐怕将来官长惩办坏人时,你有暗中密告的嫌疑。又有一条是说宴饮时候有人争论,你可立刻走开,免得在旁批评,因为两者之间必有对与不对,不批评则不像样,一批评就总要是甲非乙,不免受一方见怪。还有人要你饮酒,即使不愿饮也不要坚决地推辞,必须和和气气的拿着杯子。我们就此看来,实在觉得很希奇:嵇康是那样高傲的人,而他教子就要他这样庸碌。因此我们知道,嵇康自己对于他自己的举动也是不满足的。所以批评一个人的言行实在难,社会上对于儿子不像父亲,称为“不肖”,以为是坏事,殊不知世上正有不愿意他的儿子像自己的父亲哩。试看阮籍、嵇康,就是如此。这是,因为他们生于乱世,不得已,才有这样的行为,并非他们的本态。但又于此可见魏晋的破坏礼教者,实在是相信礼教到固执之极的。

不过何晏、王弼、阮籍、嵇康之流,因为他们的名位大,一般的人们就学起来,而所学的无非是表面,他们实在的内心,却不知道。因为只学他们的皮毛,于是社会上便很多了没意思的空谈和饮酒。许多人只会无端的空谈和饮酒,无力办事,也就影响到政治上,弄得玩“空城计”,毫无实际了。在文学上也这样,嵇康、阮籍的纵酒,是也能做文章的,后来到东晋,空谈和饮酒的遗风还在,而万言的大文如嵇、阮之作,却没有了。刘勰说:“嵇康师心以遣论,阮籍使气以命诗。”这“师心”和“使气”,便是魏末晋初的文章的特色。正始名士和竹林名士的精神灭后,敢于师心使

气的作家也没有了。

到东晋,风气变了。社会思想平静得多,各处都夹入了佛教的思想。再至晋末,乱也看惯了,篡也看惯了,文章便更和平。代表平和的文章的人有陶潜。他的态度是随便饮酒,乞食,高兴的时候就谈论和作文章,无尤无怨。所以现在有人称他为“田园诗人”,是个非常和平的田园诗人。他的态度是不容易学的,他非常之穷,而心里很平静。家常无米,就去向人家门口求乞。他穷到有客来见,连鞋也没有,那客人给他从家丁取鞋给他,他便伸了足穿上了。虽然如此,他却毫不为意,还是“采菊东篱下,悠然见南山”。这样的自然状态,实在不易模仿。他穷到衣服也破烂不堪,而还在东篱下采菊,偶然抬起头来,悠然的见了南山,这是何等自然。现在有钱的人住在租界里,雇花匠种数十盆菊花,便做诗,叫做“秋日赏菊效陶彭泽体”,自以为合于渊明的高致,我觉得不大像。

陶潜之在晋末,是和孔融于汉末与嵇康于魏末略同,又是将近易代的时候。但他没有什么慷慨激昂的表示,于是便博得“田园诗人”的名称。但《陶集》里有《述酒》一篇,是说当时政治的。这样看来,可见他于世事也并没有遗忘和冷淡,不过他的态度比嵇康、阮籍自然得多,不至于招人注意罢了。还有一个原因,先已说过,是习惯。因为当时饮酒的风气相沿下来,人见了也不觉得奇怪,而且汉魏晋相沿,时代不远,变迁极多,既经见惯,就没有大感触,陶潜之比孔融、嵇康和平,是当然的。例如看北朝的墓志,官位升进,往往详细写着,再仔细一看,他是已经经历过两三个朝代了,但当时似乎并不为奇。

据我的意思,即使是从前的人,那诗文完全超于政治的所谓“田园诗人”、“山林诗人”,是没有的。完全超出于人间世的,也是没有的。既然是超出于世,则当然连诗文也没有。诗文也是人事,既有诗,就可以知道于世事未能忘情。譬如墨子兼爱,杨子为我。墨子当然要著书;杨子就一定不著,这才是“为我”。因为若做出书来给别人看,便变成“为人”了。

由此可知陶潜总不能超于尘世,而且,于朝政还是留心,也不能忘掉“死”,这是他诗文中时时提起的。用别一种看法研究起来,恐怕也会成一个和旧说不同的人物罢。

自汉末至晋末文章的一部分的变化与药及酒之关系,据我所知的大概是这样。但我学识太少,没有详细的研究,在这样的热天和雨天费去了诸位这许多时光,是很抱歉的。现在这个题目总算是讲完了。

8. 盛唐气象*

林 庚

盛唐是中国古典诗歌的全盛时期,这全盛并不是由于量多,而是由于质高。当然盛唐比起初唐来,诗的数量是较多的,但是比起中晚唐来,它却是较少的。《全唐诗》所收诗的比例,除五代及生平不明的作家(这些人一般的作品也都很少)外,初唐诗人约为二七〇人,作品约二七五七首;盛唐诗人约为二七四人,作品约六三四一首;中唐诗人约为五七八人;作品约一九〇二〇首;晚唐诗人约为四四一人,作品约一四七四四首。按照这个数字,如果画成曲线,中唐显然在人数和作品数量上都是高峰,然而我们却说盛唐时代是唐诗最高峰,这里正是就质量而言。

盛唐时代前后约半世纪,初唐时代则前后约一世纪。从发展上看,盛唐时代的诗坛盛况对于初唐说乃是加速飞跃的;而中唐的八十年,虽然数量增多了,在某些方面,并且也取得了新的成就,但从发展上看却是在减速中,是在深入与浅出难以统一的过程中。这样,到了晚唐便自然地更为无力了。如果事物发展速度可以说明它本质的一面,那么盛唐时代的诗歌发展就正是处于最蓬勃健旺的时刻。

一、盛唐气象是反映盛唐时代的

盛唐气象所指的是诗歌中蓬勃的气象,这蓬勃不只由于它发展的盛况,更重要的乃是一种蓬勃的思想感情所形成的时代性格。这时代性格是不能离开了那个时代而存在的。盛唐气象因此是盛唐时代精神面貌的反映。然而我们如果以为诗歌是像照相机似的,在反映时代的精神面貌时,乃是完全亦步亦趋,则也是不尽然的。

* 选自林庚:《唐诗综论》,清华大学出版社,2006。林庚(1910—2006),中国诗人,文学史家。

因为文学之反映现实经常是通过作者的思想感情来表现的,特别是古典的抒情诗歌,作者的世界观与作品的艺术形象经常是统一的。当然这并不等于说在古典抒情诗中就没有主客观矛盾的现象。例如唐初王绩的一首名诗《野望》:

东皋薄暮望,徙倚欲何依。树树皆秋色,山山唯落晖。牧童驱犊返,
猎马带禽归。相顾无相识,长歌怀采薇。

作者是隋末的遗民,对于唐代新的统一局面是怀着遗民的寂寞之感的,这首诗的主题,所谓“东皋薄暮望,徙倚欲何依……相顾无相识,长歌怀采薇”,也正是表达了这遗民之感的,可是这首诗之所以成为唐初的名作,却并不因为这个主题,而是由于中间四句“树树皆秋色,山山唯落晖。牧童驱犊返,猎马带禽归”的醒目的形象。这形象比一切唐初的诗篇更早的反映出了在新的统一局面下和平生活的环境与人民各得其所的心情,这也就是这首诗之所以具有文学史上突出的价值。而这一种对于时代的礼赞,它原是遗民的世界观中所没有的,却正是客观上现实存在的。这里客观的反映是突破了作者的世界观而出现的。然而一般的情况,在古典抒情诗里这样的现象是稀少的,至少是不明显的。一般的情况,时代的精神面貌经常是通过它所赋予作者的世界观与它所孕育的作者的个性而出现的。这就必然发生一种现象:诗歌中所反映的时代精神面貌,不免会稍迟于那个时代现实的发展。因为认识既经常落后于形势,那么诗人能充分认识新的现实也就经常需要一段短暂的时间,同时诗人们要改变他们已经形成的世界观与前一阶段所孕育成熟的个性也需要一段短暂的时间,这就不能那么紧凑的亦步亦趋了。事实上开元之初,继承了武则天王朝的发展,整个社会已经是进入上升的高潮,然而诗坛盛况却还要等到开元中叶才更有力的普遍展开。《河岳英灵集叙》所以说:

贞观末(近650),标格渐高;景云(710)中,颇通远调;开元十五年(727)后,声律风骨始备矣。

景云(710)中其实也就是开元(713)前夕。可是为什么要等到开元十五年后,“声律风骨始备”呢?这就是说一种“气象”或“风格”孕育成熟,原不是一朝一夕之事。远而如代表建安时代的诗人曹植,他的名作大部分是在建安的后期,有的则还到了建安之后。而历代归之于盛唐诗歌成就之一的岑参的大量边塞诗,却正是写在安史乱前不久的。一个时代的影响之来既不是突然而来,一个时代的影响之去,也不会是突然而去。特别是在几千年的长期封建社会中,其发展原是缓慢的;人们需要十年八年或更长的时间来充分认识它,乃是自然的事情。安史之乱作为唐代高潮的分水岭,也作为几千年封建社会发展的分水岭,这意义当时人是很少察觉的,甚至除了李白、杜甫之外,诗人们几乎都没有反映这一重大的事件。特别由于从安史之乱到长安收复,为期不过两年,更容易使当时的人们认为这不过是偶然短暂的不幸

而已。那么安史乱前,即使社会上黑暗面的抬头已经露出端倪,也就还难于立即改变开元盛世所长期孕育的普遍的生活感情。至于黑暗面与光明面的矛盾斗争这是任何时代都有的。盛唐时期,其间的对比也是在渐变的发展中,总的说来,在征云南战役(天宝十载)之前社会的精神面貌,光明面仍是占着上风的,所以李白《古风》说:

白日曜紫微,三公运权衡;天地皆得一,澹然四海清。

这就是李白对于征云南前夕社会的描写。当时宰相李林甫阿附权贵、杀害贤能,的确是开明政治的破坏者。但李林甫还有自知之明,在开明政治传统的压力下,仍然不敢十分胡作非为。历史上说他为了保持自己的相位,排除异己,却又尽量地在各项措施上照规矩办事;这就使得直到天宝十年,整个的情况还是平稳的。而杨国忠则是一个好大喜功大胆妄为的人。这样到了天宝十一载杨氏独揽大权,十二载十三载连年饥荒,局势才显得严重起来。而安史乱后,唐帝国还维持了一个半世纪左右,说明在这划时代的转折点后,一方面固然是开始面向下坡路,一方面也并非就立即一落千丈、分崩离析。而安史乱前正如李白《古风》所说:

一百四十年,国容何赫然。

其间虽然有矛盾、有曲折,总是统一在一个发展的盛况中,这就是盛唐气象的根据。

二、盛唐气象与陈子昂

盛唐气象是反映着时代精神的,然而如果以为一谈盛唐气象便是歌功颂德,则显然又是错误的。歌功颂德指的是对于封建统治阶级的阿谀,是从来也不代表盛唐气象的那些应制诗之类的主要内容。而盛唐气象所歌颂的是人民的胜利,离开了人民的胜利就无所谓盛唐气象。唐代的盛世是由于隋末农民起义迫使统治阶级作了让步,是由于建安以来成长起来的民主要求在这一基础上的更为高涨,才使得封建社会顺利发展了它的上升阶段。而这些都是人民的斗争成果。盛唐时代并不是统治阶级好心的赐予,歌颂这一时代因此与所谓歌功颂德并无相同之处。相反的,歌颂盛唐时代正是要歌颂那促进现状更为富于解放的精神力量,歌颂那人民在胜利中饱满的生活情绪与自豪感。陈子昂作为盛唐诗坛的先驱,也是盛唐气象与建安风骨之间的桥梁,而陈子昂就是并不满足于现状的。他的最有名的《登幽州台歌》:

前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下!

这动人心魄的诗篇,它鼓舞了人们的事业心,增强了突破现状的豪迈气质,一种追求理想的热情,一种积极浪漫主义精神的新鲜品质,它乃是陈子昂在诗歌史上给人们最深刻最难以磨灭的印象。而我们如果却以为陈子昂主要的是在这里揭露黑暗,或者说是在这里反映了一个没落无望的时代,岂不违背历史真实吗?实际上陈

子昂在这里所揭开的正是盛唐的序幕。这就说明反映一个上升时代的诗篇原不是一味歌咏升平的,当然更不是什么歌功颂德了。陈子昂在诗歌主张上与李白是先后相映成辉的,陈子昂的《登幽州台歌》等也与李白的《行路难》等一类篇章有极多共同之处。如果陈子昂所反映的时代竟是没落的,李白所反映的时代也竟是没落的,那么历史上还有什么唐代上升的高潮呢?如果他们之中一个是反映了上升的时代,一个却是反映了没落的时代,那么我们将如何来理解他们之间从诗歌主张到诗歌创作上的许多共同之处?事实上陈子昂是呼唤着盛唐时代的,李白是歌唱了盛唐时代的;他们之间原极为相近。而孕育这样诗人的正是一个半世纪所形成的一个上升发展的时代高潮。把盛唐气象错误地理解为歌功颂德,或者把富于解放精神的诗篇又简单地理解为是反映了矛盾的激化,这就必然造成了认识上的混乱。

矛盾是社会发展中不可缺少的因素,而我们却要求反映当时上升发展的诗篇中没有矛盾,这是可能的吗?不理解这一点,陈子昂唤起了整个时代注意的《登幽州台歌》发生在盛唐时代的前夕,也就几乎成为不可理解的事情。

三、盛唐气象与建安风骨

中国诗歌史上,作为一个理想的诗歌时代,唐代以前大都向往于建安,唐代以后则转而醉心于盛唐。盛唐气象乃是在建安风骨的基础上又发展了一步,而成为令人难忘的时代。对于建安风骨的大力提倡,首先有梁代优秀批评家钟嵘的《诗品》,之后就是陈子昂了,他的《与东方左史虬修竹篇序》说:

汉魏风骨,晋宋莫传!

这有力的语言指出了唐诗明确的方向。之后李白《古风》说:

自从建安来,绮丽不足珍。

又《宣城谢朓楼饯别校书叔云》中说:

蓬莱文章建安骨,中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞,欲上青天览明月。

而专选盛唐的殷璠《河岳英灵集》则说:

开元十五年后,声律风骨始备矣。言气骨则建安为侔,论宫商则太康不逮。

可见风骨乃是建安诗歌的特点,也是唐诗的优良传统。所以论到高适则说:

适诗多胸臆语,兼有气骨。

论到崔颢则说:

晚节忽变常体，风骨凛然。

然则盛唐气象之继承了建安风骨，盖为无可争辩的历史事实。那么盛唐时代与建安时代到底有什么共同之处呢？盛唐气象与建安风骨又有什么不同点呢？要说明这个问题，首先就必须了解建安时代乃是一个解放的时代，那是从两汉的宫廷势力之下解放出来，从沉闷的礼教束缚之下解放出来；于是文学也就有力地 from 贵族文学中解放出来，带着人民胜利的心情、民主要求的信念；一种自由奔驰的浪漫的气质、富于展望的爽朗的形象，这就构成建安风骨的精神实质。而唐代也正是从六朝门阀的势力下解放出来，从佛教的虚无倾向中解放出来，从软弱的偏安与长期的分裂局面下解放出来，而表现为文学从华靡的倾向中解放出来，带着更为高涨的胜利心情，更为成熟的民主信念，更为豪迈的浪漫气质，更为丰富的爽朗的歌声，出现在诗歌史上。而初唐社会上残余的门阀势力与诗歌中残余的齐梁影响，到了盛唐就一扫而尽。这一种解放的力量，也就是建安风骨真正的优良传统。而这样一种发展的力量与社会上的落后势力、保守势力能没有抵触吗？它乃冲击为绚烂的浪花，反映为复杂的歌唱，而总的则统一为人民胜利的声音，这也就是令人向往的“盛唐之音”。唐代的宏伟的力量，表现在经济上，表现在文化上，表现在边防上，也就广泛地表现在日常生活之中。这些力量如果不是人民的力量，那么是谁的力量呢？而解放了这些力量的如果不是人民自己那么又是谁呢？这也就是蓬勃的盛唐气象的实质。然而我们有些人却以为盛唐气象必然是歌功颂德，在这里似乎也就没有看见盛唐时代中人民的力量，或者是以为盛唐时代中人民是没有力量的，那么要歌颂只能是歌颂统治力量了。关于盛唐气象的许多争辩，问题就在这里。

建安是一个解放的时代，但也是一个艰苦的时代。这艰苦由于这时代是出现在一个兵荒马乱的废墟之上的，这艰苦又由于这时代还缺少一种保证这个解放的有效经验，因为一切都似乎是草创的。一种荒凉高亢的歌声，所谓“惊风飘白日”“高台多悲风”，就是建安风骨的基调。而盛唐时代是出现在百年来不断上升的和平繁荣的发展中，是有了几百年来成熟了的封建社会中民主斗争的方式，它是一个进展得较为顺利的解放中的时代。一种春风得意一泻千里的展望，所谓“天生我材必有用”“黄河之水天上来”“大道如青天”“明月出天山”，这就是盛唐气象与建安风骨，同为解放的歌声，而又不全然相同的地方。当然，为保证并发展这一解放的高潮，就得不断地斗争，就不得不有能禁得起艰苦考验的风骨，建安风骨因此是具备在盛唐气象之中的，也是盛唐气象的骨干。没有这个骨干，盛唐气象是不可能出现的，这就是为什么陈子昂高倡风骨在诗歌史上具有那么重大的意义，也就是李白之所以赞美“建安骨”的根据。然而盛唐气象又不止于这个“骨”，它还有丰实的肌肉，而丰实的肌肉也就更为有力的说明了这个“骨”。如果建安风骨不妨以刘桢的《赠从弟》一诗为例：

亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲。冰霜正惨悽，
终岁常端正。岂不罹凝寒，松柏有本性。

这正是《诗品》所赞美的“真骨凌霜，高风跨俗”了。那么盛唐气象就是“阳春召我以烟景，大块假我以文章”的大地回春的歌声。它们在本质上是一个东西，而盛唐气象却进一步显示出这个本质在生活中起了更为丰富的作用。它潜移默化，无往而不存在，因此只能说是一片气象，而非素朴的风骨所能尽了，它乃是建安风骨的更为丰富的展开。

盛唐气象正如建安风骨，又传统的是诗歌上的一个概念。它是反映盛唐时代的，但历来人们并不把它直接作为一个时代的精神面貌来理解，虽然它是反映着盛唐时代的精神面貌的。它与人民的力量受到束缚压抑的时代的诗歌有着显然不同的基调。这后者正是所谓矛盾尖锐的时代。这在长期封建社会中乃是民不聊生而又找不到出路的时候。反映在诗歌上其基调是黯淡的，仿佛在灰沉沉的天气里，一切色调都失去了光彩。而盛唐气象正如建安风骨其基调是朗爽的，色调是鲜明的。这里，盛唐诗歌的色调则要比建安更为鲜明，其基调也更为爽朗。盛唐气象之与建安风骨，其关系正是这样的。

四、盛唐气象是一个具有时代性格的艺术形象

什么叫做盛唐气象呢？或者先说什么叫做气象呢？唐皎然《诗式》说：

气象氤氲，由深于体势。

而其《明势篇》又说：

高手述作，如登荆巫，覩三湘、鄢、郢之盛，萦回盘礴，千变万态。或极天高峙，峯焉不群，气盛势飞，合沓相属；或修江耿耿，万里无波，欲出高深重复之状。古今逸格，皆造其极。

“明势”就是阐明体势的，所谓“气盛势飞”也就是气象与体势的关系。而“高手述作，如登荆巫，覩三湘、鄢、郢之盛，萦回盘礴，千变万态”，正是盛唐气象的概念了。皎然与殷璠约为同时人，所谓“气象氤氲”的概念正是在盛唐诗歌的基础上形成的，而后人向往于盛唐也就是向往于这个气象。姜夔在《白石道人诗说》里说：

气象欲其浑厚，其失也俗；体面欲其宏大，其失也狂。

这里所说的“体面”约同于《诗式》所说的“体势”，所谓“其失也狂”也正可以说明所谓“宏大”乃是“气盛势飞”的，所以其“失”才会“狂”。而这里所说的“气象欲其浑厚”也就是《诗式》的“气象氤氲”，因其是“浑厚氤氲”的，所以似浅而实深，似俗而实高。《沧浪诗话》说：“盛唐人有似粗而非粗处，似拙而非拙处”，若竟是粗拙便是俗

了；这正是盛唐诗歌“深入浅出”的造诣。使得三言两语就抵得无尽的言说，这也就是“氤氲”与“浑厚”了。因此《诗式》中序说：

至如天真挺拔之句，与造化争衡，可以意会，难以言状。

《白石道人诗说》则引东坡的话：

言有尽而意无穷，天下之至言也。

他们都强调诗歌的最高造诣就是丰富到不可尽说，完整到天真自然。而我们今天应当进一步的了解，能达到这样造诣，固然有待于诗歌的艺术修养，而更主要的还是诗歌的生活内容。没有丰富而深厚的生活内容，艺术修养也是无法提高的。而盛唐诗歌中普遍存在的“浑厚”“氤氲”的气象，证明它不单是属于某一个诗人的，而乃是整个时代精神面貌的反映。

蓬勃的朝气，青春的旋律，这就是“盛唐气象”与“盛唐之音”的本质。朱彝尊的《静志居诗话》里所以引有这样的一段话：

唐诗色泽鲜妍，如旦晚脱笔砚者；今诗才脱笔砚，已是陈言。

这一个富于创造性的解放的时代，它孕育了鲜明的性格，解放了诗人的个性，使得那些诗篇永远是生气勃勃的，如旦晚才脱笔砚那么新鲜，它丰富到只能用一片气象来说明。当然“气象”二字是一个更为抽象的概念，不像风骨本身那么具体，然而“盛唐气象”却与“建安风骨”同样是具体的，它是古代诗歌中理想的艺术形象。它之所以用了一个比风骨更为抽象的概念，正因其内涵的更为丰富，而当这个抽象的概念得到了具体的说明，它就具有更为广泛的典型意义。这就是“盛唐气象”所以在“建安风骨”之后成为古代诗人们普遍向往的造诣。

五、《沧浪诗话》论盛唐气象

论“盛唐气象”最集中的，莫过于严羽的《沧浪诗话》。这一部批评名著，其中心命题就是高倡“盛唐气象”。

《沧浪诗话》的见解事实上也是继承了“建安风骨”到“盛唐气象”这一传统的认识，集中了自《诗品》以至《诗式》各家的见解，而最后得出了结论：

推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法。虽获罪于世之君子不辞也。

他说：

论诗如论禅，汉魏晋与盛唐之诗则第一义也。

这里所谓汉、魏、晋也就是指的建安风骨，他说：

黄初之后，惟阮籍《咏怀》之作极为高古，有建安风骨。

又说：

晋人舍陶渊明、阮嗣宗外，惟左太冲高出一时。

而钟嵘《诗品》论陶渊明则说他“兼协左思风力”（钟嵘称“建安风力”与“建安风骨”实为一义）。《沧浪诗话》之所以在传统的“汉魏风骨”的概念中又加上了晋，也就是认为阮籍、左思、陶渊明是具有建安风骨的。这一优良的传统，到了盛唐乃发展得更为理想更为丰富，所以说“盛唐人诗，无不可观者”，“推原汉魏以来，而截然谓当以盛唐为法”。

《沧浪诗话》说：“诗之法有五：曰体制、曰格力、曰气象、曰兴趣、曰音节。”这里分开来说则为五，合起来说则都可以说是气象，如曰：

《西清诗话》载晁文元家所藏陶诗，有《问来使》一篇云：“尔从山中来，早晚发天目。我屋南山下，今生几丛菊？蔷薇叶已抽，秋兰气当馥。归去来山中，山中酒应熟。”余谓此篇诚佳，然其体制气象，与渊明不类，得非太白逸诗，后人谩取以入陶集耶？

曰“体制气象”则正如《诗式》所云：“气象氤氲由深于体势。”二者乃是密切相关的。而《沧浪诗话》之论诗体则有“建安体”、“正始体”、“盛唐体”、“晚唐体”、“少陵体”、“太白体”等，则所谓“体制”，这里正是时代或作家的风格。至于“音节”，则《沧浪诗话》说：

下字贵响，造语贵圆。

孟浩然之诗，讽咏之久，有金石宫商之声。

则所谓“音节”也正如《河岳英灵集》所说：“开元十五年后，声律风骨始备矣。”所指绝非仅在于平上去入，双声叠韵的追求而已。（《河岳英灵集》对于专意追求这些人，认为是“攻异端、妄穿凿”“虽满箠笞，何以用之！”）而《白石道人诗说》说：“一家之语，自有一家之风味，如乐之二十四调，各有韵声。”风味也就是风格，而比之“声”“调”，这一传统用法盖早源于《典论·论文》，则《沧浪诗话》的“音节”也仍指的是形象风格。我们不妨说《沧浪诗话》所举的五项之中，“体制”、“音节”是比较外在的部分，而“格力”、“气象”、“兴趣”则是其中心环节。《诗式》邺中集一节论代表建安风骨的曹植、刘桢时说：

语与兴驱，势逐情起。不由作意，气格自高。

这里的“兴”“情”，也即《沧浪诗话》的“兴趣”，这里的“气格”，也即《沧浪诗话》的“格力”。它们与“风骨”、“气象”本质上实为一物。所以《沧浪诗话》说：

诗者，吟咏情性也，盛唐诸人，惟在兴趣。

而用之以全面概括诗人风格造诣的，于《沧浪诗话》中则是“气象”，如曰：

唐人与本朝诗，未论工拙，直是气象不同。

所谓：

大历以前分明别是一副言语，晚唐分明别是一副言语，本朝诸公分明别是一副言语。

又如说：

“迎旦东风骑蹇驴”绝句，决非盛唐人气象。

这里更突出的是《沧浪诗话》不但用“气象”来说明盛唐诗歌，而且也用“气象”来说明汉、魏、建安或其他时代的诗作，则“气象”乃是最具有概括性的了。如曰：

汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。

又说：

建安之作，全在气象，不可寻枝摘叶。

虽谢康乐拟鄴中诸子之诗，亦气象不同。

然则建安风骨也正是一种气象。而《沧浪诗话》的《答出继叔临安吴景仙书》又说：

盛唐诸公之诗，如颜鲁公书，既笔力雄壮，又气象浑厚。

然则气象最高的标准就要达于浑厚，这也是《诗式》、《诗说》所共同的，《诗式》说：

要气足而不怒张。

《诗说》说：

体面欲其宏大，其失也狂；血脉欲其贯穿也，其失也露。

《答出继叔临安吴景仙书》论对于“盛唐之诗”的按语时说：

于诗则用“健”字不得，不若诗辨“雄浑”、“悲壮”之语，为得诗之体也。

毫厘之差，不可不辨。坡、谷诸公之诗，如米元章之字，虽笔力劲健，终有子路未事夫子时气象。……只此一字，便见我叔脚根未点地处。

“雄浑”、“悲壮”是《沧浪诗话》中所谓“诗有九品”之中的二品，这“品”也即风格的意思，而这里又说“得诗之体”，可见体实兼有风格之意，而风格的中心则归之于气象，气象的标准则要达于浑厚。盛唐气象既是气象的最高理想，所以“用健字不得”，因为“健”字有“怒张”、“狂”、“露”的倾向，所以说“终有子路未事夫子时气象”，唐司空图《二十四诗品》第一篇就是“雄浑”，所谓：

反虚入浑，积健为雄，具备万物，横绝太空。

古人以为“健”要累积起来才够得上“雄”，则“健”的概念还是不够深厚的，而“盛唐气象”之所以是“浑厚”、“雄浑”，正因其是“具备万物，横绝太空”，这就是“盛唐气象”的本质。

《沧浪诗话》说：“汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。”那么与“盛唐气象”的“浑厚”又有什么区别呢？这就还要从它另一个论诗的角度来理解，那就是《沧浪诗话》论“悟”的地方。“悟”原是禅宗的说法，有“渐悟”、“顿悟”之分。《沧浪诗话》实是借其“顿悟”的说法来说诗。所谓：

谓之直截根源，谓之顿门，谓之单刀直入也。

《沧浪诗话》借用了这个“悟”字说诗，吴景仙曾表示反对，所以《答出继叔临安吴景仙书》说：“我叔谓说禅非文人儒者之言。本意但欲说得诗透彻，初无意于为文，其合文人儒者之言与否，不问也。”那么《沧浪诗话》所说的“悟”到底是什么呢？其实就是对于形象的捕逐。韩愈诗：“我愿生两翅，捕逐出八荒。精诚忽交感，百怪入我肠。”诗人们凭着丰富的想像翅膀在广阔的空间中飞翔，捕逐他要塑造的形象；这正是所谓“文章本天成，妙手偶得之”了，所以《沧浪诗话》说：

且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。

“悟”既是“捕逐”，“妙悟”也就是“妙手偶得之”。而形象乃是最直接的感受，这也就是“直截根源”、“单刀直入”，这个意见也是本于钟嵘《诗品》的说法。《诗品》说：

至于吟咏情性，亦何贵于用事：“思君如流水”，既是即目；“高台多悲风”，亦惟所见；“清晨登陇首”，羌无故实；“明月照积雪”，讵出经史？观古今胜语，多非补假，皆由直寻。

《诗品》这里所说的“直寻”，也就是要捕逐“高台多悲风”，“明月照积雪”这么鲜明直接的形象。而《沧浪诗话》又有与《诗品》如出一辙的大段论述。他说：

诗者吟咏情性也。盛唐诸公……言有尽而意无穷。近代诸公乃作奇特解会。遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗，夫岂不工，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉！且其作务多使事，不问兴致。用字必有来历，押韵必有出处。读之反复终篇，不知着到何处！

《诗品》的“羌无故实”、“讵出经史”、“皆由直寻”，正是《沧浪诗话》的“一味妙悟”、“直截根源”、“单刀直入”。《诗品》反对的“补假”，也就是《沧浪诗话》所反对的“以文字为诗”、“以才学为诗”。至于“以议论为诗”，又见于他所说的：

夫诗有别裁，非关书也，诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路，不落言筌者，上也。

他以为诗人要有高度的艺术成就则需要平时多读书，多穷理，然而到了写诗时，却又要“不涉理路，不落言筌”，正因为诗所要捕逐的乃是最直接的形象，而这个形象应当自然含有平时所“读”的“书”、所“穷”的“理”在内，所以说“唐人尚意兴，而理在其中”。而这个“意兴”，到了汉魏则是：

汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。汉魏古诗，气象混沌，难以句摘。

我们若再证之以《沧浪诗话》的另一段话：

惟悟乃为当行，乃为本色。然悟有深浅，有分限，有透彻之悟，有但得一知半解之悟，汉魏尚矣，不假悟也……盛唐诸公透彻之悟也。他虽有悟，皆非第一义也。

盛唐诗人，惟在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。

总结上面的话就是说，汉魏是：“气象混沌”，“不假悟也”，“词理意兴，无迹可求”。盛唐是：“气象浑厚”，“透彻之悟”，“尚意兴而理在其中”，“惟在兴趣……玲珑透彻”。如果“悟”是对于形象的捕逐，那么，汉魏就是还不曾有意去捕逐，而是听其自来的，所以说“不假悟也”；盛唐则是认识到捕逐而且达于深入浅出的造诣，所以是“透彻之悟”。汉魏既然还没有致力去捕逐形象，所以形象是淳朴的，又是完整的，因此“难以句摘”；如同还没有开采的矿山，这也就是“气象混沌”。而盛唐则由于致力捕逐而获得最直接鲜明的形象，它好像是已经展开来真金美玉的矿藏，美不胜收的放出异样的光彩，这就不能说是混沌，只能说是浑厚了。然则《沧浪诗话》所说的“悟”就是形象的捕逐。所说的“意兴”或“兴趣”就是“想像”的飞翔。所说的“透彻”就是深入浅出直截了当；所以他说：“诗贵透彻，不可隔靴搔痒。”所说的“气象”就是风格形象。而所谓的“浑厚”则在于说明这个风格形象的蓬勃饱满，这也就是盛唐时代精神面貌的反映。

六、盛唐气象的艺术特征

盛唐气象正是凭借着生活中丰富的想像力，结合着自建安以来诗歌在思想上与艺术上成熟的发展，飞翔在广阔的朝气蓬勃的开朗的空间，而塑造出那个时代性格的鲜明的形象。那么这个形象的艺术特征，就不可能离开那个时代而存在，它的艺术特征与时代特征因此是不可分割的。

盛唐气象最突出的特点就是朝气蓬勃，如旦晚才脱笔砚的新鲜这也就是盛唐时代的性格。它是思想感情，也是艺术形象，在这里思想性与艺术性获得了高度的统一，我们如果以为只有揭露黑暗才是有思想性的作品，这说法是不全面的，我们

只能说属于人民的作品是有思想性的作品,而人民不一定总是描述黑暗的。以艺术的重要渊泉民歌为例,绝大多数的民歌是歌唱爱情的,以《国风》而论,像《硕鼠》一类的篇章究竟是占少数的。人民要求幸福的生活,当然就形成与黑暗面敌对的力量,这里为什么没有思想性呢?它的思想性就因为它是属于人民的。有人又以为唐诗中的积极浪漫主义精神是不满足于现状的,因此它必然是在揭露黑暗,这说法也是不合逻辑的;不满足于现状固然可以是揭露黑暗的,但也可以是追求理想的,而积极浪漫主义精神一般的理解,特别是表现在中国古典诗歌中,往往正是属于后者;屈原的《九歌》不用说,没有具体揭露什么黑暗面,就是屈原最有代表性的《离骚》,给我们最深刻的印象也是强烈的追求理想追求光明的性格形象,很少具体黑暗面的描述。当然追求光明就会与黑暗面形成敌对,这原是矛盾的两面;可是作者究竟是带着更多黑暗的重压,还是带着更多光明的展望来歌唱,这在形象上是有所不同的,这里事实上正是一个时代精神面貌的反映;当现实中光明的力量被压抑而黑暗势力横行的时候,揭露黑暗就成为主要的手法;当光明的力量得到发展,而黑暗势力不得不退让的时候,热情的追求理想就成为最直接的歌唱。屈原的时代正是先秦迅速发展的时代,也是中国古代理济,政治,文化各方面跃进得最澎湃的时代,屈原作品中采缤纷的形象正是这一时代的写照;这与他具有积极的浪漫主义精神,以及浪漫主义的创作方法乃是一致的。而李白出现在盛唐时代的高潮中,其情形也正复相似。李白《古风》中少数揭露黑暗的诗篇,只是李白诗歌成就的一方面,而李白诗歌上主要的成就,李白在诗歌史上典型的形象,却是他的“斗酒诗百篇”的那些豪迈的乐府篇章,这里追求理想乃是它的主要方面。李白之所以被目为是具有积极浪漫主义精神的诗人,李白诗歌之表现为采取了浪漫主义的创作方法,主要也表现在这方面的作品上,而不是他那较少的《古风》中。李白是盛唐时代最典型的诗人,整个盛唐气象正是歌唱了人民所喜爱的正面的东西,这里反映了这时代中人民力量的高涨,这也就是盛唐气象所具有的时代性格特征;它是属于人民的,它是人民所喜爱的,它是与黑暗力量,保守势力相敌对的,这就是它的思想性。

盛唐时代是一个统一的时代,是一个和平生活繁荣发展的时代,它不同于战国时代生活中那么多的惊险变化。因此在性格上也就更为平易开朗。《楚辞》比起《国风》来要复杂得多,曲折得多,而唐诗则反而与《国风》更为接近,这一个深入浅出而气象蓬勃的风格,正是盛唐诗歌所独有的。王维的《少年行》:

新丰美酒斗十千,咸阳游侠多少年。相逢意气为君饮,系马高楼垂柳边。

高适的《营州歌》:

营州少年厌原野,狐裘蒙茸猎城下;虏酒千钟不醉人,胡儿十岁能骑马。

李白的《望天门山》:

天门中断楚江开,碧水东流直北迴,两岸青山相对出,孤帆一片日
边来。

以及他的《庐山谣》:

庐山秀出南斗傍,屏风九叠云锦张,……登高壮观天地间,大江茫茫
去不还,黄云万里动风色,白波九道流雪山。

一种青春的旋律,无限的展望,就是盛唐诗歌普遍的特征。他的《横江词》:

人道横江好,侬道横江恶;一风三日吹倒山,白浪高于瓦官阁。

在风浪的险恶中,却写出了如此壮观的局面,这与《蜀道难》的惊心动魄,乃同为时代
雄伟的歌声。而这一首民歌似的短诗,它究竟是说“横江恶”还是在更深入的礼赞“横
江好”呢?这就是现实生活中丰富的歌唱。在现实生活中矛盾是不可能没有的,然而
那压倒一切的辉煌的形象,它说明了一个经得起风浪的时代性格的成长。李白的诗
歌因此是盛唐气象的典型。这一时代性格事实上无往而不存在。杜甫的《后出塞》:

朝进东门营,暮上河阳桥;落日照大旗,马鸣风萧萧。平沙列万幕,步
伍各见招;中天悬明月,令严夜寂寥。悲笳数声动,壮士惨不骄;借问大将
谁,恐是霍嫫姚。

这真是“雄浑悲壮”的诗篇了,在中国古典诗歌中它只能是属于盛唐的。而王昌龄
的《塞下曲》:

饮马渡河水,水寒风似刀;平沙日未暮,黯黯见临洮。昔日长城战,咸
言意气豪;黄尘足今古,白骨乱蓬蒿。

其深厚、朗爽、典型、形象,正是最饱满有力的歌声,至如李白的《将进酒》:

黄河之水天上来,奔流到海不复回。……五花马,千金裘,呼儿将出
换美酒,与尔同销万古愁!

如果单从字面上看,那么已经是“万古愁”了,感情还不沉重吗?然而正是这“万古
愁”才够得上盛唐气象,才能说明它与“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,
独怆然而涕下”的气象可以匹敌,有着联系;才能说明盛唐的诗歌高潮比陈子昂的
时代更为气象万千。然而我们如果以为“白发三千丈”,“同销万古愁”仅仅是由于
说愁之多,愁之长,也还是停留在字面之上,更深入的理解是这个形象的充沛饱满,
这才是盛唐气象真正的造诣。李后主《虞美人》:

问君能有几多愁,恰似一江春水向东流。

也是说愁多、愁长，也是形象的名句；然而这个形象绝不是盛唐气象；它说愁多、愁长，却说得那么可怜相；它的“一江春水向东流”与“黄河之水天上来”，在形象上简直是无法比拟的全然不同的性格。难道长江不比黄河更大些吗？难道一定要用“长江”“大河”才能构成“盛唐气象”吗？王昌龄《芙蓉楼送辛渐》：

寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤；
洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

这也是典型的盛唐气象。盛唐气象是饱满的、蓬勃的，正因其在生活的每个角落都是充沛的；它夸大到“白发三千丈”时不觉得夸大，它细小到“一片冰心在玉壶”时不觉得细小；正如一朵小小的蒲公英，也耀眼地说明了整个春天的世界。它玲珑透彻而仍然浑厚，千愁万绪而仍然开朗；这是植根于饱满的生活热情、新鲜的事物的敏感与时代的发展中人民力量的解放而成长的，它带来的如太阳一般的丰富而健康的美学上的造诣，这就是历代向往的属于人民的盛唐气象。

盛唐气象是一个时代的性格形象，是盛唐诗歌普遍的基调。然而这并不妨碍盛唐个别诗篇不同于这个气象或基调，也不妨碍盛唐之后的诗篇中偶然出现这个气象。如刘方平也是曾生活于盛唐时代的人，但是他的诗《月夜》：

更深月色半人家，北斗阑干南斗斜，
今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。

又《春怨》：

纱窗日落渐黄昏，金屋无人见泪痕；
寂寞空庭春欲晚，梨花满地不开门。

都宛然是中晚唐的气象了。而大历时期的诗人卢纶，他的《塞下曲》：

林暗草惊风，将军夜引弓；
平明寻白羽，没在石稜中。
月黑雁飞高，单于夜遁逃；
欲将轻骑逐，大雪满弓刀。

则依然是盛唐气象。所以《沧浪诗话》说：“大历之诗高者尚不失盛唐，下者渐入晚唐矣。”又说“盛唐人诗亦有一二滥觞晚唐者，晚唐人诗亦有一二可入盛唐者，要当论其大概耳。”因为这既然是一个时代的性格，当然只能论其大概了。盛唐气象因此又是一个诗歌时代总的成就，无数优秀的诗人们都为这一气象平添了春色。它也是中国古典诗歌造诣的理想，因为它鲜明，开朗，深入浅出；那形象的飞动，想像的丰富，情绪的饱满，使得思想性与艺术性在这里统一为丰富无尽的言说。这也就是传统上誉为“浑厚”的盛唐气象的风格。

历史上不知有多少诗人们在追求着向往着这个盛唐气象，然而这到底是一个时代的产物和反映；盛唐以后，宋、元、明、清各代，中国长期的陷在封建社会没落阶

段的泥淖中,这一个如日之方中的美好的成就,也就成为千百年来古典诗歌中可望而不可及的赞叹。

结 语

今天我们来说盛唐气象,它是作为诗歌史上的现象来理解的,也是作为文学遗产中丰富的宝藏而接受的。我们今天正欢欣鼓舞的进入了一个完全属于人民的更为豪迈的时代,当我们回顾祖国诗歌史上曾经有过如此辉煌的时代,我们是含着微笑的;让古典诗歌优秀的成就,丰富我们今天的创作,鼓舞我们塑造出自己时代的更为辉煌的性格形象。

9. 从浪漫到现实^{*}

李泽厚

浪 漫 洪 流

明代中叶以来,社会酝酿着的重大变化,反射在传统艺术领域内,表现为一种合规律性的反抗思潮。如果说,前述小说、木刻等市民艺术表现的是日常世俗的现实主义;那么,在传统艺术这里,则主要表现为反抗伪古典主义的浪漫主义。下层的现实主义与上层的浪漫主义彼此渗透,相辅相成。

李贽是这一浪漫思潮的中心人物。作为王阳明哲学的杰出继承人,他自觉地、创造性地发展了王学。他不服孔孟,宣讲童心,大倡异端,揭发道学。由于符合了时代要求,故而轰动一时,“士翕然争拜门墙”,“南都士靡然向之”,“由之大江南北及燕蓟人士无不倾动”(《乾隆泉州府志·明文苑李贽传》)。尽管他的著作被一焚再毁,悬为禁书,但他的声名和影响在当时仍极为巨大。

李贽提倡讲真心话,反对一切虚伪、矫饰,主张言私言利。“夫私者,人之心也”(《藏书·德业儒臣后论》)，“虽圣人不能无势利之心”(《道古录》卷上)。他高度赞扬《西厢记》、《水浒传》，把这些作品与正统文学经典相提并论,认为文学随时势而世化,“诗何必古选,文何必先秦,降而为六朝,变而为近体,又变而为传奇,变而为院本,为杂剧,为《西厢》曲,为《水浒》传,为今之举子业,皆古今至文,不可得而时势先后论也。故吾因是而有感于童心者之自文也,更说什么六经,更说什么《语》《孟》乎”(《焚书·童心说》)。他以此为准则,撇开当时盛行的伪古典摹习之风,评点、赞扬了

^{*} 选自李泽厚:《美的历程》,参见《美学三书》,安徽文艺出版社,1999。题目为编者所加。
李泽厚(1930—),中国美学家,文艺理论家。

流传在市井之间的各种小说、戏曲。李贽评点的剧本,据统计约有十五种之多,著名的小说评点也有数种。所有这一切都恰恰是针对正统思想的虚伪而言,他说:“种种日用,皆为自己身家计虑,无一厘为人谋者,及乎开口谈学,便说尔为自己,我为他人,尔为自私,我欲利他,……翻思此时,反不如市井小夫,身履是事,口便说是事,作生意者但说生意,力田作者但说力田,凿凿有味,真有德之言,令人听之忘厌倦矣。”(《焚书·答耿司寇》)正是这种反道学反虚伪的思想基础,使他重视民间文艺,重视这种有真实性的人情世俗的现实文学,并把这种文学提到理论的高度予以肯定。这个高度也就是“童心”。“夫童心者,真心也。……夫童心者,绝假纯真,最初一念之本心也。”(《童心说》)这样,以“童心”——“真心”作为创作基础和方法,也就为本来建筑在现实世俗生活写实基础上的市民文艺,转化为建筑在个性心灵解放基础上的浪漫文艺铺平了道路。“童心说”和李贽本人正是由下层市民文艺到上层浪漫文艺的重要的中介。李贽以“童心”为标准,反对一切传统的观念束缚,甚至包括无上权威的孔子在内。“夫天生一人,自有一人之用,不待给予孔子而后足也。若必待取足于孔子而后足,则千古之前无孔子,终不得为人乎?”(《答耿中丞》)每人均自有其价值,自有其可贵的真实,不必依据圣人,更不应装模作样假道学,文艺之可贵就在于各人表达这种自己的真实,而在其他。不在“代圣人立言”,不在摹拟前人,等等。这种以心灵觉醒为基础,真实的提倡以自己的“本心”为主,摒斥一切外在教条、道德做作,应该说是相当标准的个性解放思想。这对当时文艺无疑有发聩振聋的启蒙作用,李贽是这个领域解放之风的吹起者。并非偶然,当时文艺各领域中的主要的革新家和先进者,如袁中郎(文学)、汤显祖(戏曲)、冯梦龙(小说)等,都恰好是李贽的朋友、学生或倾慕者,都直接或间接与他有关。

先生(袁中郎)既见龙湖,始知一切掇拾陈言,株守俗见,死于古人语下,一段精光不得披露,至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风,巨鱼之纵大壑。……能转古人,不为古转,发为语言,一一从胸襟流出……(《珂雪斋集·吏部验封司郎中中郎先生行状》)

有李百泉先生者,见其《焚书》,畸人也。肯为求其书,寄我骀荡否?(汤显祖:《玉茗堂集·尺牋》)

(冯犹龙)酷嗜李氏之学,奉为著蔡。(许自昌:《樗斋漫录》)

如此等等。

并且这些人物之间,相互倾倒、赞赏、推引、交往,如袁中郎之于徐渭,汤显祖之于三袁,徐渭之于汤显祖,……都有意识地推动了这股浪漫思潮。可以先从公安派说起。

“公安派”的三袁兄弟的思想理论和文学实践直接受李贽影响,他们的作品描

述日常,直抒胸臆,反对做作,平易近人,对抗前后七子,而开一代新风。如他们自己所说:“独抒性灵,不拘格套,非从自己胸臆流出,不肯下笔。……真人所作,故多真声,不效颦于汉魏,不学步于盛唐;任性而发,尚能通于人之喜怒哀乐嗜好情欲,是可喜也。”(《袁中郎全集·序小修诗》)他们的创作,如传诵颇广的《满井游记》:

燕地寒,花朝节后,余寒犹厉。冻风时作,作则飞沙走砾。局促一室之内,欲出不得。每冒风驰行,未百步辄返。廿二日,天稍和,偕数友出东直,至满井,高柳夹堤,土膏微润,一望空阔,若脱笼之鹤。于是冰波始解,波色乍明,鳞浪层层,清澈见底,晶晶然如镜之初开而冷光之乍出于匣也。山峦为晴云所洗,娟然如拭,鲜艳明媚,如倩女之靥面而髻鬟之始掠也。柳条将舒未舒,柔梢披风,麦田浅鬣寸许。……

这是一幅清新白描的北京早春天气。没有故作铿锵音调,没有什么深厚象征,也没有壮阔场景、雄伟气势,然而,娓娓道来却动人意兴。它们之所以直到五四新文学运动中仍有影响,原因就在它们毕竟开始有了近代人文气息。从题材到表现,都是平平常常、普普通通的日常生活、自然风景。如果用它来比较一下也写得很好的柳宗元的山水小品(见第八章)^①,这种近代的清新朴素、平易近人的特点便更清楚。

不仅三袁,应该说,这在当时是一股强大思潮和共同的时代倾向,它甚至可以或追溯或波及到先后数十年或百年左右。例如,比三袁早数十年的唐寅、茅坤、唐顺之、归有光这样一大批完全不同的著名作家,却同样体现了这种时代动向。像唐顺之提出,“但信手写出,便是宇宙间第一等好诗……,唐宋而下,文人莫不语性命,谈治道,满纸炫然,一切自托于儒家……极力装作,丑态尽露”。这与“公安派”显然合拍。像归有光的抒情散文,虽然内容和形式都是标准的正统派,然而,它们以对家庭日常细节的朴实无华的描写而打动人们,在某种意义上,甚至也可以说是开“公安派”主张的先声。例如著名的《项脊轩记》:

项脊轩,旧南阁子也,室仅方丈,可容一人居。百年老屋,尘泥渗漉,雨泽下注,每移案,顾视无可置者。又北向,不能得日,日过午已昏。余稍为修葺,使不上漏。前阂四窗,垣墙周庭以当南日,日影反照,室始洞然。又杂植兰桂竹木于庭,旧时栏楯,亦遂增胜。借书满架,偃仰啸歌,冥然兀坐,万籁有声。而庭阶寂寂,小鸟时来啄食,人至不去。三五之夜,明月半墙,桂影斑驳,风移影动,珊珊可爱。

……后五年,余妻来归。时至轩中,从余问古事,或凭几学书。吾妻归宁,述诸小妹语曰,闻姊家有阁子,且何谓阁子也?其后六年,吾妻死,室坏不修。其后二年,余久卧病无聊,乃使人修葺南阁子,其制稍异于前。

^① 本文选自《美的历程》第十章《明清文艺思潮》,其第八章为《韵外之致》。——编者注

然自后余多在外，不常居。庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。

透过这种细微而有选择的客观描景述事，抒情性却极为浓厚。它实际标志着正统古文也已走近末梢，一个要求在内容上、形式上和语言上更接近日常生活的散文文学在出现，这与上述市民文学、小说戏曲和“公安派”的时代倾向是相一致的。这种散文，无论是描写自然（如袁）或抒情记事（如归），确已不同于唐宋八大家，不同于永州八记或前后《赤壁赋》。它的感慨、抒写和景物明显带有更为近代的日常气息，它们与世俗生活、与日常情感是更为接近了。正统文学在这时本已不能代表文艺新声，之所以举出这两段正统散文，是为了证明整个时代心意的变异，这种变异也表现在传统文学中了。它当然也以种种不同方式呈现在各个方面。例如比李贽约早五十年的唐伯虎便是这种变异的典型人物。他与归有光各方面都极不相同。一个是穷酸儒生，一个是风流才子；一个正经八百作正统古文，一个浪荡江湖吟花咏月。王世贞对归有光的文章相当折服，对唐伯虎的诗文却讥之为“如乞儿唱莲花落”。然而，唐寅以其风流解元的文艺全才，更明显地体现那个浪漫时代的心意，那种要求自由地表达愿望、抒发情感、描写和肯定日常世俗生活的近代呼声。其中也包括文体的革新、题材的解放。甚至使后世编造出三笑姻缘之类的唐伯虎的故事和形象。并且，这不是一两个人，而是一批人，不是一个短时期，而是迁延百余年的一种潮流和倾向。如果要讲中国文艺思潮，这些就确乎够得上是一种具有近代解放气息的浪漫主义的时代思潮。

这个思潮还应该包括像吴承恩的《西游记》、汤显祖的《牡丹亭》这样一些经典名作。《西游记》的基础也是长久流传的民间故事，在吴承恩笔下加工后，成了不朽的浪漫作品。七十二变的神通，永远战斗的勇敢，机智灵活，翻江搅海，踢天打仙，幽默开朗的孙猴子已经成为充满民族特性的独创形象，它是中国儿童文学的永恒典范，将来很可能要在世界儿童文学里散发出重要影响。此外如愚笨而善良、自私而可爱的猪八戒，也始终是人们所嘲笑而又喜欢的浪漫主义的艺术形象。《西游记》的幽默滑稽中仍然充满了智慧的美。正如今天中国人民喜爱的相声艺术，是以智慧（理解）而不是单纯以动作形体的夸张（如外国丑角）来取悦一样，中国的浪漫主义仍然不脱古典的理性色彩和传统。

《牡丹亭》与《西游记》截然不同，但精神相当一致。其作者汤显祖是李贽的敬佩者、徐渭的交往者、三袁的同路人。其作品与《西游记》共同构成明代浪漫文学的典范代表。

《牡丹亭》直接提出“情”作为创作的根柢，并有意地把“情”与“理”对立了起来，他说：“第云理之所必无，安知非情之所必有邪。”（《牡丹亭记题词》）这个“情”没有局限于男女爱情，《牡丹亭》所以比《西厢记》进了一步，就在于它虽以还魂的爱情故事为内容，却深刻地折射出当时整个社会在要求变易的时代心声。《牡丹亭》主题并

不单纯是爱情，杜丽娘不只是为柳生而还魂再世的，它所不自觉地呈现出来的，是当时整个社会对一个春天新时代到来的自由期望和憧憬。

良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，
烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。遍青山啼红了杜鹃，茶蘼外烟丝醉
软，牡丹虽好，春归怎占先。……

这是多么美好的充满希望的时节！整个剧本文词华丽，充满喜剧氛围。这个爱情故事之所以成为当时浪漫思潮的最强音，正在于它呼唤一个个性解放的近代世界的到来。并且呼喊得那么高昂，甚至逸出中国传统理性主义传统，真人荒唐地死而复活（其他情节都又合常情）竟成了剧本主线。本章第一节^①中讲的世态人情、市民文艺的粗俗根苗，在这里最终上升为典雅骀荡的浪漫之花。它们以不同形式反映了明中叶以来巨大变动着的社会动向、氛围和意绪。

从感伤文学到《红楼梦》

作为近代社会新因素的下层市民文艺和上层浪漫思潮，在明末发展到极致后，遭受了本不应有的挫折。历史的行程远非直线，而略一弯曲却可以是百十年。李自成的失败带来了满清帝国的建立，落后的少数民族总是更易接受和强制推行保守、反动的经济、政治、文化政策。资本主义因素在清初被全面打了下去，在那几位所谓“雄才大略”的君主的漫长统治时期，巩固传统小农经济、压抑商品生产、全面闭关自守的儒家正统理论，成了明确的国家指导思想。从社会氛围、思想状貌、观念心理到文艺各个领域，都相当清楚地反射出这种倒退性的严重变易。与明代那种突破传统的解放潮流相反，清代盛极一时的是全面的复古主义、禁欲主义、伪古典主义。从文体到内容，从题材到主题，都如此。作为明代新文艺思潮基础的市民文艺不但再没发展，而且还突然萎缩，上层浪漫主义则一变而为感伤文学。《桃花扇》、《长生殿》和《聊斋志异》则是这一变易的重要杰作。

从文学角度看，《桃花扇》在构造剧情、安排场景、塑造人物、反映生活的深广度方面，以及在文学语言上，都达到极高水平。虽以男女主人翁的爱情故事为线索，它的主要内容和意义明显并不在此。沉浸在剧本中的，是一种极为浓厚的家国兴亡的悲痛感伤。所以在当时演出时，就有“笙歌靡丽之中，或有掩袂独坐者，则故臣遗老也；灯炮酒阑，唏嘘而散”（《桃花扇本末》）的记述。但它又并不停留在家国悲痛中，而是通过一姓的兴衰、朝代的改易，透露出对整个人生的空幻之感。这种人生空幻感，我

^① 本文节选的是该章的第二节和第三节，其第一节的标题为“市民文艺”，另外第四节“绘画与工艺”因篇幅所限，亦未收入。——编者注

们并不陌生,在第八章讲苏轼时便已强调说明过。但后来或由于抵抗少数民族的入侵(如南宋的陆游、辛弃疾),或由于处于展望春天到来的憧憬时代(如上述的明代浪漫思潮),它们没有得到充分发展。只有当历史发展受到严重挫折,或处于本已看到的希望顷刻破灭的时期,例如在元代和清初,这种人生空幻感由于有了巨大而实在的社会内容(民族的失败、家国的毁灭),而获得真正深刻的价值和沉重的意义。《桃花扇》便是这种文艺的标本。作为全剧结尾的一套哀江南是它的主题所在:

[哀江南][北新水令]山松野草带花桃,猛抬头,秣陵重到。残军留废垒,瘦马卧空壕;村郭萧条,城对着夕阳道。

[驻马听]野火频烧,护墓长楸多半焦;山羊群饱,守陵阿监几时逃? 鸱翎蝠粪满堂抛,枯枝败叶当阶罩;谁祭扫? 牧儿打碎龙碑帽。

……

[沽美酒]你记得跨青溪半里桥,旧红板没一条。秋水长天人过少,冷清清的落照。剩一树柳弯腰。

[太平令]行到那旧院门,何用轻敲,也不怕小犬哞哞。无非是枯井颓巢,不过些砖苔砌草。手种的花条柳梢,尽意儿采樵。这黑灰,是谁家厨灶?

[离亭宴带歇指煞]俺曾见金陵玉殿莺啼晓,秦淮水榭花开早,谁知道容易冰消。眼看他起朱楼,眼看他宴宾客,眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆,俺曾睡风流觉,将五十年兴亡看饱。那乌衣巷不姓王,莫愁湖鬼夜哭,凤凰台栖枭鸟。残山梦最真,旧境丢难掉,不信这舆图换稿。诌一套哀江南,放悲声,唱到老。

这固然是家国大恨,也正是人生悲伤。沧海桑田,如同幻梦;朱楼玉宇,瓦砾颓场。前景何在?人生的意义和目标是什么?一切都是没有答案的渺茫,也不可能找到答案。于是最后归结于隐逸渔樵,寄托于山水花鸟……

与《桃花扇》基本同时的《长生殿》的秘密,也在这里。关于《长生殿》的主题,一直有分歧和争议。例如杨、李爱情说,家国兴亡说,反清意识说,等等。其实,这些都不是《长》剧客观主题所在。《长生殿》的基本情调,它给予人们的审美效果,仍然是上述那种人生空幻感。尽管外表不一定有意识地要把它凸现出来,但它作为一种客观思潮和时代情感,相当浓厚地渗透在剧本之中,成为它的基本音调。

很有意思的是,这种人生空幻的时代感伤,甚至也可以出现在纳兰词里。就纳兰词的作者本人说,皇室近亲,贵胄公子,少年得志,世代荣华,身为满人,不应有什么家国哀、人生恨,然而其作品却是极其哀怨沉痛的:

……风一更,雪一更,聒碎乡心梦不成,故园无此声。

……归梦隔狼河,又被河声捣碎;还睡还睡,解道醒来无味。

谁翻乐府凄凉曲,风也萧萧,雨也萧萧,瘦尽灯花又一宵;不知何事萦

怀抱，睡也无聊，醉也无聊，梦也何曾到谢桥。

将愁不去，秋色行难住，六曲屏山深院宇，日日风风雨雨；雨余篱菊初香，人言此日重阳，回首凉云暮叶，黄昏无限思量。

北宋而后，大概还没有词家达到过这种艺术境界。这种对人生、对生活的厌倦和感伤，这种百无聊赖、一切乏味的心情意绪，虽淡犹浓，似轻还重。“不知何事萦怀抱”，应该说，本没有也不会有什么痛苦忧愁，然而却总感风雨凄凉，不如还睡，是那样的抑郁、烦闷和无聊。尽管富贵荣华，也难逃沉重的厌倦和空幻。这反映的不正是由于处在一个没有斗争、没有激情、没有前景的时代和社会里，处在一个表面繁荣平静、实际开始颓唐没落的命运哀伤么？“一叶落而知秋”，在得风气之先的文艺领域，敏感的先驱者们在即使繁华富足、醉生梦死的环境里，也仍然发出了无可奈何的人生空幻的悲叹。这其实也正是一种虽看不见具体内容却仍有深广含义的“有意味的形式”，内容已积淀、溶化在情感形式中了。在美学理论上，王渔洋的神韵说风靡一时，在某种意义上，也是这个时代这种潮流的曲折反映。^①

因此，更不说归庄《万古愁》等抒情散曲了。包括蒲松龄短篇小说《聊斋志异》的美学风格，也可以放在这个感伤文学的总思潮中去考察和研究。《聊斋》是用明代市民文艺截然相反的古雅文体写成，它的特征也是与上述市民文艺的现实世俗生活相对立的幻想狐鬼故事。但值得注意的是，在曲折离奇的浪漫中却具有某种感伤意绪。有人说，《聊斋》一书，“观其寓意之言，十固八九，何其悲以深也”（《聊斋志异》跋二）。也如作者所自云：“浮白载笔，仅成孤愤之书，寄托如此，亦足悲矣。”（《聊斋自志》）所悲的，主观上也许只是科场失意，功名未就，老死牖下，客观上其作品中的感伤却仍然充满了那个时代的回音。正因为人世空幻，于是寄情于狐鬼；现实只堪厌倦，遐想便多奇葩。《聊斋》中荒唐的生死狐鬼故事，已不复是《牡丹亭》的喜剧氛围，毋宁带着更多悲剧气氛。这种深刻的非自觉性的“悲以深”的感伤意识，构成了聊斋浪漫故事的美丽。这不是用“愤世嫉俗”之类所能简单解释的。

此外，不同于《牡丹亭》、《西游记》那么快乐和单纯，《桃花扇》、《长生殿》和《聊斋志异》这批作为戏曲、小说的感伤文学的另一特征，是由于它们或痛定思痛或不满现实，对社会生活面作了较广泛的接触、揭露和讽刺，从而具有远为苦痛的现实历史的批判因素。这正是它们走向下一阶段批判现实主义的内在倾向。

浪漫主义、感伤主义和批判现实主义，这就是明清文艺思潮三个不同阶段，这是一条合规律性通道的全程。在第三阶段（乾隆），时代离开解放浪潮相去已远，眼前是闹哄哄而又死沉沉的封建统治的回光返照。复古主义已把一切弄得乌烟瘴气、麻木不仁，明末清初的民主民族的伟大思想早成陈迹，失去理论头脑的考据成

^① 刘永济指出，王标神韵，脱离现实，有避祸意（见《唐人绝句精华·凡例》），颇为有见。

了支配人间的学问。“避席畏闻文字狱，著书都为稻粱谋”，那是多么黑暗的世界啊。像戴震这样先进的思想家也只能以考据名世，得不到人们的任何了解，他自己视为最重要的哲学著作——痛斥宋儒“以理杀人”的《孟子字义疏证》，连他儿子在编集子时也被排斥在外，视为无足轻重。那是没有曙光、长夜漫漫、终于使中国落在欧洲后面的18世纪的封建末世。在文艺领域，真正作为这个封建末世的总结的，要算中国文学的无上珍宝《红楼梦》了。

关于《红楼梦》，人们已经说过了千言万语，大概也还有万语千言要说，因此，本书倒不必给这个说不完道不尽的奇瑰留更多篇幅。总之，无论是爱情主题说、政治小说说、色空观念说，都似乎没有很好地把握住上述具有深刻根基的感伤主义思潮在《红楼梦》里的升华。其实，正是这种思潮使《红楼梦》带有异彩。笼罩在宝黛爱情的欢乐、元妃省亲的豪华、暗示政治变故带来巨大惨痛之上的，不正是那如轻烟如梦幻、时而又如急管繁弦似的沉重哀伤和喟叹么？因之，千言万语，却仍然是鲁迅几句话比较精粹：

……颓运方至，变故渐多；宝玉在繁华丰厚中，且亦屡与“无常”觐面，
……悲凉之雾，遍被华林；然呼吸而领会之者，独宝玉而已。^①

这不正是上述人生空幻么？尽管号称“康乾盛世”，这个社会行程的回光返照毕竟经不住“内囊却也尽上来了”的内在腐朽，一切在富丽堂皇中，在笑语歌声中，在钟鸣鼎食、金玉装潢中，无声无息而不可救药地垮下来、烂下去，所能看到的正是这种种金玉其外败絮其中的糜烂、卑劣和腐朽，它的不可避免的没落败亡。严峻的批判现实主义于是成熟了。“与前一阶段市民文艺的现实主义对富贵荣华、功名利禄的渴望钦羨恰好对照，这里充满着的是对这一切来自本阶级的饱经沧桑、洞悉幽隐的强有力的否定和判决。这样，创作方法在这里达到了与外国19世纪资产阶级批判现实主义相比美的辉煌高度，然而也同样带着没有出路、没有革命理想、带着浓厚的挽歌色调。”^②《儒林外史》也是这种批判现实主义的代表作。它把理想寄托在那几个儒生、隐士的苍白形象上，如同《红楼梦》只能让贾宝玉去做和尚解脱在所谓色空议论中一样，这些都正是《桃花扇》归结为渔樵的人生空幻感的延续和发展。它们充满了“梦醒了无路可走”的苦痛、悲伤和求索。但是，它们的美学价值却已不在感伤，而在对社会生活具体地描述、揭发和批判。《红楼梦》终于成了百读不厌的封建末世的百科全书。“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”，到这里达到了一个经历了正反合总体全程的最高度。与明代描写现实世俗的市民文艺截然不同，它是上层士大夫的文学，然而它所描写的世态人情、悲欢离合，却又是前者的无上升华。

① 《中国小说史略》。

② 拙著《美学论集》第388页，上海文艺出版社，1980年。

10. 论“二十世纪中国文学”*

黄子平 陈平原 钱理群

我们在各自的研究课题中不约而同地,逐渐形成了这么一个概念,叫作“二十世纪中国文学”。初步的讨论使我们意识到,这并不单是为了把目前存在着的“近代文学”、“现代文学”和“当代文学”这样的研究格局加以打通,也不只是研究领域的扩大,而是要把二十世纪中国文学作为一个不可分割的有机整体来把握。

所谓“二十世纪中国文学”,就是由上世纪末本世纪初开始的至今仍在继续的一个文学进程,一个由古代中国文学向现代中国文学转变、过渡并最终完成的进程,一个中国文学走向并汇入“世界文学”总体格局的进程,一个在东西方文化的大撞击、大交流中从文学方面(与政治、道德等诸多方面一道)形成现代民族意识(包括审美意识)的进程,一个通过语言的艺术来折射并表现古老的中华民族及其灵魂在新旧嬗替的大时代中获得新生并崛起的进程。

在进一步的研究工作展开之前,我们想侧重于“非历时性”即共时性方面,粗略地描述一下对这个概念的基本构想。历史分期从来都是历史哲学的重要范畴之一,文学史的分期也同样涉及文学史理论的根本问题。“二十世纪中国文学”这个概念所蕴含的内容远远超出了分期问题,由它引起的理论方面的兴趣,对我们来说,至少与史的方面引起的兴趣同样诱人。初步的描述将勾勒出基本的轮廓。从消极方面说,不这样就不能暴露出从总体构想到分析线索的许多矛盾、弱点和臆测。从积极方面说,问题的初步整理才能使新的研究前景真正从“迷雾”中显现出来。我们热切地希望从这两方面都引起讨论,得到指教。匆促的“全景镜头”的扫

* 选自《文学评论》1985年第5期。黄子平(1949—),香港浸会大学中文系教授;陈平原(1954—),北京大学中文系教授;钱理群(1939—),北京大学中文系教授。三位教授均为文学研究家,批评家。

瞄难免要犯过分简化因而是武断的错误,必然忽略大量精彩的“特写镜头”而丧失对象的丰富性和具体性。不过,从战略上来考虑,起步的工作付出这样的代价或许是值得的。进一步的研究将还骨骼以血肉,用细节来补充梗概,在素描的基础上绘制大幅的油画,概念将得到丰富、完善、修正,甚至更改。

目前的基本构想大致有这样一些内容:走向“世界文学”的中国文学;以“改造民族的灵魂”为总主题的文学;以“悲凉”为基本核心的现代美感特征;由文学语言结构表现出来的艺术思维的现代化进程;最后,由这一概念涉及的文学史研究的方法论问题。

—

二十世纪是“世界文学”初步形成的时代。

1827年,歌德曾经从普遍人性的观点出发,预言“世界文学的时代已快来临了”(有意义的是,这是歌德读了一部中国传奇——可能是《风月好速传》的法译本——之后产生的想法)。整整二十年后,马克思和恩格斯在《共产党宣言》中指出,由于世界市场的开拓,一切国家的生产和消费都成为世界性的;物质的生产是如此,精神的生产也是如此,各民族的精神产品成了公共的财产;民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界文学。历史业已雄辩地证明了这一论断的正确。到了二十世纪,已经不可能孤立地谈论某一国家的文学而不影响其叙述的科学性了。文学不再是在各自封闭的环境里自生自灭的自足了。任何一个遥远的国度里发生的文学现象,或多或少地总要影响到我们这里的文学发展,使之在世界文学的总体格局中的位置发生哪怕是最微小的变化。甚至在我们对这些文学现象一无所知的情况下也是如此。国别文学纳入世界文学的大系统之后获得了一种“系统质”,即不是由实体本身而是由实体之间的关系来决定的一种质。

“世界文学”初步形成的大致上限,可以确定在上世纪末。各个民族的文学走向并汇入世界文学的路径有所不同。在十九世纪初陆续取得独立的拉丁美洲各国,是在当地的印地安文学传统受到灭绝性的摧残的情况下,寻求摆脱殖民主义的桎梏,创建属于南美大陆的文学。外来的西班牙语和葡萄牙语长期为宫廷和教会服务,词藻日趋矫揉造作,不能表现拉丁美洲的大自然与社会风貌。到了八十年代,拉丁美洲成了地球上最世界性的大陆,各种文化在这里互相排斥互相渗透。《马丁·菲耶罗》和《蓝》等优秀作品的出版,标志着“西班牙美洲终于有了它自己的诗歌,一种忠实于其文化的多方面性质的抒情表现”(《拉美文学史》)。这是由欧洲大陆文化、印地安人文化、黑人文化等相互撞击而产生的文学结晶,拉美文学以其独特的声音加入到世界文学的大合唱之中。本土的古老文化传统极为雄厚的亚洲、

非洲大陆则与它有所不同。“十九至二十世纪之交的非洲各国文学的特征是许多世纪以来几乎毫无变化的传统文学典范开始向现代型的新文学过渡,这是由于这些国家克服了闭关自守,开始接受——尽管是通过殖民制度下所采取的丑恶形式——技术文明和世界文化,接触现代社会的一整套复杂问题。”(《非洲现代文学史》)在亚洲,日本伴随着明治维新思想启蒙运动,接受西洋文学,于十九世纪八十年代开展了文学改良;印度伴随着1857年反对英国殖民统治的民族斗争,借助西方文化的刺激,民族文学开始复兴(第一个有世界性影响的大诗人泰戈尔于十九世纪八十年代开始创作)。在欧洲大陆,对自己的文学传统开始了勇猛的反叛的现代主义先驱者们,敏锐地从东方文化、非洲黑人文化中汲取灵感,西欧文学因受到各大洲独立文化的迎拒、挑战、渗透而产生了深刻的变化。这些变化大都发生在十九世纪八十年代或更晚一些。

论述“世界文学”形成的复杂过程不是本文要承担的任务。我们只想指出,一种大体相同的趋势在中国也“同步”地进行着。中国人有意识地向西方学习,是从鸦片战争开始的。但从学“船坚炮利”到学政治、经济、法律,再到学习文学艺术,经过了漫长的历程。从1840年到1898年这半个世纪中,业已衰颓的古典中国文学没有受到根本的触动,也未注入多少新鲜的生气。1895年的甲午战争是中国近代史的一大转折,因太平天国失败而造成的相对稳定和长期沉闷萧条被打破了,“中学为体西学为用”被证明不过是一种愚妄的“应变哲学”。1898年发生了流产的戊戌变法。就在这一年,严复译的《天演论》刊行,第一次把先进的现代自然哲学系统地介绍进来,以一种前所未有的世界历史的眼光和自强精神,影响了中国好几代青年知识分子。同一年,梁启超作《译印政治小说序》(翌年林纾译《巴黎茶花女遗事》正式印行),西方文学开始大量地输入,小说的社会功能被抬到决定一切的地位。同一年,裘廷梁作《论白话文为维新之本》,文学媒介的问题被明确地提了出来。与古代中国文学全面的深刻的“断裂”开始了:从文学观念到作家地位,从表现手法到体裁、语言,变革的要求和实际的挑战都同时出现了。暴露旧世态,宣传新思想,改革诗文,提倡白话,看重小说,输入话剧。这是一次艰难而又漫长(将近历时五分之一个世纪)的“阵痛”。一直到1919年的五四运动,才最终完成了这一“断裂”,使“二十世纪中国文学”越过了起飞的“临界速度”,无可阻挡地汇入了世界文学的现代潮流。五四时期是二十世纪中国文学的第一个辉煌的高潮,“扎硬寨,打死战”的精神,彻底的不妥协的精神,是一种在推动历史发展的水平上敢于否定敢于追求的伟大精神,显示了一种能够把现实推向更高发展阶段的革命性力量。而“科学”与“民主”,遂成为二十世纪政治、思想、文化(包括文学)孜孜以求的根本目标。

二十世纪中国文学是在一种充满了屈辱和痛苦的情势下走向世界文学的。它那灿烂的古代传统被证明除非用全新的眼光加以重构,则不但不能适应和表现当代世界潮流冲击下的中国社会,而且必然窒息了本民族的心灵、思维能力和创造

性,而且也脱离了奔向觉醒和解放大道的人民大众的根本要求。因此,一方面,它如饥似渴地向那打开的外部世界去寻找、学习、引进,不管三七二十一“拿来”再说(试想林纾所译的大量三流作品和五四时期涌入的无数种“主义”和学说),开阔宽容的胸怀和顶礼膜拜的自卑常常纠缠不清被人混淆。另一方面,它必然以是否对本民族的大众有用有利并为他们所接受,作为一种对“舶来”之物进行鉴别、挑选、消化的庄严的标准,严肃负责的自尊和实用主义的褊狭便也常常纠缠不清令人困扰。中国文学的现代化同时展开为互相联系又互相对立的两个侧面:所谓“欧化”(其实是“世界文学化”)和“民族化”。在这样一种相反相成的艰难行进中,正如鲁迅曾精辟地指出的,存在着内外两重桎梏亦即两重危险,这都是由于我们的“迟暮”(即落后)所引起的。当着世界的文学艺术已经克服了“欧洲中心主义”,开始用各民族的尺度来衡量各民族的艺术的时候,我们却可能误以为旧的就是好的,无法挣脱三千年陈旧的内部的桎梏。当着欧洲的新艺术的创造者已开始了对他们自己的传统勇猛的反叛的时候,我们因为从前并未参与世界的文艺之业,只好对这些新的反叛“敬谨接收”,便又成为可敬的身外的新桎梏。鲁迅指出,必须像陶元庆的绘画那样,“以新的形,尤其是新的色来写出他的世界,而其中仍有中国向来的魂灵”,“内外两面,都和世界的时代思潮合流,而又并未桎梏中国的民族性”(《而已集·当陶元庆君的绘画展览时》)。实际上,存在着一个以“民族—世界”为横坐标,“个人—时代”为纵坐标的坐标系,二十世纪中国文学的每一个创造,都必须置于这样的坐标系中加以考察。

因此,“世界文学”中的中国文学,就超出了最初的“师夷长技以制夷”的狭隘眼界,意味着用当代的眼光、语言、技巧、形象,来表达本民族对当代世界独特的艺术认识和把握,提出并关注对一时代有重大意义的根本问题,从而自觉不自觉地,与整个当代人类的共同命运息息相通。从这样开阔的角度来看十九至二十世纪之交的文学上的“断裂”,就能理解:这一次的变革为什么大大不同于漫长的中国文学史上众多的诗文革新运动;落后的挨打的“学生”为什么会既满怀着屈辱感又满怀着自信“出而参与世界的文艺之业”;世界的每一个文学流派、思潮为什么无论怎样阻隔或迟或早地总会在这里产生“遥感”;貌似“强大”的陈旧的文学观念、语言、规范为什么会最终崩溃并被迅速取代,等等。在一个以“世界历史”为尺度的“竞技场”上,共同的崇高目标既是引起苛刻的淘汰又唤起最热烈的追求。任何苟且、停滞、自我安慰或自我吹嘘都只能是暂时的和显得可笑的。“世界文学”逼迫着每一个民族:不管你有多么辉煌过去,请拿出当代最好的属于自己的文学来!

这是一个仍在继续的进程。中国文学将不仅以其灿烂的古代传统使世界惊异,而且正在世界的文艺之业中日益显示其自身的当代创造性。应该说,闭关自守是一项双向的消极政策,世界被拒之门外,自己被囿于域中。因而,开放也总是双向的开放。按照“二十世纪中国文学”的概念看来,过去我们对中国文学如何受外

国文学的影响而产生新变研究得较多,对“世界文学中的中国文学”研究甚少,对本世纪中国文学在世界上的地位和影响更是模模糊糊。实际上,国际汉学界已经出现这样一种趋向,即由对中国古代文学的浓厚兴趣逐渐转向对现代中国文学的研究。对我们来说,单向的“影响研究”亟需由双向的或立体交叉的总体研究所代替。

二

然而,二十世纪中国的文学进程绝不像以上所描述的那样“豪情满怀”、“乘风破浪”。因为事情是在列宁所说的“亚洲一个最落后的农民国家”中进行的,因为经历着的是一个危机四伏、激烈多变的时代,因为历史(即便只是文学史)毕竟是一场艰难地血战前行的搏斗(试想想本世纪中国作家所经历的那些劫难)。

因此,一方面,文学自觉地担负起“启蒙”的任务,用科学和民主来启封建之蒙,其中最深刻最坚韧的代表者是鲁迅:“说到‘为什么’做小说罢,我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’,以为必须是为‘人生’,而且要改良这人生。”(《南腔北调集·我怎样做起小说来》)另一方面,正如普列汉诺夫曾经说过,每个时代都有它自己中心的一环,都有这种为时代所规定的特色所在。现代民族的形成和崛起在世界范围内由西而东,这独具特色的一环曾分别体现为十八至十九世纪之交的德国古典哲学,十九世纪俄罗斯革命民主主义者的文学理论与批评,在二十世纪的中国,则是社会政治问题的激烈讨论和实践。政治压倒了一切,掩盖了一切,冲淡了一切。文学始终是围绕着这中心环节而展开的,经常服务于它,服从于它,自身的个性并未得到很好的实现。除了政治性思想之外,别的思想启蒙工作始终来不及开展。在二十世纪中国文学中,“为艺术而艺术”的口号始终不过是对现实积极的或消极的一种抗议而不可能是纯艺术的追求,文学在精神激励方面有所得,在多样化方面则有所失。“一切文艺固是宣传,而一切宣传并非全是文艺。”文学家与政治家对社会生活的关注,角度毕竟有所不同。梁启超是最早的“小说救国”论者,但他也强调:“今日之最重要者,则制造中国魂是也。”鲁迅则更进一步深化,提出“改造国民性”的历史要求,在文学创作中,以“立人”为目的,刻画四千年沉默的“国民的魂灵”,以疗救病态的社会。这样的提法包含了比政治更广阔的内容,其中既包含了关心国家兴亡民族崛起的政治意识,又切合文学注重人的命运及其心灵的根本特性。通过“干预灵魂”来“干预生活”,便成了二十世纪中国文学自觉的使命感,文学借此既走出了象牙之塔,和民族与大众的命运密切联系在一起,又总能挣脱“文以载道”的旧窠臼,沿着符合艺术规律的轨道艰难地发展。就这样,启蒙的基本任务和政治实践的时代中心环节,规定了二十世纪中国文学以“改造民族的灵魂”为自己的总主题,因而思想性始终是对文学最重要的要求,顺便也左右了对艺术形式、语言结构、表现手法的基本要求。

在本世纪初,鲁迅与许寿裳在东京讨论“改造国民性”问题的同时,就提出了“怎样才是理想的人性”和“中国国民性中最缺乏的是什么”、“她的病根何在”的问题(许寿裳:《亡友鲁迅印象记》)。实际上,在“改造民族的灵魂”这一总主题中,一直有着两个相反相成的分主题。一个是沿着否定的方向,以鲁迅式的批判精神,在文学中实施“文明批评”和“社会批评”,深刻而尖锐地抨击由长期的封建统治造成的愚昧、落后、怯懦、麻木、自私、保守,并把“哀其不幸怒其不争”的态度,凝聚到类似阿Q、福贵、陈奂生这样一些形象中去。另一个是沿着肯定的方向,以满腔的热忱挖掘“中国人的脊梁”,呼唤一代新人的出现,或者塑造出理想化的英雄来作为全社会效法的楷模。如果说,在第一个分主题中,诞生了不朽的形象阿Q及其“精神胜利法”,其艺术生命力和艺术魅力持久不衰,说明了对民族性格的挖掘在否定的方向上达到了难以企及的深度;那么,在第二个分主题中,理想人物却层出不穷,变幻不已,有时是激进而冷峻的革命者,有时却是野性的淳朴或古道侠肠,有时却又回到了“忠孝双全”或“温良恭俭让”,有时则是不食人间烟火的“高、大、全”。这显示了探讨的多样性和阶段性,显示了在不同的文化背景和社会历史背景左右下对“理想人性”的不同理解。人性和民族性毕竟是具体的、丰富的,对其不同侧面的挖掘或强调,有时会因历史行程的制约而产生一种奇怪的现象:在前一阶段受到批判或质疑的那些品性,在后一阶段却受到普遍的褒扬和肯定。在历来作为理想的化身的女性形象身上,这种奇怪的位移甚至“对调”的状况表现得最为鲜明集中,“新女性”往往被“东方女性”不知不觉地挤到对面去了。这固然说明了铸造新的民族的灵魂的艰难,更说明了启蒙的工作,从否定方向清算封建主义的工作,一直进行得不够彻底。这可能是一个延续到下一个世纪去的根本任务,文学的总主题将沿着这个方向继续深化并且展开。

与“改造民族的灵魂”这一总主题相联系,在二十世纪中国文学中,两类形象始终受到密切的关注:农民和知识分子。在这两类形象之间,总主题得到了多种多样的变奏和展开;灵魂的沟通,灵魂的震醒,灵魂的高大与渺小,灵魂的教育与“再教育”的互相转化,等等。文学中表现了一种深刻的“自我启蒙”精神,那种苟酷的自责和虔诚的反省,是以往时代的文学和别一国度的文学中都没有的。在危机四伏的大时代中,责任如此重大,使命如此崇高,道德纯洁的标尺被毫不含糊地提高了,文学中充满了自我牺牲的圣洁情感。这种牺牲包括了人们受到的现代教育、某些志趣和内心生活。知识分子的自我启蒙是深刻的、真诚的,有时候又带有某种被扭曲,以至病态的成分,也使文学产生了放不开手脚的毛病,缺少伏尔泰式的犀利尖刻和卢梭式的坦率勇敢——“智慧的痛苦”常常压倒理性的力量,文学显得豪迈不足而沮丧有余。

如果把“世界文学”作为参照系统,那么,除了个别优秀作品,从总体上来说,二十世纪中国文学对人性的挖掘显然缺乏哲学深度。陀斯妥也夫斯基式的对灵魂的

“拷问”是几乎没有的。深层意识的剖析远远未得到个性化的生动表现。大奸大恶总是被漫画化而流于表面。真诚的自我反省本来有希望达到某种深度,可惜也往往停留在政治、伦理层次上的检视。所谓“普遍人性”的概念实际上从未被本世纪的中国文学真正接受。与其说这是一种局限,毋宁说这是一种特色。人性的弱点总是作为民族性格中的痼疾被认识被揭露,这说明对本民族的固有文化持有一种清醒严峻的批判意识。“立人”的目的是为了使“沙聚之邦,转成人国”,更体现了文学总主题中强烈的民族意识:就其基本特质而言,二十世纪的中国文学乃是现代中国的民族文学。

在一个古老的民族在现代争取新生、崛起的历史进程中,以“改造民族的灵魂”为总主题的文学是真挚的文学、热情的文学、沉痛的文学。顺理成章地,一种根源于民族危机感的“焦灼”,便成为笼罩二十世纪中国文学的总体美感特征。

三

二十世纪是一个充满了危机和焦虑的时代。人类取得了空前的进展,也遭受了空前的挫折。惨绝人寰的两次大战、核军备竞赛、能源危机、环境污染和生态平衡破坏、人口爆炸……人和人类面临前所未有的严峻的挑战。二十世纪文学浸透了危机感和焦灼感,浸透了一种与十九世纪文学的理性、正义、浪漫激情或雍容华贵迥然相异的美感特征。二十世纪中国文学,从总体上看,它所内含的美感意识与本世纪世界文学有着深刻的相通之处。古典的“中和”之美被一种骚动不安的强烈的焦灼所冲击,所改变,所遮掩。只需把上世纪初的龚自珍的诗拿来比较一下就行了,尽管也是忧心忡忡,却仍不失其“亦剑亦箫”之美。半个多世纪之后,梁启超的《新中国未来记》尽管流畅却未免声嘶力竭,一大批“谴责小说”尽管文白夹杂却不留情面地揭破旧世态的脓疮,更不用说《狂人日记》这样的振聋发聩之作了。但是,细究起来,东、西方文学中体现出来的危机感却有着基本的质的不同。在西方现代文学中,个人的自我丧失、自我异化、自我分裂直接与全人类的生存处境“焊接”在一起,其焦灼感、危机感一般体现在个人的生理、心理层次(如萨特的《恶心》)以及“形而上”的哲学层次(如贝克特的《等待戈多》)。这种焦灼感、危机感既极端具体琐碎,又极端抽象神秘,融合成一片模糊空泛的深刻,既令人困惑又令人震悚地揭示了现代人类在技术社会中面临的梦魇。在中国文学中,个人命运的焦虑总是很快就纳入全民族的危机感之中(最具代表性的,如郁达夫的《沉沦》)。“落后是要挨打的!”这句话有如一个长鸣的警报响彻本世纪的东方大陆,焦灼感和危机感主要体现在伦理层次和政治层次,介乎极端具体和极端抽象之间,而具有明晰的可感性。欧洲中心主义和个人主义意识,使得西方文学把自己的命运直接等同于人类的命运,把所处境遇的病态和不幸直接归结为世界本体的荒谬。而感时忧国的中

国作家,则始终把民族的危难和落后,看做是世界文明进程中一个触目惊心的特例,鲁迅因此而发生“中国人要从‘世界人’中挤出”的“大恐惧”(《热风·随感录第十六》)。在文学中就体现为一种恨铁不成钢的、充满了希望的焦灼。但是既然同为焦灼,便有其不容忽视的共同点。尤其是像鲁迅的《狂人日记》、《野草》或宗璞的《我是谁》、《蜗居》或北岛的《陌生的海滩》,或刘索拉的《你别无选择》这样的作品,从内容到语言结构,都具有与本世纪世界文学共通的美感特征,尽管其内心的焦灼彻头彻尾是中国的,然而却是“现代中国”的。

倘说“焦灼”是一个不规范的美感术语,我们可以进一步指出这一焦灼的核心部分是一种深刻的“现代的悲剧感”,在这个核心周围弥漫着其他一些美感氛围,时而明快,时而激昂,时而愤怒,时而感伤,时而热烈,时而迷惘。说中国古代文学中缺少悲剧感,这当然是一种偏颇,而“言必称希腊”即是把古希腊悲剧当作唯一尺度的结果。每一个民族都有各自的对悲和悲剧的特殊体验和理解。但是,说二十世纪中国文学中有了与古典悲剧感绝然相异的现代悲剧感,则是铁铸般的事实。在封建社会的“超稳态结构”之中,“大团圆”结局体现了中国人对现世生活的执著和热爱,对“善有善报,恶有恶报”的良好愿望。在一个新旧交替的大碰撞大转折时代,对“大团圆”的抨击,则无疑是由于“睁了眼看”、直面惨淡的人生的结果。从王国维的《红楼梦评论》引入西方的现代悲剧观开始,中国文学迅速吸收并认同的,与其说是古希腊或莎士比亚的悲剧意识,不如说是由叔本华、尼采的“生命哲学”引发的人生根本痛苦,由易卜生所启发的个人面对着社会的无名愤激,由果戈里、契诃夫所启示的对日常的“几乎无事的悲剧”的异常关注。因而,试图到二十世纪中国文学中寻找古典的“崇高”是困难的。从鲁迅的《呐喊》、《彷徨》、茅盾的《子夜》、《霜叶红似二月花》,老舍的《骆驼祥子》、《茶馆》,曹禺的《雷雨》、《北京人》,巴金的《寒夜》,以及新时期文学中的《犯人李铜钟的故事》、《人到中年》、《李顺大造屋》、《西望茅草地》、《黑骏马》等一大批优秀作品中,你体验到的与其说是“悲壮”,不如说更是一种“悲凉”。“悲凉之雾,遍被华林”:一方面,是一个历史如此悠久的文化传统面临着最艰难的蜕旧变新,另一方面,是现代社会尚未诞生就暴露出前所未有的激烈冲突;一方面,“历史的必然要求”已急剧地敲打着古老中国的大门,另一方面,产生这一要求的历史条件与实现这一要求的历史条件却严重脱节,同时,意识到这一要求的先觉者则总在痛苦地孤寂地寻找实现这一要求的物质力量;一方面,历史目标的明确和迫切常常激起最巨大的热情和不顾一切的投入,另一方面,历史障碍的模糊(“无物之阵”)和顽强又常常使得这一热情和投入毫无效果……这样一种悲凉之感,是二十世纪中国文学所特有的有着丰富社会历史蕴含的美感特征。它不同于欧洲文艺复兴时冲破中世纪黑暗带来的解放的喜悦,也不同于启蒙运动所具备的坚定的理性力量。在中国,个性解放带来的苦闷和彷徨总是多于喜悦;启蒙的工作始终做得很差,理性的力量总是被非理性的狂热所打断和干扰;超出常轨的历史运

动带来了历史性的进步,同时也带来某些失误;灾难常常不单是邪恶造成的,受害者们也往往难辞其咎;急速转换的快节奏与近乎凝固的缓慢并存,尖锐对立的四分五裂与无个性的一片模糊同在。正是这一切,使得二十世纪中国文学既具有与同时代的世界文学相通的现代悲剧感,又具有自身独特的悲凉色彩。你感觉到,像五四时期“湖畔诗社”的诗,根据地孙犁的小说以及五十年代的田园牧歌这样一些作品,在整个一部悲怆深沉的大型交响乐中,是多么少见的明亮的音符。更多地回响着的,总是这块大地沉重地旋转起来时苍凉沉郁的声响。

在二十世纪中国文学进展的各个阶段,人们不只一次地感觉到悲凉沉郁之中缺少一点什么,因而呼唤“野性”,呼唤“力”,呼唤“阳刚之美”或“男子汉风格”。这种呼唤总是因其含混和空泛,更因其与上述“意识到的历史内容”,与艰难曲折千回百转的历史行程不相切合,而无法内在地由文学创作中表现出来,往往变为表面化的外加的风格色彩。尽管如此,这种呼唤毕竟体现了对柔弱的田园诗传统的某种反感,体现了对大呼猛进的历史运动的一种向往。因此,以“悲凉”为其核心为其深层结构的美感意识,经常包裹着两种绝不相似的美感色彩:一种是理想化的激昂,一种却是“看透了造化的把戏”的嘲讽。在二十世纪中国文学的发展行程中,这两种色彩,时而消长起伏,时而交替相融,产生许多变体。大致是在变革的历史运动迈进比较顺利的时候,或是在历史冲突比较尖锐而明朗化的时候,理想化的激昂成为主导的色彩;在变革的步伐变慢或遭到逆转的时候,或是历史矛盾微妙地潜存而显得含混的时候,洞察世事并洞察自身的一种冷嘲成为主导的色彩。也有这样的历史时刻,那时冷嘲被“激昂化”而变成一种热讽,激昂被“冷嘲化”而变成一种感伤,于是两者相互削弱、冲淡,使得一种严肃板正的“正剧意识”浮现出来成为美感色彩的主导。在二十世纪中国文学中,分别地象征着激昂和嘲讽这两种美感色彩的,是郭沫若的《女神》和鲁迅的《呐喊》、《彷徨》。一般地套用“浪漫主义”或“现实主义”这样的术语很难说明问题。大致地说来,着眼于民族的新生的辉煌远景,着眼于历史目标的明确和迫切的作家,倾向于引发出一种理想化的激昂;着眼于民族灵魂再造的艰难任务,着眼于历史起点严峻的“先天不足”的作家,倾向于用冰一般的冷嘲来包裹火一般的忧愤。激昂和冷嘲同是一种令人不满的现实状况的产物,前者因其明亮和温暖常常得到一种鼓励,后者却因其严峻和清醒,往往更深刻地揭示了历史运动的本质。

内在地把握二十世纪中国文学的总体美感特征,实际上,就是从审美的角度来本质地揭示文学中“意识到的历史内容”,就是把握一个古老的新生的民族对当代世界的艺术的和哲学的体验。即使最粗略地勾勒出一点线索,也能意识到,这方面认真而又扎实的研究一旦展开,就将在“深层”整体地揭示出一时代的文学横断面,使我们民族在近百年文学行程中的总体美感经验真切地凸现出来。

四

从“内部”来把握二十世纪中国文学的有机整体性,不容忽视的一项工作就是阐明艺术形式(文体)在整个文学进程中的辩证发展。在中国文学史上,从来未尝出现过像本世纪这样激烈的“形式大换班”,以前那种“递增并存”式的兴衰变化被不妥协的“形式革命”所代替。古典诗、词、曲、文一下子失去了文学的正宗地位,文言小说基本消亡了,话剧、报告文学、散文诗、现代短篇小说这样一些全新的文体则是前所未见的。而且,几乎每一种艺术形式刚刚成熟,就立即面临更新的(即使是潜在的)挑战。中国文学一旦取得了与当代世界文学的内在的“共同语言”,它就无法再关起门来从容地锻打精致的形式。伴随着新思想的传播和现代自然科学的引入,艺术思维的现代化也就开始了,艺术形式的兴废、探索、争论,只能被看做是这一内在的根本要求的外化。“语言是思维的直接现实”(马克思语),文学语言的变革理所当然地成为艺术思维变革的一个突破口。只有从这一角度,才能理解从“诗界革命”(“我手写我口”)直到白话文运动这些针对着语言媒介而来的历史运动的根本意义,才能发现本世纪中国文学的每一次大的进展都是摆脱“八股”化语言模式(旧八股、新八股、洋八股、党八股、帮八股)的一场艰苦卓绝的搏斗。后世的人已经很难想像标点符号的使用在当时曾经历了怎样的鏖战,很难想像鲁迅何以称赞刘半农对于“‘她’字和‘牠’字的创造”是五四时期打的一次“大仗”。本世纪初文艺革新的先驱者们不止一次地提到文艺复兴时期的伟大范例——乔叟、但丁摒弃拉丁语,用本民族“活的语言”创造出“人的文学”。他们自觉地、深刻地意识到了,被后世文学史家轻描淡写地称为“形式主义”的这场语言革命,其实正是民族的文化再造的重大关键。

白话文运动中蕴含着两个互相联系着的根本意图:一是“传播”新思想,“开启民智,伸张民权”,必须使新思想“平民化”、通俗化,从形式上迁就普遍落后的文化水平的同时,也就隐伏着先进的思想内容被陈旧的形式肤浅化的危险;二是传播“新思想”,必须引进新术语、新句法,采用中国老百姓还很不习惯的新语言、新形象和新的表达方式,“信而不顺”,因而在传播上就存在着无法“译解”的困难。我们从这里不难看出,这两者之间是有矛盾的:雅俗之争,普及与提高之争,“主义”与“艺术”之争,宣传与娱乐之争,民族化与现代化之争,贯穿了近百年中国文学发展的每一个重要阶段。它们之间的张力也左右了本世纪文艺形式辩证发展的基本轨迹,各类文体的探索、实验、论争,基本上是在这一“张力场”中进行的。其中,散文小品最为幸运,小说次之,戏剧相当艰难,诗的道路最为坎坷不平。这主要由各类文体自身的本性、它们与传统与读者的关系等复杂因素所决定。

诗是文学中的艺术思维进行创新时最敏锐的尖兵。诗歌语言是一般文学语言

的“高阶语言”，它从一般文学语言中升华，又反过来影响一般文学语言，因而先天地具有某种“脱离群众”的“先锋性”。本世纪世界诗歌语言正发生着惊天动地的巨变（唯有物理学语言及绘画语言的变革可与之相比）。在这种情势下应运而生的中国新诗，不能不在一个古老的诗国中走着艰辛曲折的道路。新诗的每一步“尝试”都可能显得“古怪”、变得“不像诗”。好不容易摸索、锤炼，开始“像”诗的时候，又立即因人们群起效之而很快老化。在诗体上，这一过程表现为“自由化”和“格律化”在某种程度上的“轮流坐庄”。新诗的历程，始终像朱自清在《中国新文学大系·诗集·选诗杂记》里所说的，呈现为一种“怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样寻找新世界”的坚韧努力。诗体的解放、复活、创新等复杂的运动，最鲜明地、凝练地、集中地体现了本世纪中国文学在艺术思维上的挣扎、挫折、进展和远景。而且，在各类文体中，新诗最敏感最密切地与当代世界文学保持着“同步”的联系。拜伦、雪莱、惠特曼、波特莱尔是与泰戈尔、瓦雷里、马拉美、凡尔哈仑、马雅可夫斯基、艾略特、奥登、里尔克、艾吕雅、聂鲁达等一起卷进中国诗坛来的。如果意识到诗是一种“无法翻译”的文学作品，这一“同步”所蕴含的深刻意义就很值得探究。

诗的思维的“先锋性”导致了新诗在形式上的探索走得最远，引起的论争也最激烈，其中，“矛盾的主要方面”应是诗自身的这种活跃的不安分的本性。与此相对的则是戏剧，它不但以“观众的接受”为其生存条件，而且直接受物质条件（舞台、演员、剧团组织、经济支持等）的制约。洪深在《中国新文学大系·戏剧集·导言》中用了大量篇幅翔实地记载了话剧在本世纪初的萌发和初步进展，证明了离开上述条件的综合考察是无法说清楚戏剧文学的辩证发展的。如果说诗体的发展显示了最活跃的艺术神经敏锐的努力，那么，戏剧形式的发展则显示了现代艺术与大众最直接的“遭遇战”。它成为整个艺术形式队伍中缓慢然而扎实前进的一个强大的“殿军”、后卫。但是，物质条件有其活跃的推动力的一面，不能低估现代物质文明对本世纪中国戏剧艺术的影响作用（包括电影、电视消极方面的压力和积极方面的启发）。戏剧艺术的创新一旦有所突破，常常得到巩固和持久的承认（试想想常演不衰的《雷雨》、《茶馆》及其众多的仿作）。这与诗歌风格的迅速更替又成一对比。从本世纪六十年代起，布莱希特的戏剧体系开始影响中国话剧，新时期以来，它与“斯坦尼”、与中国古典的写意戏剧体系开始形成多元发展和多元融合的趋势。这可能是考察中国话剧的未来发展的一个分析线索。

介乎诗和戏剧之间的，是本世纪中国文学中最重要的文学类型——小说。在研究这一类型的整体发展时，必须仔细地划分出长篇小说、中篇小说、短篇小说这样一些亚类型。短篇小说对现代生活的“截取方式”具有类似于新诗的某种“先锋性”，这一亚类型在二十世纪中国文学中因其短小快捷、形式灵活多变始终受到高度的重视。按照茅盾当时的说法，鲁迅的《呐喊》、《彷徨》“一篇有一个新形式”，尔后，张天翼、沈从文都在短篇体裁上有多样的试验。新时期以来，短篇小说的变化

更是千姿百态。值得高度重视的是,从本世纪初鲁迅创作小说一开始就显示了与当代世界文学有着“共同的最新倾向”(普实克语),这一无可怀疑的“同步”现象,即自觉地打通诗、散文、政论、哲理与小说的界限的一种现代意识,使得抒情小说这一分支在鲁迅、郁达夫、废名、沈从文、萧红、孙犁、茹志鹃、汪曾祺、张洁、张承志等优秀作家手中得到充分的发展。显然,在中国小说现代化的过程中,民族的“抒情诗传统”(文人艺术)对“史诗传统”(民间艺术)的渗透起了决定性的推动作用。由赵树理所代表的以讲故事为主的叙事分支则显示了“史诗传统”的现代发展。在新时期,中篇小说的崛起越来越引人注目,对这一文学现象的理论总结也正在深化。被称为“重武器”的长篇小说是文学对一时代的历史内容具有“整体性理解”的产物。在矛盾极端复杂、极端多变的二十世纪中国,由于值得探究的种种原因,试图从总体上把握这一时代的宏愿总是令人遗憾地未能实现(例如,茅盾、李劫人、柳青,等等)。如果作家还没有形成自己的历史哲学和“长篇小说美学”,这些宏愿就仍然诱人地、一往情深地伫立在二十世纪中国文学的面前。

二十世纪中国文学中的散文、小品、杂文,由于与民族的散文传统最为接近(而且我们似乎也不要求它们为老百姓“喜闻乐见”),很快就达到极高的成就。叙事、抒情、说理、嘲讽,迅速打破了“白话不能写美文”的偏见,显示新文学的实绩。散文是作家个性最自然的流露,因而在个性得到大解放的时代,散文得以繁荣是毫不足奇的。本世纪第一流的散文家都有深厚的中国古典文学修养,都精通外国文学,受过现代高等教育,有丰富的人生阅历。如果说诗歌是一时代情感水平的标志,那么,散文则是一时代智慧水平(洞见、机智、幽默、情趣)的标志。散文的发展显示出一时代个性的发展程度和文化素养程度。值得注意的是,散文在体裁上有极大的“宽容性”,在这一部类中的形式创新所遇阻力较小。但也由于缺少压力转化而来的动力,某些新的艺术形式(如《野草》式的散文诗)未能得到顽强坚韧的推进。成熟的甚至是模式化的散文形式(如杨朔式的散文)也就较少遇到新旧嬗替的挑战。尽管偶尔在某些问题上(如“鲁迅风”的杂文是否过时)有一些争论,其着眼点却都落在“立场、态度”这些政治、伦理的层次上。但是,散文内部的各个亚类型(抒情散文、小品、杂文、报告文学),在二十世纪中国文学的发展进程中,有着微妙的消长起伏,其中的规律性值得总结。

二十世纪世界文学艺术的大趋势,是尽力寻找全新的思维方式、感觉方式和表达方式,以开掘现代人类丰富复杂的内心世界及其对外部世界的“掌握”。艺术形式的试验令人眼花缭乱,实在是文学的一种自觉意识的表现,与现代自然科学及现代社会生活的发展有着深刻的联系。二十世纪中国文学(当它开放的时候,从总体上说,它毕竟是开放的)在这一点上与世界文学是息息相通的。鲁迅就是一位对文学形式具有自觉意识的大师,他所创造的一些文学体裁(如《野草》和《故事新编》)几乎不但“前无古人”,而且“后无来者”。在东、西方文化的碰撞、交流之中,一些崭

新的、既是民族的又是现代的艺术形式,已经、正在和将要创造出来,显示出中华民族在世界历史的现代进程中,在艺术思维方面的主体创造性。但是,我们也看到,受制于社会物质文明水平和普遍落后的文化水平,以及因循守旧的价值取向和文化心理,我们的艺术探索是如此地充满了艰辛曲折。贯穿近百年来无休止的、有时不得不借助于行政手段来下结论的艺术论争,不单说明了探索的艰难,也说明了探索的必要和势所必然。我们是否已经有了足够的理由和信心,来预期下一世纪到来时,这一探索必将更加自觉、更加活跃和更有成效呢?

五

概念的建立首先是方法更新的结果,概念的形成、修正和完善又要求着新的方法。

客观发生着的历史与对历史的描述毕竟不能等同。描述就是一种选择、取舍、删削、整理、组合、归纳和总结。任何历史的描述都依据一定的历史哲学,依据一定的参照系统和一定的价值标准,采取一定的方法。文学史的描述也是如此。“二十世纪中国文学”这一概念首先意味着文学史从社会政治史的简单比附中独立出来,意味着把文学自身发生发展的阶段完整性作为研究的主要对象。这一点将带来一系列问题的重新调整(问题的提法,问题的位置,问题的意义,等等),在当前的研究阶段,只需强调如下一点也就够了——

在“二十世纪中国文学”这个概念中蕴含着的一个重要的方法论特征就是强烈的“整体意识”。一个宏观的时空尺度——世界历史的尺度,把我们的研究对象置于两个大背景之前:一个纵向的大背景是两千多年的中国古典文学传统,当我们论证那关键性的“断裂”时,断裂正是一种深刻的联系,类似脐带的一种联系,而没有断裂,也就不成其为背景;一个横向的大背景是本世纪的世界文学总体格局,不单是东、西方文化的互相撞击和交流,而且包括亚洲、非洲、拉丁美洲文学在本世纪的崛起。

在这一概念中蕴含的“整体意识”还意味着打破“文学理论、文学史、文学批评”三个部类的割裂。如前所述,文学史的新描述意味着文学理论的更新,也意味着新的评价标准。文学的有机整体性揭示出某种“共时性”结构,一件艺术品既是“历史的”,又是“永恒的”。在我们的概念中渗透了“历史感”(深度)、“现实感”(介入)和“未来感”(预测)。既然我们的哲学不仅在于解释世界而且在于改造世界,未来感对于每一门人文科学都是重要的。如果没有未来,也就没有真正的过去,也就没有有意义的现在。历史是由新的创造来证实、来评价的。文学传统是由文学变革的光芒来照亮的。我们的概念中蕴含了通往二十一世纪文学的一种信念、一种眼光和一种胸怀。文学史的研究者凭借这样一种使命感加入到同时代人的文学发展中来,从而使文学史变为一门实践性的学科。

11. 一份杂志和一个“社团”*

——重评五四文学传统

王晓明

1988年盛夏,在中国大陆十几家报刊大字标题的簇拥下迅速展开的那一场“重写文学史”的讨论,早已在第二年深冬,从那些报刊上更为迅速地消失了。但是,它提出的一系列问题,特别是那些提向跃跃欲试的“重写”者的问题,却越来越显得沉重。譬如说,要重写文学史,总是因为重读了文学史,而且读出了与众不同的新东西。它们是什么呢?你对过去的文学史描述过的那些文学现象,自然会有新的理解;但这样大喊大叫要“重写”,总不会仅仅是因为这一点吧。除了前人已经注意到的那些文学现象,是否还读到了另外一些现象?倘若这不仅仅是指几篇佚文或几部佚书,那它们又是什么?平心而论,这并不是那场讨论提出来的最为迫人的诘问,但它却是“重写”者首先应该回答的问题。倘若今天我们还不能回答它,“重写文学史”就很可能变成一句空话。

每当看见“文学现象”这四个字,我头一个想到的就是“文本”,那由具体的作品和评论著作共同构成的文本。这当然不错,文本正是文学现象中最为重要的部分。但是,它不是唯一的部分,在它身前身后,还围着一大群也佩戴“文学”徽章的事物。它们有的面目清楚,轮廓鲜明,譬如出版机构、作家社团;有的却身无定形,飘飘忽忽,譬如读者反应、文学规范。它们从各个方面围住文学文本,向它施加各种各样的影响。在许多时候,这些影响是如此深入,你单是为了看清楚文本自身的意义,也不得不先花力气去辨识它们。当面对二十世纪中国文学的时候,这一点似乎尤其明显,如果没有《新青年》杂志,没有文学研究会和它的机构刊物《小说月报》,五

* 选自王晓明:《刺丛里的求索》,上海远东出版社,1995。王晓明(1955—),现为上海大学中文系教授,文学研究家,批评家。

四新文学的诞生还会是现在这个样子吗？可惜的是，我读到的那些现代文学史著作，无论是在大陆，还是在香港、台湾出版的，似乎都没有注意到文本以外的这些现象。尽管它们大都是从《新青年》开始叙述的，讲到《新青年》之后不久，也都会用相同的篇幅去介绍文学研究会，但是，它们却往往只满足于列举《新青年》上刊发了哪些文章，文学研究会成员又写了哪些作品，结果还是只看见文本。连杂志和文学社团这样已经被“写”进文学史的现象，最后都会在事实上被排除在文学史之外，其他那些压根儿就没有被提及的现象，就更不必说了。

因此，我今天重读二十世纪中国文学的历史，就特别要注意那些文本以外的现象。也是重读《新青年》，却不仅读上面发表的那些文章，更要读这份刊物本身，读它的编辑方针，它的编辑部，它那个著名的同人圈子；也是重看文学研究会，却不仅看那些会员写了哪些作品，更要看那个社团本身，看它的发起人名单，它的组织机构，它的宣言和章程。我想看清楚这份杂志和这个社团是如何出现，又如何发展；它们对文学文本的产生和流传，对整个现代文学的历史进程，究竟又有些什么样的影响。

陈独秀在1915年9月创办《新青年》^①的时候，国内局势正是一团糟。辛亥革命胜利才四年，中央政权已经完全落入北洋军阀的手中。南方的革命党人想通过政治斗争来制约袁世凯，结果是大失败；又进行武装反抗，“二次革命”，结果输得更惨，连陈独秀这样只是在反袁斗争中呐喊几声的人，也被迫流亡日本。他可是个不服输的人，一有机会返回上海，就要和军阀专制再斗一场：以政治和军事方式斗不过，就用思想文化作武器，唤醒一代青年人，把整个传统都推翻了，看你还能站得稳身？^②正是这个明确的功利动机，决定了这份月刊的基本面貌：它是继政治、军事之后的第三种战斗武器，所以内容侧重在思想和学术，甚至在创刊号上宣布：“批评时政，非其旨也”；它是编给青年人读的，所以刊名叫《新青年》。

陈独秀这样的动机，在当时投身新文化运动的知识分子中间，似乎是相当普遍的。1916年以后陆续参加编辑《新青年》的几位主要人物，几乎都和陈独秀不谋而合。李大钊说：“时至今日，术不能制，谋遏洪涛，昌学而已”^③，思路几乎和陈独秀一模一样。胡适回忆说：“在民国六年，大家办《新青年》的时候，本有一个理想，就是二十年不谈政治，二十年离开政治，而在教育思想文化等非政治的因子上建设政治基础。”^④离开是为了更好地返回，从非政治的因子入手，目的却还在政治上面，

① 创刊时名为《青年杂志》，第二年改为《新青年》。本文为论述方便，概称为《新青年》。

② 关于陈独秀这一时期的思想状况，可参看李龙牧：《五四时期思想史论》，复旦大学出版社，1990。

③ 《风俗》，载《甲寅》一卷三期。

④ 《陈独秀与文学革命》，1931年10月30日在北京大学演讲辞，载《陈独秀评论》，北京，1933。

这就把他们那份深藏的政治动机,表达得更明白了。^①

当然,编辑部同人也有分歧。你说离开政治是为了返回政治,可何时返回,怎样返回呢?陈独秀性子最急。他当初声明不谈政治,实在是不得已,北洋政府明文规定,所有出版物都要送警察局审查,你怎么能批评时政?可是,随着袁世凯病亡,北洋军阀分裂,政府的文网日渐松弛,他又按捺不住,想用纸笔重新介入政治了。在《新青年》三卷五期的通信栏中,他就明白说:“本志主旨,固不在批评时政,青年修养,亦不在讨论政治,然有关国家存亡之大政,安忍默不一言?”站在他对面的是胡适,他显然更重视思想学术对政治的间接影响。因此,他反对那么快就返回政治,就在陈独秀越来越想让《新青年》发挥直接的社会政治影响的同时,他却一再强调思想启蒙和学术研究的意义,希望杂志和政治保持距离。

这就造成了两种明显不同的编辑方针。在最初的两三年里,陈独秀一直是《新青年》的负责编辑,他那套方针就体现得比较充分。从创刊号开始,他设立了两个专栏,分别叫“国内大事记”和“国际大事记”,借新闻报道的方式,曲曲折折地议论时政。即使发表学术文章,也总是用各种方法,例如在句子下面点圈,在文章后面刊登评点式的“编者附志”,等等,突出那些学术议论的政治意义。从1917年开始,《新青年》更开始刊发直接论政的文章,有一篇甚至就用《时局杂感》作题目。既是想发挥直接的社会政治影响,就必须吸引尽可能多的公众来读《新青年》,在这方面,陈独秀等可谓煞费苦心。他们开辟了一个“通信”栏,专门发表读者来信,而且每封信后面都附上编者的回信。可是,《新青年》的销路并不大,开始每期只印一千份,几乎没有什么读者来信。陈独秀只好和几位主要的撰稿人自己充数,或用化名,或用真名,有时候一封信后面附上好几封回信,乍一看还真热闹。到了《新青年》四卷三期上,更由钱玄同化名王敬轩,发表攻击白话文运动的长文,刘半农则以“记者”的名义作答,用几乎多一倍的篇幅嘲骂交加,唱了一出著名的“双簧”戏。那种用非学术的方式来扩大“学术”影响的做法,非常露骨。

1918年1月,《新青年》成立编辑委员会,形成了同人共同主持的局面。胡适所主张的另一种编辑方针,也就逐渐发生作用。从第四卷开始,《新青年》重申不谈政治的宗旨,并且取消了那两个“大事记”的栏目。胡适等人还用连续刊发同一论题的文章的方法,增强《新青年》上学术讨论的深度。对于钱玄同们的“双簧”戏,他更提出抗议,认为有失学术刊物的身份。直到六卷四期的“讨论”栏中,蓝公武不指名地批评“双簧”戏一类的文章“令人看了生厌”,他还热烈地表示赞同,说是“很感激先生的好意”。两种编辑方针的对立,已经很尖锐了。

^① 当时的知识分子为什么会普遍产生这种用思想学术来推进政治变革的企图,是一个更有意义的问题。这里既有特定的历史和现实环境的限制,也有中国文人传统和西方外来思想的限制,尤其是在这几重限制下产生的所谓“危机”意识的影响。

到了1919年秋天,《新青年》同人的分歧日益扩大,编辑委员会实际解散,剩下陈独秀一个人主持编务。他自然放手大干,不断染浓杂志的政治色彩,还将它移到上海出版,最后办成为一个完全政治性的刊物。^①胡适等人则不断批评《新青年》的政治化,提议将它迁回北京,“声明不谈政治”。^②陈独秀当然拒绝。于是胡适在北京创办《努力周报》,干脆竖起了另一面旗帜。

看起来《新青年》同人的分裂是因为一些人要介入政治,另一些人想作学术研究,陈独秀等要“救亡”,胡适等却更愿意“启蒙”。其实这是个错觉。陈独秀固然要搞政治,胡适又何尝独钟情于学术?当初取消那两个“大事记”的栏目,固然是体现了不谈政治的宗旨,但这不谈政治的范围,却仅仅只限于《新青年》。1918年底,陈独秀和李大钊创办《每周评论》,激烈地议论时政,胡适正是热心的支持者。在某种意义上甚至可以说,《新青年》的非政治化,正是以《每周评论》的政治化为前提。五四运动之后,胡适更接手主编这份周刊,他自己的第一篇政论文章《问题与主义》,就发表在这上面。不少研究者都很重视这篇文章的针对性,以为它是专门批评李大钊和陈独秀的鼓吹马克思主义。可这只能说对了一半。在对待马克思主义的态度上,这篇文章的确是显示了和陈独秀等人的距离,可是在对待政治活动的态度上,它却和陈独秀们相当接近。如果你真照胡适说的那样,一心研究具体的社会问题,那就要不了多久,你必然会滑进政治批评的轨道。你看胡适自己在文章中郑重列出的那些问题,有许多本身就是政治性的,像“大总统的权限”、“卖官和卖国”,还有“解散安福部”,在政治上是何等尖锐!难怪陈独秀并不真站出来反驳胡适。也难怪李大钊虽然著文表示异议,文章一开头却又说他很赞成胡适的基本看法。至于陈独秀主编的第七卷《新青年》,从栏目的基本设计,到一系列重要的文章,更是分明体现出了“多研究问题”的倾向,其中有些讨论^③,还是由胡适带头进行的。在《新青年》的历史上,第七卷是个转折点,标志着《新青年》从学术化向政治化的转变,可恰恰是第七卷,处处显示出胡适的影响,陈独秀的确将《新青年》驶入了政治宣传的河道,但他使用的船桨,有一支正是刻着“多研究问题”。1922年胡适在《努力周报》上提出“好政府主义”,更证实了他和陈独秀的殊途同归。在半年多的时间里,他一口气写了五万字的政论文章:“我们虽抱定不谈政治的主张,政治却逼得我们不得不去谈它”^④,他自己和盘托出了,我们还有什么看不明白的?

① 从1920年下半年起,《新青年》逐渐成为中国共产党上海小组的机关刊物。

② 胡适和陈独秀等人就这件事通信商讨的详细过程,可参见赵聪:《五四文坛点滴》,友联出版社,1973。

③ 例如连续几期的“社会调查”栏目,七卷四期的“人口问题专号”:高一涵的《对于“治安警察条例”的批判》,马寅初的《经济界之危险预防法》,以及七卷六期“劳动节纪念专号”中的大部分有关劳工状况的介绍文章。

④ 见李龙牧:《五四时期思想史论》,复旦大学出版社,1990。

所以,《新青年》同人的意见分歧,并不如通常想像的那么深刻。单看编辑委员会的建立和消散,似乎可以说分歧是越来越大;但如果仔细分析几年间刊物的实际编辑设计,从前几卷的杂糅学术研究和时政批评,到第七卷的趋于实际的社会政治分析,我又分明觉出了陈独秀和胡适等人在更深层次上的逐渐相通。说到底,他们最关心的都还是如何用刊物去促进实际的社会政治变革,其他的一切,俱在其次。

《新青年》是一份非常主观的刊物。除了“通信”栏,其他版面上概不发表与编者意旨相悖的文字。编辑委员会成立以后,更公开宣布《新青年》“所有撰译,悉由编辑部同人共同担任,不另购稿”^①。在这样一种编辑方针支配之下,《新青年》当然会形成鲜明的个性,正如同用一个特别的模子,必然会浇出一个同样特别的铸件,连它身上的每一道裂缝,都能从模子本身的不平整中找到出处。

《新青年》个性中最基本的一点,就是实效至上的功利主义。陈独秀在发刊词《敬告青年》中,郑重地提出六条希望,其中第五条,就是“实利的而非虚文的”;他甚至断言,欧洲十八世纪以来社会变革的各个方面,“万马奔腾,无不齐集于厚生利用之一途”。在《新青年》一卷二期的《今日之教育方针》中,他更提倡一种他称为“现实主义”的观念,说它“见之伦理道德者为乐利主义,见之政治者为最大多数幸福主义,见之哲学者曰经验论曰唯物论,见之宗教者为无神论,见之文学美术者曰写实主义曰自然主义”。可不要小看了这段话,它实际上为《新青年》的内容划了一个大框框,从第一卷到第六卷,那些最突出的倡议和讨论,“文学革命论”也好,批判“灵学”也好,更不要说鼓吹“德先生”和“赛先生”了,哪一项不是在实践这种“现实主义”?《新青年》上刊登的大多数文章,都惊人地表现出同样的务实倾向,几乎就没有谁能把眼光放开一点,想得再“玄”一点,也很少有人表现出对于形而上学的兴趣。李大钊介绍马克思主义,胡适提倡实验主义,大概是《新青年》对西方哲学的两次规模最大的介绍,可恰恰是这两种哲学,反过来增强了《新青年》的务实倾向。第六卷以后会出现那么多分析中国经济问题的文章,许多文章的题旨会变得那样细碎具体,与这两种哲学的介绍,显然有很大的关系。

《新青年》的强烈的务实倾向,正表现了编、作者对于功利效果的极端重视。陈独秀在一卷二期上就说过:“理无绝对之是非,事以适时为兴废”^②,他还在这段话下密密地加了圈点,唯恐读者看漏了。胡适更这样解释实验主义:“一切‘真理’都是应用的假设,假设的真不真,全靠他能不能发生他所应该发生的效果”^③,等于给陈独秀的“适时主义”提供了理论依据。因此,《新青年》的许多作者都不掩饰他们

① 见《五四时期期刊介绍》(上),三联书店,1980。

② 《今日之教育方针》,《新青年》一卷二期。

③ 《实验主义》,《新青年》六卷四期。

对理论价值的轻视,倘若逻辑上的是非和现实需要发生矛盾,他们常常是站在后者一边。李大钊有一次说,社会发展有赖于进步力量和保守力量的协调,陈独秀就在“编者附志”中评论:“李君此文,……义极精确”,“惟……吾国社会,自古保守之量,过于进步,今之立言者,其轻重亦慎所择”^①,话虽婉转,那层凡立言都须以现实功利为是的意思,却是非常明白的。难怪《新青年》上的许多文章,常常都不及展开对自己主张的理论论证,就一下子扯到社会实效上去,类似“如果不这样,国家必亡矣”的论证句式,随处可见。我觉得,这种句式是把《新青年》的功利主义个性,表现得再清楚也没有了。

《新青年》个性的第二个特点,就是有一种措词激烈,不惜在论述上走极端的习气。曾有人批评《新青年》的某些作者与人论辩时态度太凶,陈独秀回答说:“到了辩论真理的时候,本志同人大半气量狭小,性情直率,就不免辞色俱厉;宁肯旁人骂我们是暴徒是流氓,却不愿意装出那绅士的腔调,出言吞吐,致使是非不明于天下。……‘除恶务尽’,还有什么客气呢?”^②陈独秀毕竟心直口快,尽管他开头打出“辩论真理”的幌子,两句话一说,还是吐了实情:他们原本就是要攻击旧传统,要“除恶务尽”,怎么会愿意受那套学术辩论规则的束缚呢?黑暗那样深厚,人心那样麻木,你要想摇动它、唤醒它,就更只能放大嗓门,以制造刺激性的效果。于是吴虞那样对传统斥责不绝于口的文章,立刻被《新青年》编者当作宝贝,连续刊发在醒目的版面上。于是胡适刚发表《文学改良刍议》,陈独秀紧接着就提出《文学革命论》,把口号的战斗性增强了一倍。从钱玄同提倡废除汉字,到张崧年主张“把行了几千年的婚姻制度从根废除”^③,种种惊世骇俗的主张,从《新青年》上一个接一个地冒出来。实践上反正要打折扣,理论上自不妨走极端。鲁迅后来说,正因为有钱玄同的废除汉字,白话文才得以取代文言,我不免要猜想,他们当中恐怕是很有一些人,当初就明白地作过这一类估量的。

这就造成了《新青年》个性的第三个特点:绝对主义的思路。要造成震撼性的效果,最便利的方法,莫过于使用绝对主义的言辞。请看《新青年》发刊辞中的这一段话:“矧在吾国,大梦未觉,故步自封,精之政教文章,粗之布帛水火,无一不相形丑陋,……较皙种之所为,以并世之人而思想,差迟几及千载。……于此而言保守,诚不知为何项制度文物,可以适用生存于今世。吾宁忍过去国粹之消亡,而不忍现在及将来之民族不适世界之生存,而归消灭也。”这真是把《新青年》上普遍的一种绝对主义思路,完整地凸现了出来。中国传统一切都坏,现代西方一切都好;两者天差地别,绝无相通之处;中国要自救,只能弃一取一:《新青年》上大多数文章的

① 见《新青年》三卷二期。

② 见《新青年》五卷六期的“通信”栏。

③ 《男女问题》,《新青年》六卷三期。

基本立论,表述虽不相同,骨子里都是这一套。至于那些斩钉截铁的断语,从陈独秀的“最后觉悟之最后觉悟”,到钱玄同的“根本解决之根本解决”,还有那些浑身“绝对”气的语词,譬如“完全”、“彻底”,更是遍布《新青年》的版面,到最后也不见明显减少。

也许可以说,《新青年》这种绝对主义的个性,在很大程度上仅仅属于表达的层次。《新青年》同人既然是有意矫枉过正,就应该知道自己的过甚其辞。陈独秀虽然附和钱玄同的“废除汉字”,还进一步提出“废除国语”,好像更彻底,心里其实却很明白,钱玄同这是在“用条石压驼背”,不足为法^①。越到后来,类似这样的比较清醒的看法,在《新青年》上越是逐渐增加,像常乃德分析孔子学说^②,高一涵鼓吹“要打破习惯专制……必先从我们自己心中打起”^③,傅斯年注意中国人理解西方时的“误解”^④,陈独秀反省“急速改造社会”的激进主义^⑤,更不用说胡适的提倡“历史的态度”了,都明显跳出了绝对主义的思路。在许多时候,《新青年》同人很可能确是嘴上说一套,心里却另想一套,“心口不一”甚至成为他们的一大特点。但我觉得,这毕竟只是事情的一个方面。中国的思想传统中本来缺少自我怀疑的因素,陈独秀等人接触西方思想的时间又实在太短,那种不断自我反省的批判意识,在他们心中很难有坚实的基础。即使他们是在利用绝对主义的表述方式,时间一长,也很难避免这种方式对他们深层意识的渗透。面对那样丑恶的社会现实,彻底否定它的激情日益炽热,就更容易和绝对主义产生共鸣。胡适可算是《新青年》同人中离绝对主义最远的人,在那篇著名的《易卜生主义》中,他甚至已经触到了问题的关键:“社会国家是时刻变迁的,所以不能指定哪一种方法是救世的良药,……适用于日本的药,未必完全适用于中国”,只要再往前走一步,就可以推断出“全盘西化”论的偏执了,可他话头一转:“只有康有为这种‘圣人’,还想用他们的‘戊戌政策’来救戊午的中国……”,又拐回了彻底反传统的老路。他后来赞同“全盘西化”,绝非偶然。胡适尚且如此,其他人就更可以想像。因此,一旦从《新青年》的六、七两卷中依然感受到绝对主义的迫人气焰,我就总要担心,这恐怕不仅是一种表述的方式,而更是一种思想的方式了。

《新青年》个性还有一个相当重要的方面,就是那种以救世主自居的姿态。大凡狂热的启蒙主义者,都免不了居高临下的心态;中国又历来有“劳心者治人”的传统,很容易使陈独秀们有高人一等的想法。一旦他们按捺不住急于求成的冲动,就

① 《本志罪案之答辩书》,《新青年》六卷一期。

② 《我之孔子观》,《新青年》三卷一期。

③ 《读弥尔的自由观》,《新青年》四卷三期。

④ 《中国学术思想界之基本谬误》,《新青年》四卷四期。

⑤ 《随感录·七三》,《新青年》七卷一期。

更会不自觉地摆出一副耳提面命的架势。从《新青年》的第一卷开始,这种架势就已经相当明显,且不说许多文章的论述口气,单是那些题目:《敬告青年》、《敬告新的青年》、《青年与国家的前途》、《一九一七年预想之革命》,甚至还有《人生真谛》这样的题目,并且用特大字体突出文章的结论,教训人的气味也太强烈了。在《新青年》二卷四期的“通信”栏中,陈独秀断定:“社会进化,因果万端,窃以有敢与社会宣战之伟大个人为至要。自来进化之社会,皆有此伟大个人为之中枢,为之模范也。”这与鲁迅的呼唤“精神界之战士”,意思可说是一模一样。呼唤伟大个人的人,十之八九都会以此暗暗地自许;《新青年》的大多数同人,恐怕也都不会不意识到自己所站的历史位置,不会不以“开风气之先”的使命自励。因此,他们越是相信真理在手,越是看出新文化运动的重大意义,就越不免会强化那份救世主的意识。为什么直到《新青年》五卷六期的“通信”栏中,陈大齐还吁请钱玄同“代”大众编一部《粪谱》:“现在我们中国人苦于没有辨别力,不知道哪种是粪,哪种不是粪,……须得先指点指点他们才好”,而钱玄同也居然随声附和,原因就在这里。陈独秀1919年出狱以后,忽然会摆出那样一副基督徒似的姿态,赞颂耶稣“崇高的牺牲精神”、“伟大的宽恕精神”和“平等的博爱精神”^①,原因也正是在这里,他从耶稣基督的身上,正看到了受难的伟大个人的影子。

这种救世主心态对《新青年》上许多文字的影响,实在太深刻了。许多作者都喜欢作总结,而且你刚刚对这个现象作了总结,我立刻又出来作第二次总结。胡适在《新青年》七卷一期上发表《新思潮的意义》,从几年来新文化运动的态度、手段、趋向、目的,乃至它的根本意义,一一作了详细的总结。可两个月以后,陈独秀又在七卷三期上发表《新文化运动是什么?》的皇皇大文,再次从科学、宗教、美育等几个方面,分析“新文化运动中的误解及缺点”,以及今后“应该注意的三件事”,从过去一直总结到将来。他们这样不断地重新解释新文化运动,当然有各自不同的目的;但他们不约而同地都采用这种方法来达到自己的目的,却正显示出一种以精神领袖自居的心态,似乎毫不怀疑自己有能力把握整个复杂的社会运动。当然,更触目的表现出救世主心态的影响的,还是《新青年》上许多文章的那种开药方癖。《新青年》的创刊号就是一帖洋洋洒洒的大药方;越到后来,这药方还越开越细。无论是谈教育、谈政治,还是谈家庭、谈人生,也无论是谈语言、谈文学,还是谈裁减军力、“儿童公育”,都动不动一二三四、甲乙丙丁地列出一套套具体方案,有些简直细致到你无法想像的地步,譬如《新青年》六卷二期上李次九的《真正永久和平之根本问题》,连裁军后被服之类的军需品如何处置,都有详细的说明。这些文章差不多形成了一种文体,一种先提出主张,再陈列措施的特别的“药方体”。我敬佩这些作者的救世的热忱,但我也不能不说,他们太天真,把复杂的社会生活看得太简单了。

^① 《基督教与中国人》,《新青年》七卷三期。

在1919年以前,《新青年》可说是中国唯一倡言新文化的大型文化学术杂志,因此,我们今天谈论它,就不仅仅是谈论一份杂志。在那个社会知识系统大转换的时代,许多人都会有兴趣来谈论经国济世的大题目,他们的看法也势必是多种多样,各不相同。但是,这些看法大部分都只有通过《新青年》才能够变成铅字^①,这份杂志在整个新文化运动中的意义,也就可想而知。它既是一条通道,使一些人的看法能够对读者发生影响,也是一种限制,把另一些人的看法——至少是暂时地——排除在读者的视野之外。《新青年》的个性逐渐扩散为整个新文化运动的个性,它所刊登的文字,也就构成了一整套独特的话语体系^②,在相当一段时期里占据着中国思想界的中心位置,直到今天,仍然对我们具有深刻的影响。由于《新青年》开风气之先的特点,它更把一大批出色的知识分子吸引到自己的周围,由此形成的编辑部同人,正成为五四一代知识分子的中坚。从这个意义上讲,《新青年》造就了一批精神领袖,尽管后来编辑部解体,同人分道扬镳,尽管后来的社会环境和五四时代明显不同,甚至这些人自己的思想也发生了很大的变化,他们仍然对周围的思想文化运动发生持续的影响,甚至成为不同类型的知识分子的偶像,吸引后代人不断产生重返五四的梦想。陈独秀如此,胡适如此,鲁迅和周作人更是如此。所以,《新青年》就像是一把钥匙,可以帮助你打开新文化大厦的许多暗门。我甚至想说,能够理解《新青年》,也就能够理解现代中国的新文化。

比方说,五四新思潮的一个基本内容,就是提倡个人主义和个性解放,可你仔细看看就会发现,许多人是从一些非常特别的角度来作这种提倡的。或者强调个人对社会的责任,“小我”与“大我”的关系,竭力把个人主义描绘成勇猛入世的动力;或者号召婚姻自主,冲出旧式家庭,反抗传统道德……把个性解放的标准规定得非常具体,似乎个性受到的全部压抑,都来自传统的社会规范。现在我明白了,这些特别的提倡角度正是《新青年》个性的自然流露。你本来就是想救世,自然会鼓吹个人对社会的责任;你本来就是反传统,自然会把个性解放的全部矛头都引向它。认真说起来,五四时代提倡的个人主义,其实是一种《新青年》版的个人主义,虽还是用同一个名词,与西方的个人主义却有绝大的不同。知道了这一点,也就不再用花冤枉力气到三十年代以后的中国知识分子身上去寻找西方式的个人主义精神了。

再比方说,五四那一代知识分子曾经对“国家”、“民族”这一类集合概念发动过相当猛烈的抨击,单是《新青年》同人当中,陈独秀、钱玄同、李大钊、鲁迅和周作人,就都批判过这些概念的虚伪性。可是,也就在他们的文章里,不断出现那种“如果

① 1915—1920年间重要的思想文化讨论,大部分都是在《新青年》上进行的。

② 对于这一套我称为“新青年话语”的文字——思想规范的框架、特点和中心命题,我将在另一篇专文中作具体描述,这里就不展开了。

不这样，国家必亡矣”的论证句式，国家民族的生死存亡，分明是他们最为关切的东西：怎么会这样自相矛盾？现在我也明白了，根子还是在《新青年》的个性上。这些人本来就是功利主义者，什么武器顺手就用什么，当他们大举批判“国家”和“民族”一类概念的时候，眼睛却多半是盯着当时的国家政权：他们的目标在那里。至于这种批判到头来会否定自己救亡的使命感，他们很可能并没有想到，即使想到了，也顾不了那么多。我原先很吃惊，五四一代人在观念上竟能走得这样远，现在想想，恐怕是我自己糊涂了。

《新青年》帮我开启的最大一扇暗门，自然是“文学革命”了。我以前常常纳闷，陈独秀也罢，胡适也罢，更不必说钱玄同了，他们都不是文学家，为什么偏偏来提倡“文学革命”？他们鼓吹文学革命的那些言论，从陈独秀所谓“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运动此政治者精神界之文学”^①，到胡适所谓“我们所提倡的文学革命，是要替中国创造一个国语的文学。有了国语的文学，才可以有文学的国语。有了文学的国语，我们的国语才可算得真正国语”^②，从钱玄同、刘半农讨论书面文字和日常文字的区别，到周作人认定“文学革命上，文字改革是第一步，思想改革是第二步”^③，立场虽不相同，根本上却是一样：谁都不谈论文学本身的意义。尤其有趣的是，他们对待文学，就好像对待裁军或者推广世界语一样，也那样制定种种计划。早在《新青年》一卷四期的“通信”栏中，陈独秀就明白认为：“吾国文艺，犹在古典主义、理想主义时代，今后当趋向写实主义，文章以纪事为重，绘画以写生为重，……”一直到六卷一期的“通信”栏中，他还大声疾呼，要文学家“必用”写实主义。陈独秀只是规定一个大概的方向，胡适等人则连细则都要拟妥，从刘半农的《我之文学改良观》，到胡适的《建设的文学革命论》，一套比一套更详尽。譬如胡适的方案，就是先分为“工具”、“方法”、“创造”这几大部分，每个部分又分为若干大类，大类下面又有若干小类，读上去就仿佛一份施工报告。他们这种自信是从哪儿来的？

现在我当然明白了，《新青年》同人所以提倡文学革命，本来就不是出于对文学的虔敬，他们不过是想从这里打开缺口，为新思想凿通一条传播的渠道。白话文运动岂止是一个文学语言的变革？它分明是整个社会书面语言的变革。陈独秀他们嘴上的“文学革命”，其实是和“思想启蒙”同一涵义的。因此，他们自然不会觉得文学有什么特别，不会因为自己缺乏文学才能，就不敢来谈文学，恰恰相反，他们还要捋起袖管，吟诗，作文，写剧本，为新文学创作样板作品。他们也自然要特别来讨论文字和思想的关系，强调文字的工具性。倒不是说他们不屑于谈论文学本身的意义

① 《文学革命论》，《新青年》二卷六期。

② 《建设的文学革命论》，《新青年》四卷四期。

③ 《思想革命》，《新青年》六卷四期。

义,从他们当时的兴趣出发,他们是觉得没有什么好谈,周作人就明白说:“文学这事务,本合文字与思想两者而成。”^①一旦顺着周作人这样的思路想下去,就更会觉得文学和其他东西没什么两样,于是陈独秀等人就自然要来指点新文学,详细规划它的进程了,对于教育和道德改革的进程,他们不就是这样做的吗?当然,对线性进化论的迷信,对欧洲中心主义和历史决定论的迷信,也是陈独秀们指点文学的自信的重要来源,他那个将文学历史划分为从古典主义到自然主义四个阶段的概括,就是从对欧洲文学历史的总结中描摹下来的。但是,这些迷信所以会在他们鼓吹文学革命的言论中发作得这么厉害,一个基本的原因,还是在于他们没有充分意识到文学自身的独特性。^②在现代中国,对文学艺术特性的领悟,恐怕是知识分子从进化论和决定论崇拜那里逃脱的唯一出口,一旦错过了这个出口,他们就难免陷入那些迷信而不能自拔。

我不禁要问,如果没有《新青年》同人的提倡和鼓吹,中国会不会产生五四新文学这一现象?事实上,三十年代已经有人提出过这个问题,陈独秀和胡适还分别给予过不同的回答。陈独秀从历史决定论出发,认为没有他们的提倡,也会有别人出来提倡,他们不过是顺应了历史潮流而已。胡适则断言,倘没有他们这一班人的提倡,白话文学的运动至少要推迟几十年。^③我觉得,即使真像陈独秀说的那样,在二十世纪一十年代,新文学的萌芽势必破土,那么,最初是由谁来掘松土层,将这枝新芽引导出土,又是由谁向它施加最初的养料,还是会在很大程度上决定它日后的生长状态。《新青年》同人的努力,至少极大地影响了中国现代文学的诞生方式:是这一批自身并非文学家的启蒙主义者最先喊出了新文学的口号,正是在他们的提倡、鼓吹、组织和亲身试验下,才产生了最初的一批新文学作品,包括鲁迅的小说。这就使中国现代文学的诞生与我们在欧洲现代文学的历史上看到的情形明显不同:它是先有理论的倡导,后有创作的实践;不是后起的理论给已经存在的作品命名,而是理论先提出规范,作家再按照这些规范去创作;不是由几个缪斯的狂热信徒的个人创作所造成,而是由一群轻视文学自身价值的思想启蒙者所造成。我简直想说,它是一种理智的预先设计的产物了。

五四新文学的这种独特的诞生方式,很自然会派生出这样三个观念:第一,文学的进程是可以设计、倡导和指引的;第二,文学是应该而且可以有一个主导倾向的;第三,文学理论是非常重要的,它完全可以对创作发挥强大的指导和规范作用。

① 《思想革命》,《新青年》六卷四期。

② 陈独秀偶有例外,在《新青年》二卷二期的“通信”栏中,他就提出应该重视“文学美术自身独立存在之价值”。可惜这样的意见,他在《新青年》上只说过一回,也没有引起别人的重视。

③ 关于陈、胡二人对这一问题的回答,可参见周策纵:《五四运动史》第十四章,明报出版社,1981。

我想,对现代中国的思想和文学历史稍有了解的人,都不难看出这些观念对五四以后文学进程的深远影响。它们事实上构成了高居在作家头上的最基本的文学规范,正是它们和它们所衍生的其他文学规范,一起制造了二十世纪中国文学史上的一系列独特现象。不妨举一个例子来说明这一点,就是文学研究会。

到目前为止的中国现代文学史著作,都把文学研究会看做是一个文学社团,一个现代文学史上最重要的社团。可是,它的形成过程和组织形式,却有一些相当特别的地方,使你禁不住要思忖,它究竟是不是一个通常意义上的文学社团。

譬如,它那份发起人的名单就耐人寻味。最初提议建立文学研究会的,其实是几个二十多岁的年轻人,其中主要人物,是郑振铎和耿济之、耿式之兄弟,还有沈雁冰。五四运动刚刚过去,知识分子和青年学生正掀起一阵结社的热潮,郑振铎等人所以会起这个意,显然是受了这股风气的影响。但是,他们的做法却和其他人不大一样。不是几个人说干就干,立刻就打出旗号来,而是经过了一个颇为谨慎的酝酿过程。他们先访问当时北京文学界的几位知名人物,例如鲁迅和周作人,征求他们的支持;接着又接受上海商务印书馆老板的委托,提出改革《小说月报》的具体方案。在两方面的努力都有了结果以后,这才列出了一张十二个人的发起名单。这可是一份颇具匠心的名单,在几个实际的发起人之前,赫然列着北大名教授周作人和朱希祖的名字;甚至还列着一位军事理论家蒋百里,当时正担任北洋政府总统府军事处的参谋。这几位当然都和文学有关系,蒋百里有时就写一点散文。但是,在一个由青年人发起的文学社团的发起名单上,看到这几位“头面人物”,总让人有点意外。

再譬如,文学研究会的组织形式也相当特别。《文学研究会章程》第九条明文规定:“京外各地有会员五人以上者得设一分会”^①,一个文学社团,怎么像政党一样要设支部?虽然文学研究会成立以后,这条章程曾经在一次会员讨论中被否决,但在广州,却确实成立了文学研究会的广州分会,《小说月报》还郑重其事地报道过它的活动。既有总会,又有分会,文学研究会的会员自然不会少,会员册上有一百七十二人,还有一些人来不及印进这册子。当时新文学尚在草创阶段,这一百七十二人的数字,委实可观。文学研究会的会员不但多,而且杂。除了一批被人目为写实派的小说家之外,尚有许地山、王以仁、徐雉、老舍这样并非写实的小说家,有梁宗岱、丰子恺这样的散文家,有朱湘、徐志摩、李金髮这样的诗人,有陈大悲、欧阳予倩、熊佛西、李健吾这样的剧作家,还有李青崖、曹靖华、傅东华、黎烈文这样的翻译家,甚至连王伯祥、金兆梓这样的书局报馆的编辑,陈望道、严敦易、陆侃如、顾颉刚这样的学者,胡愈之这样的国际政治家,黎锦晖这样的音乐家,还有张闻天、瞿秋

^① 见贾植芳等编:《文学研究会资料》(上),河南人民出版社,1985。

白、冯雪峰,等等,都成了文学研究会的会员。郑振铎甚至写信到日本,请田汉、郁达夫和郭沫若入会。1921年郭沫若到上海,沈雁冰和郑振铎又专门请他吃饭,当面邀请。由这件事推想开去,那张花名册中恐怕有不少人,都是这样应邀入会的吧。应该佩服沈雁冰们的眼力,二十年代文坛上的重要人物,几乎都被一网打尽了。

更有意思的是,文学研究会竟然没有自己社团性的文学主张。《文学研究会宣言》有三条宗旨,其中只有第二条涉及对文学的认识:“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候,现在已经过去了。我们相信文艺是一种工作,而且又是于人生很切要的一种工作;治文学的人也当以这事为他终身的事业,正如劳农一样。”^①这是说文学并非像旧时那样仅仅是一种副业,而是一种本业,但这是怎样的本业呢?一个字也没有说。除了上海的《小说月报》,文学研究会还在北京办了一个《文学旬刊》,它的发刊辞说:“至于主张,则我们几个人对于文学上的各种派别,对于所争执问题,我们绝没有偏见于任何一方的倾向。主义是束缚天才的利器,也是一种桎梏……”^②这就更明确了,非但不再重复“为人生”那样等于什么也没有说的笼统之辞,而且公开宣称自己没有确定的主张。文学研究会的这种态度一直维持到解体,以致1936年沈雁冰回顾文学研究会的历史,还一再说它没有自己的“集团主张”^③。真不可思议,一群人所以要结社,总是因为有某种共同的主张,要用这结社的方式来发扬。文学社团尤其是如此,它的基础全在成员间文学主张的相近。事实上,文学研究会的主持者分明有自己的文学立场,主张写实主义便是其中基本的一条。为什么他们又这样掩掩藏藏,不把这种立场写进宣言中去呢?

文学研究会虽没有明确的集团主张,却有颇为强烈的全局意识。《文学研究会章程》的第一条宗旨,就是“联络感情”:“中国向来有‘文人相轻’的风气;因此现在不但新旧两派不能协和,便是治新文学的人里面,也恐因了国别派别的主张,难免将来不生界限。”因此就需要发起文学研究会,将大家拉到一起,“结成一个文学中心的团体”。不但看到眼前,而且顾及将来,眼光不能不说是相当深远。再看《〈小说月报〉改革宣言》:“同人……将欲取远大之规模尽贡献之责任,则预备研究,愈久愈广愈博,结果愈佳”;“写实主义的文学,最近已见衰歇之象,就世界观之立点言之,似已不应多为介绍;然就国内文学界情形言之,则写实主义的真精神与写实主义之真杰作实未尝有其一二,故同人以为写实主义在今日尚有切实介绍之必要;而

① 见贾植芳等编:《文学研究会资料》(上)。

② 王统照:《本刊的缘起及其主张》,1923年6月1日《晨报副刊》。

③ 见王晓明:《〈现实主义的初潮——文学研究会代表作品选〉前言》,华东师范大学出版社,1986。

同时非写实的文学亦应充其量输入,以为进一层之预备”^①。这种全局性的战略运作思路,又是多么清晰。不妨再看看这样一些文章的题目:《新文学研究者的责任与努力》(郎损——即沈雁冰)、《新文学与创作》(愈之)、《文学的使命》(西谛——即郑振铎)、《新文学观的建设》(西谛)、《文学者的新使命》(沈雁冰)……无论办刊物,还是写文章,这些人似乎都着眼于整个文学界的状况,一举一动,都想要对整个文学的进程施加影响,似乎文学研究会的意义不是在实现会员自己的文学梦想,而是为文坛提供一个主导性的中心机构。我立刻想起了《新青年》,想起了陈独秀们那种强烈的使命感,从着眼于全局的基本思路,到开药方的大致格式,甚至使用的词汇,文学研究会不都是在踩着《新青年》的脚印走吗?

其实,关于文学研究会的性质,《文学研究会宣言》的第三条早已说得明明白白:“是建立著作工会的基础。”沈雁冰等人的最终目的,原本就不是建立一个新潮社那样的文学社团,他们是要建立一个能够代表和支配整个文学界的中心团体,一个类似后来“作家协会”那样的“统一战线”。一旦从这个角度来看,前面那些疑问全都豁然解。唯其是要建立一个有支配力的中心团体,当然就要讲究发起人的名单,要尽可能增强它的权威性;当然就要建立庞大的组织机构,尽可能吸纳一切重要的人物;当然会表现出战略眼光和全局意识;当然也就不便把写实主义规定为集团的文学主张,否则,你怎么邀请那些并不信奉写实主义的作家入会?

难怪自负的郭沫若不肯参加文学研究会,也难怪郁达夫要在《创造季刊》的发刊辞里指责文学研究会“垄断文坛”。他们看得很清楚,那可不是一般的文学社团!

在我看来,文学研究会这样独特的团体的出现,正是《新青年》模式在文学领域里扩散的结果。在陈独秀们的棋盘上,新文学仅仅是一枚小卒,所以,他们虽然促成了新文学的诞生,又为它设计了一系列的发展方案,却并没有真花太多的气力去实现这些方案。真正去实现这些方案的,是文学研究会。比方说,陈独秀等人希望中国走写实主义的道路,文学研究会则使这种希望变成了现实。写实主义——它后来叫现实主义——在现代文学中的主流地位,正是在二十年代前半叶,由沈雁冰等人提倡,由《小说月报》和《文学研究会丛书》的出版,帮助确立起来的。再比方说,《新青年》开创了一种用翻译和理论来指导创作的风气,文学研究会则把这种风气发扬光大,别的且不说,《小说月报》就是一个常常将理论和翻译置于创作之上的刊物。在二十年代初,《小说月报》是唯一倡导新文学的纯文学月刊,你当可想像,它对二十年代乃至更后的种种挥舞理论大棒的批评风气,要负多大的责任。

我特别要说的是,文学研究会毕竟和《新青年》同人那样的组织不同,因此,即使沈雁冰等有意去实践《新青年》同人制定的文学方案,在这实践的过程当中,他们也必然会有自己的创造,把《新青年》造成的文学规范大大地发展一步。譬如,五四

^① 见贾植芳等编:《文学研究会资料》(上)。

以后各种社团纷纷成立,本来极有可能形成许多文学流派齐头并进的繁荣局面,可是,文学研究会这样自居为中心的团体的出现,以及由此引起的争夺中心的斗争,却在文学界造成了一种强烈的印象,似乎文学应该有一个中心,应该有一种文学理论来充当主流。创造社所以要打出他们自己并不十分信仰的为艺术而艺术的旗帜,就是为了向文学研究会争夺理论的主导权。连郁达夫这样比较洒脱的人,也会卷入这种斗争,足可见“文学应该有中心”的观念,在当时的影响有多大。至于二十年代末开始愈演愈烈的文学理论上的口号战,从后期创造社、“左联”一直到四十年代的各种笔仗和非笔仗,就更是体现了这种观念的深远影响。

不仅如此,文学研究会的许多成员,本来都各有自己的文学见解,就是那批文学研究会的中坚作家,像郑振铎、朱自清、王统照、叶圣陶,甚至沈雁冰,其实都并不真信奉那套写实主义的理论,在例如《〈文学研究会丛书〉缘起》和八人诗歌合集《雪朝》的序言当中,就有好几位明白表示了各不相同的文学见解。可是,出于那种“中国现在需要写实主义”、“我们文学研究会应该倡导写实主义”的信念,他们当中又有许多人都有意无意地朝着写实的路上走,冰心写起了与她那些小诗迥然相异的“问题小说”,许地山则极力将“直面人生”的白描和自己那种宗教感极强的人生幻想糅合到一起。连这两位似乎最不适合写实的作家都如此努力,其他人就更不用说了。自己心里明明有一套,下笔的时候却偏要照着另一套,这似乎成了文学研究会许多作家的普遍做法。也许应该赞扬他们的自我牺牲精神,但从另一面来看,这种做法的害处也实在不小。二十年代以后,那么多作家都程度不同地放弃个人的文学立场,去实践某一种据说是应该成为主流的文学观念:什么“革命文学”、“普罗文学”,什么“国防文学”、“抗战文学”,一直到五十年代的“社会主义现实主义文学”,七十年代末的“伤痕文学”,八十年代中期的“寻根文学”,旗号虽然不同,目的更不一样,但那种轻视个人立场,皈依流行观念的心态,却是大体相通的。这就总是要使我回想起文学研究会,回想起那一代自觉选择“心口不一”的写作方式的作家。的确,当《新青年》同人确立了主流文学的构想之后,正是文学研究会为作家如何适应主流文学的格局,提供了具体的榜样。

每当描述二十世纪中国文学历史进程的时候,五四文学和“抗战”以后文学的关系,总会成为一个基本的论题。八十年代来,许多研究者都认为,自三十年代中期开始,中国文学发生了一个非常大的变化,五四那种崇尚个性的风气日趋减弱,而由当时的社会现实——例如抗日战争——和党派政治观念——例如文艺为抗战或文艺为工农兵服务——铸造成形的一系列新的文学风尚,逐渐取而代之,将文学引上了一条与五四方向明显不同的历史道路。单就现象来看,这样的论断似乎并不错。但是,我们如何解释这个大变化的发生呢?单用战争或者毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》之类的外部原因,就能够解释吗?在三四十年代,战争并非中

国独有的现象,为什么其他国家的许多作家仍然能坚持个人的文学立场,中国作家却大多数都放弃了呢?毛泽东在陕北发表的一篇并不太长的文章,就真有那样的神力,将大批在所谓“国统区”写作的作者都引离鲁迅那样的文学传统?在中国作家的这种近乎集体转向的行为背后,是不是还有什么更为内在的原因呢?

我想,这就牵涉到对五四文学传统的重新认识了。如果还是像以前那样,仅仅用文本——譬如鲁迅的小说和郭沫若的诗——作为依据,那就自然会得出五四文学是崇尚个性的印象,也就自然只能说,这个传统确实在三十年代中期以后的外部压力下逐渐消失了。但是,如果我们换一个角度,不但注意到五四那一代作家的创作,更注意到五四时期的报刊杂志和文学社团,注意到它们所共同构成的那个社会的文学机制,注意到这个机制所造就的一系列无形的文学规范,譬如那种轻视文学自身特点和价值的观念,那种文学应该有主流、有中心的观念,那种文学进程是可以设计和制造的观念,那种集体的文学目标高于个人的文学梦想的观念……如果把这一切都看成五四文学传统的组成部分,而且是非常重要的组成部分,我们对三十年代中期以后文学大转变的内在原因,是不是就能有一些新的解释呢?至少,对那个五四文学传统在“抗战”以后逐渐削弱以至断绝的论断,不会再深信不疑了吧?也许现在回头去看看八十年代的文学历程,竟会不断在其中发现形形色色的《新青年》和文学研究会的影子,发现它们所锻造的那些文学规范的影子?也许在赞同那“重返五四”的呼吁的同时,我们还应该提出另一个问题:怎样才能从五四文学传统——至少是一部分——的阴影下走出来?

12. 我们的抽屉*

——试论当代文学史(1949—1976)的潜在写作

陈思和

一、我们的抽屉是空的吗？

有一位朋友告诉我,她想写一篇文章,题目是“我们的抽屉是空的”。她大概是想说,真正的优秀作家的写作是听从良知召唤的,即使环境不允许他发表作品,他也会写出真正不朽的艺术作品,放在自己的抽屉里,静静等待命运再次对他发出召唤。——但是我们的文学史上却没有这样的作家。不知道我有没有理解错那位朋友的想法,她把那种写出来准备放在抽屉里的文学作品称作为“抽屉文学”,我则称它们为潜在写作。两者意思有点相似,就是指那些写出来后没有及时发表的作品,如果从作家创作的角度来定义,也就是指作家不是为了公开发表而进行的写作活动。但这两个定义还都有补充的必要:就作品而言,潜在写作虽然当时没有发表,但在若干年以后是已经发表了,如果是始终没有发表的东西,那就无法进入文学史的研究视野;就作家而言,是以创作的时候即不考虑发表,或明知无法发表仍然写作的为限,如有些作品本来是为了发表而创作,只是因为客观环境的变故而没有发表的(如“文革”的爆发迫使许多进行中的写作不得不中断),这也不属于潜在写作的范围。作家的创作和作品的完成是一个互为证明的写作过程,我之所以称之为潜在写作,是因为这个词比起“某某文学”(如抽屉文学等)的命名更加强调了写作这一动作对文学的意义。

* 选自《文学评论》1999年第6期。陈思和(1954—),现为复旦大学中文系教授,文学研究家,批评家。

其实,当代文学史上并不缺乏潜在写作。这类写作含有多种意思,第一种是属于非虚构性的文类,如书信、日记、读书眉批与札记、思想随笔等私人性的文字档案。作者写作的最初目的显然不是为了公开发表,其“潜在”意义只是在于这些作品虽然不是创作,却具有某种潜性的文学因素,在一些特殊环境下这样一些文字档案被当作文学作品公开发表出来,不仅成为某种时代风气的见证,而且也包含了作者个人气质里的文学才能被认可和被欣赏。比如近年被整理出版的《从文家书》,除了书信等抒情性文字外,还包括沈从文先生精神崩溃期间涂写的“呓语”,真实地反映了作家个人彼时彼地的精神状态,也真实地反映了大变化中极为复杂的时代精神现象。当然也有些文类只有历史的认识意义,却没有文学的价值,如近年来陆续被发掘出版的检讨文字,就不属于文学研究的范围。第二种是属于自觉的文学创作,或抒情言志,或虚构叙事,但由于某种原因作家在当时不可能发表这类创作,也就是我的朋友所说的放在抽屉里的,在若干年以后才能公开发表,对这类作品,过去文学史作者也曾注意到,但一般情况下是将这类作品放在它们公开发表的时代背景下讨论,这对于写作者本人是无关紧要的,可是一旦置于文学史背景,意义就不一样了。现在提出“潜在创作”现象就是把这些作品还原到它们的创作年代来考察,尽管没有公开发表因而也没有产生客观影响,但它们同样反映了那个时代知识分子的严肃思考,是那个时代精神现象的一个不可忽视的有机组成。它们是已经存在的文学现象。在任何一个时代里,如马克思主义所认为的,统治者的思想永远是占统治地位的思想,所以研究者只有将被遮蔽在地底下的民间思想文化充分发掘出来,才能够打破“万马齐喑”的时代假象,真正展示时代精神的丰富性和多元性。文学史著作研究潜在写作现象,也同样以还原某些特殊时代的文学的丰富性与多元性为目的。另外,潜在写作从文学史的角度来看还有多种类型可作进一步的讨论,比如对某种通过非正式发表渠道来传播的创作,如某些知识分子在五六十年代写的旧体诗词,当时虽然没有发表,可是在朋友熟人中间互相流传,直到诗人身后才公开出版,那算不算潜在创作?还有,由于中国出版制度的特殊性,有些不是发表在正式出版物上,但通过民间编刊物或自费印刷的方式问世的文学作品,在当时已经产生了一定的社会影响,但直到若干年以后才陆续被正式出版物所刊登或转载,这样的创作算潜在写作还是公开写作?这些现象比较复杂,需要有时间来作进一步的讨论和界定。

我把这个问题提出来讨论完全是出于编写当代文学史的需要。近十年我一直思考着50年代以来的中国文学史的编写问题,也相应做过一些理论上的探索。潜在写作的问题正是其中之一。50年代以来,不断的政治运动和其他各种原因,使许多作家失去了公开发表作品的可能性,但他们并没有放弃写作的努力,在各种艰难的生活条件下依然用笔来表达自己的内心渴望,写下了许多弥足珍贵的文字,并开拓出一个丰富的潜在写作的空间。“文革”结束以后,这些作品大多数都已经公

公开发表,但是由于这些作品属于过去时代的文本,放到事过境迁的新的环境下很难显现出它们原有的魅力,新时代有新的情绪与感情需要表达,所以这些作品很快被更具有时代敏感性的话题所掩盖。但是,如果还原到这些作品酝酿和形成的年代的背景下来阅读和理解它们,并将之与同时期公开发表的文学作品相比较,它们所具有的热辣辣的艺术感染力就马上突现出来。过去编写的文学史著作,均以当时占主流地位的文学作品作为其时代的代表作,而一般被忽视和被否定的作品很难写进文学史,更不要说没有公开发表的潜在写作。从表面上看这样研究文学史的方法没有什么大错,因为在一个精神生活浮躁嚣张的时代里,其代表性的作品只能是浮躁嚣张的作品。但是如果深入一步把潜在写作的现象考虑进去,情况就不一样。在那个时代里仍然有作家在严肃地思考和写作。不过作家们身处不同的社会处境,他们思考的方式和表达的方式都不一样。那些被时代的喧嚣之声所淹没的声音,恰恰具有可贵的个人性和独立性。以70年代文革后期的主要文学现象为例,那个时代的文学大致可以分成如下六个层次:

主流意识形态
<ol style="list-style-type: none"> 1. 样板戏和“四人帮”的帮派文艺。 2. 浩然的《金光大道》和《西沙儿女》等应制之作。 3. 电影《创业》,既体现了当时的主流意识形态,又不符合“四人帮”帮派文艺的要求。 4. 郭小川在干校里创作的《团泊洼的秋天》等政治诗,属潜在写作。 5. 牛汉、曾卓、绿原等托物咏志诗,属潜在写作。 6. 民间大量流传的知识青年创作的诗歌和小说创作潮,如食指的诗、赵振开的小说属潜在写作。
民间世界

上表可见,当时在代表国家意志的主流意识形态与民间社会形态之间,同时分布了六种文学形态,其中靠近主流意识形态的1、2、3是公开出版的作品,但命运与待遇均以其距离的长短而不同;靠近民间的4、5、6则属于潜在写作,以其文学性及思想内容而言,愈靠近民间者愈具有文学史的历史及美学价值。在一些特殊的年代,潜在写作具有比公开发表的创作更值得保存的艺术力量。

现在可以回过来讨论我们的“抽屉”了:即当代文学史是否像我的朋友所认为的,作家的抽屉里是“空的”。我是不这样认为的,对于潜在写作现象的研究就是为了证明这一点。但是仅仅指出文学史上确实存在过潜在写作,还是不能说明全部问题,至少还不能完全说服我的朋友,因此还应该进一步讨论的是,潜在写作与抽屉文学的概念是否完全相一致。

二、我们的抽屉里有些什么？

要了解我们的抽屉里有些什么？目前还难以列出详细的书目。潜在写作是一片尚待开发的研究领域，许多遮掩在传统文学史观念与话语之下的作家作品正在逐步被重视，许多发表了的作品意义正在被重新认识，研究潜在写作的过程也正是开发这一项课题的过程，因此许多方面还需要做进一步的探索。我写作《试论〈无名书〉》时，起先对这部二百多万言大书的文学史定位感到为难：《无名书》共六卷，前三卷完成于40年代末，后三卷完成于50年代，这样跨时代的长篇小说又与那个时代的共名毫无关系，它是提供了一份当代中国知识分子的乌托邦和大同书。如何判断这部小说的文学史价值？大陆学界原先对此讳莫如深，台港传媒又心怀叵测，不恰当地夸张其中的政治意味。但从文本研究的角度出发，这部小说的后三卷只是按照前三卷的思路完成了既定的创作计划，作家身临其境的大陆生活经验基本没有掺杂到小说创作中去，更没有因此改变原来的小说结构。这种创作现象，只有在近似幽闭的创作状况和异常平静的创作心态下才能出现，于是我将它列入潜在写作来考察，很多创作现象都由此迎刃而解了。像无名氏那样在50年代不能公开发表作品但仍然写作不止的作家数量很少，但绝不是没有。更多的则有沈从文那样的作家，他们在工作岗位改变后不再发表文学创作，但仍然在业余时间通过书信、诗词、札记、随笔等形式继续写作了大量的文学性作品。还有像老诗人陈寅恪先生也是一个特殊的例子。陈先生在1949年以后不仅创作了大量诗词，他所从事的《柳如是别传》等巨著的写作，在当时也是无望公开出版，陈先生因为旧论文集再版久久不能实现，已经作了“盖棺有期，出版无日”的心理准备，新作的问世自然更难有所希图，因此这些诗词与著作大致都可以归为潜在写作一类。40年代末中国政治体制的大变革也造成文化发展上的革命性裂变，迫使一批习惯于传统文化模式写作的知识分子退出文坛，但他们以后不再为追求发表与名利而进行的写作，构成了当代文学史上第一批潜在写作者。

1955年以后，以胡风为代表的一大批诗人、小说家和思想家被剥夺了正常写作的可能性，所谓“胡风集闭”分子绝大多数都是在抗战烽火中成长起来的青年知识分子，他们进入50年代的时候，正是年富力强、创作精力旺盛、思想艺术走向成熟的生命阶段，突如其来的劫难并没有彻底熄灭他们的倾吐自己、表达自己的创作欲望。于是当环境稍稍松懈，他们很自然地将凝聚着对命运抗争的毅力与包含着痛苦甚至绝望的心理经验，熔铸到艺术的创造之中。我们今天读到的胡风、绿原、曾卓、牛汉、彭燕郊等人的诗作、彭柏山的长篇小说、张中晓的随笔札记等，都是那个时代如尼采说的血写的书。尤其是绿原的《又一名哥伦布》、《面壁而立》、《自己救自己》等，曾卓的《有赠》、《凝望》、《醒来》等作品，在五六十年代诗坛上弥漫着歌

舞升平的阿谀平庸之风时,这些作品无论在思想性(即知识分子的立场与不屈的批判精神)和艺术性(即现实主义的艺术深度与感染力)都达到了时代最高的水平。它们在当时没有公开发表不等于没有存在,恰恰是因不能发表才使自我批判精神达到了那个时代难得的纯洁与锐利。胡风一案所牵连的诗人们对中国文学最重要的贡献,正是在那个哑声的年代里保存了旺盛强健的创作力,他们一直坚持以诗言志,直到“文革”后期的《重读〈圣经〉》(绿原),《华南虎》、《悼念一棵枫树》(牛汉),《悬崖边的树》(曾卓)等高亢有力的诗,仍然是那个时代最优秀的文学创作。

1957年反右运动以后,文艺界“右派”的人数比胡风案所牵连者多得多,但从潜在写作的角度来考察,真正优秀之作反而少了。但也许是现在掌握的材料不够,还不足以作如此断言。当时有许多被错划右派的作家都曾经埋头创作,冯雪峰、丁玲、姚雪垠等都在厄难期间创作长篇小说,但是否有潜在写作的自觉似乎还需作进一步的研究,至少姚雪垠的《李自成》的出版情况不属于潜在写作。比较年轻一代的右派作家的潜在写作也很少,我能看到的材料中,刘绍棠蛰居运河边上的故乡期间写过一些生趣盎然的小小说,可惜这样的例子并不多。诗歌领域有不少优秀作品,如唐湜在被错划右派后隐入民间,吸取大量民间文化的营养,在改编民间传说的基础上创作了数量可观的叙事诗。当代叙事诗创作向来少有佳作,唐湜的《海陵王》、《划手周鹿之歌》等可以说是填补了这方面的空白。因此,从总体上看,潜在写作在1957年以后范围还是更加扩大了。

1966年的“文化大革命”给文学创作带来毁灭性的摧残。60年代后期,公开性的文学读物只有样板戏和浩然的《艳阳天》(早期尚有金敬迈的《欧阳海之歌》),大批作家遭受迫害,生存都受到威胁,遑论文学创作。但令人震撼的是,肃杀之气下文学仍然如同圣火,在人类的理想之境里不会灭绝。在谢冕和钱理群主编的《百年中国文学经典》里收入黄翔的短诗《野兽》(1968年)和长诗《火神交响诗》片断(1969年),不能不让人震动于诗人对时代拥有的尖锐而深刻的审美感受,从诗的语言到诗的意境都强烈体现了那个疯狂时代的精神特征。70年代以后,“文革”的疯狂性稍稍受到遏制,但荒诞性则如桃偶登场,层出不穷,导致了一批中学毕业的知青在生活实践的磨难中早熟,杨健的《文化大革命中的地下文学》、廖亦武编的《沉沦的圣殿》等书中提供了这批后来构成潜在写作主力的青年诗人和小说家许多可贵的材料。老作家在70年代以后也开始在各种困难的环境里秘密写作,穆旦的诗歌、丰子恺的散文、朱东润的传记文学,等等。五四以来的文学传统在潜在写作里慢慢地聚拢起来,达到了那个时代的文学最高艺术境界。70年代民间的文学创作浩浩荡荡,从反映上山下乡命运的“知青文学”雏形到流传在社会上的各色手抄本与口头创作,即使在一个毫无自由可言的专制环境里,仍然以其粗糙、野性、活泼的创造形态,生气勃勃地生长着。这样一种来自民间地火的文学趋势发展到1976年天安门广场的诗歌运动中达到了喷薄欲出的地步,于是,一个时代的丧钟也终于

敲响了。

不难发现,1949—1976年间的当代文学史上,潜在写作的发展趋势与公开发表的创作的发展趋势成反比,即在政治运动越来越紧迫地压抑文学创作的过程中,公开发表的文学创作是在不断地萎缩,而潜在写作却在不断发展和繁荣,品种越来越齐全,写作者的队伍也越来越壮大,尤其到了“文革”后期,潜在写作的成员已经从老一代作家向年轻一代作家过渡,写作的形式也从起先不自觉的非虚构作品向较为成熟的诗歌、小说、散文等方面开拓。虽然从绝对的数量来说,潜在写作的数量暂且是无法统计的(许多流传在民间的无名作家的创作和大量流失的作家创作都是无法清楚地统计出来),但毫无疑义,现在保存下来的潜在写作的创作实绩已经显示了它的巨大的文学史价值。

三、我们的抽屉里究竟是什么?

我们的抽屉里有没有东西是一回事,但究竟是什么东西又是一回事,当我们确认了潜在写作的存在以后,还必须对潜在写作的性质及其与现实生活的关系,作大致的鉴定。我在罗列“文革”时期的潜在写作时提到过一本书,即杨健著的长篇纪实报告《文化大革命中的地下文学》,因为作者没有采用严峻的学术态度来处理这一文学史题材,所以这本很有价值的书在写作上却表现出相当的随意性,包括取名为“地下文学”,正是这种随意性的产物。由于“地下文学”这个词比较流行,很可能使人们对当代文学史上的“潜在写作”作出望文生义的理解,即认为凡是不公开的写作,尤其是被剥夺了写作权利的知识分子的秘密写作,那么,其一定是与现实政治处于对抗性的立场,使用“地下文学”一词正是包含了这样的理解。从俄罗斯的民粹运动起,人们就习惯将这类民间知识分子的觉醒与反抗运动称之为“地下”,如著名的民粹派革命家斯特普尼雅克写过一本书名为《地底下的俄罗斯》的历史小册子,论述了19世纪俄罗斯知识分子的觉醒和反抗沙皇专制的斗争。后来苏联政权下出现的持不同政见的知识分子的文学活动,即所谓的“地下文学”也缘此而来。中国过去没有这样的提法,如现代文学史著作从没有把左翼文学运动称作为“地下文学运动”。不知我的那位想谈抽屉文学的朋友,对“抽屉文学”是否也作了如是理解,如果仅是从与现实的对抗性的角度来考察文学史,那么中国当代文学史上的潜在写作确是算不了什么“地下文学”或者“抽屉文学”的。

但是,中国当代文学史上的潜在写作不应该仅是俄罗斯“地下文学”的翻版或者分支,从词义上说,潜在写作的含义远较地下文学宽泛得多。潜在写作的现象,是在任何时代任何国度里都可能发生的,当然是文化专制形态下的潜在写作尤其值得注意。它除了作家的日记、书信、笔记等不自觉的写作外,创作之所以不能公开发表,主要有三种原因,一是与某个时代的“共名”不相符合,作家出于某种私自

的考虑,不愿意立即披露这些作品。如法国罗曼·罗兰的《莫斯科日记》便是这种情况。第二种是因为与国家的政权和社会制度处于自觉的对立状态,作家通过创作来表达政治上的不同声音,所以这类潜在创作的意义仅限于创作过程,一旦完成创作,就往往将作品转换到国外去发表。如苏联和东欧的许多持不同政见的知识分子的作品。第三种原因是作家的身份受到限制,或者是失去了公开发表作品的自由,或者是还没有达到自由发表创作的社会环境,他们的创作不一定与国家政权和现实社会制度处于自觉的对立立场,有的只是抒发个人的情愫,有的甚至表现出对主流意识形态的一定程度的迎合。中国50—70年代的许多潜在创作恰恰是属于这类。这三种创作各有发展的规律和特征,不能混为一谈。如无名氏的《无名书》,海外有人把它比作索尔仁尼琴的《古拉格群岛》,但在我看来两者是风马牛而不相及。因为《无名书》的主题是在40年代的政治历史条件下已经形成的,并不是针对50年代的现实社会制度。其书的最后一卷描写了40年代后期中国正在进行的一场内战即将见出胜负分晓,尽管无名氏对其结果并不同情,但从文化的角度他依然给以深切的理解:“东方正在上‘最后的一课’,打算把西方某一空间进行的社会试验全部学来,在中国复制一遍,看它是不是一种百宝灵丹,能叫这个古老民族脱胎换骨。如不估计它的后果,只分析它的动机,那么,这是中国四千年古老文化表现巨大生命活力的又一明证。”^①印蒂用这样的口气讨论未来中国的命运,仍然是预言式的,并没有明显与现实政治制度对抗的态度,它宣扬的仅仅是作家个人认定的一种所谓东西方文化相融合的乌托邦理想。

无名氏是当代文学史上一个境遇非常特殊的作家,他是与文坛与社会断绝了一切关系、处于隐居状态下写作的,在当时毋须考虑发表的问题,因为根本就不存在这种可能性(在1949年以后,无名氏40年代出版的畅销书全部被禁,直到“文革”时期才出现流传甚广的手抄本)。但即使如此,《无名书》也没有直接对现实批判的挑战性,他所提倡的社会理想也仅仅是文化意义上的探索与想像。这是50—70年代的大陆汉语作家潜在写作的第一种基本形态^②:除了极个别的还不具备作家身份的写作者以外,他们几乎隐藏了与现实政治和社会制度的直接的对抗性意向,在有些非常私人化的写本文本里,作家与现实政治不和谐的精神指向也是隐藏在晦涩含混的抽象层面之上。如陈寅恪先生晚年诗词及“颂红妆”著述的含义所指,至今仍是学坛争论不休的公案,但陈先生的诗词中埋藏有嘲讽现实的今典,也仅是知识分子不愿曲学阿世的独立人格之展现,与苏联及东欧的知识分子那样具

^① 引自《创世纪大菩提》,432页,台湾远景出版社,1984。

^② 这里之所以特别指出汉语作家,是因为我对非汉语的少数民族文学不了解,如朝鲜族作家金学铁的长篇小说《20世纪的神话》是一部现实主义的作品,但因为文字的原因我无法阅读。所以本文所论暂不把少数民族文学包括在内。

有鲜明目标的政治热情有着质的区别。我在别篇文章里谈过,陈寅恪先生高扬的独立精神、自由思想两大旗帜一开始就是明确限定于知识分子的学术传统与岗位范围内的,也就是说他在现代中国政治与学术之间自觉划定了知识分子民间岗位的范围,建构起现代学术与现行政治权力及政治体制平行互不侵犯而非对抗性的关系模式。^①再者,张中晓的《无梦楼随笔》可以说是潜在写作中最尖锐的文本,他本人在胡风一案所累的知识分子中,也是最具自觉批判意识的思想家,但《无梦楼随笔》的反思性语词都是限定在历史经验和哲学思想领域里作抽象议论。《随笔》里俯拾即是这样的议论:“如果精神力量献给了腐朽的思想,就会成为杀人的力量。正如人类智力如果不和入道主义结合而和歼灭人的思想结合,只能增加人类的残酷。”^②又如:“对待异端,宗教裁判所的方法是消灭它;而现代的方法是证明其系异端。宗教裁判所对待异教徒的手段是火刑,而现代的方法是使他沉默,或者直到他讲出违反他的本心的话。”^③谁都看得出来这些尼采式的语录饱蘸着现实批判意义,文字里也浸透着不屈不挠的怨毒之气,但他对现实政治及其权术的批判却是不得不借助历史与哲学的语言来进行,现实的真实阴影仅在“寒衣当尽”、“早餐阙如”、“写于咯血之后”之类的字样里才含糊不清地透露出来。无名氏的小说、陈寅恪的诗词与张中晓的随笔都是迄今为止所看到的比较明显含有现实批判精神的潜在写作部分,如果说这些文本具有现实对抗性的自觉意向,那也只是停留在文化(包括历史与哲学的)的抽象层面和美学的感性层面上。

50—70年代的潜在写作的第二种基本形态:一部分作家因为文化美学领域的自觉卫道构成了与现实相对抗以后,仍然回避了现实政治层面上的对抗。在一批批被剥夺了写作权力的受难者当中,自然有真正的殉道者,他们所殉的道,都是属于知识分子学术传统进而也是知识分子的精神传统范围的“道”,而同时与现实的政治权力与社会体制却形成相当微妙的关系。胡风在监狱里创作的大量诗词(包括《〈红楼梦〉交响曲》、《怀春室杂诗》、《怀春室感怀》、《怀春曲》及集外诗歌)可以作为其代表。胡风为坚持自己的文艺思想和文艺理论而受难,进而也是为了捍卫五四以来鲁迅为代表的新文学战斗传统而受难,表现出一种“道高于政”的现代知识分子的价值取向。从文学史的立场来看,胡风冤案尖锐反映了50年代两种文化规范、两种文学传统之间的冲突,而冲突的另一方正是当时居位最高的政治权威。可是胡风在这场冲突的全过程中始终回避这一点,而宁可把冲突的严重性质降低到文艺界宗派之争。他的狱中诗抄充满了内在的分裂意象,如《怀春室杂诗》中《一九五五年旧历除夕》:

① 参阅拙作《读〈陈寅恪最后二十年〉》,收《彳亍集》,上海:汉语大词典出版社,1998。

② 引自张中晓:《无梦楼随笔·狭路集·六九》,116页。上海远东出版社,1996。

③ 引自张中晓:《无梦楼随笔·无梦楼文史杂抄·八十》,25页,上海远东出版社,1996。

竟在囚房度岁时，奇冤如梦命如丝；
空中窸索听归鸟，眼里朦胧望圣旗；
昨友今仇何取证？倾家负党忍吟诗！
廿年点滴成灰烬，俯首无言见黑衣。^①

作品中诗人对“昨友今仇”的现代政治权术的愤怒质疑和“眼里朦胧望圣旗”的现实妥协、“忍吟诗”的表白和“俯首无言”的绝望交织为一体，构成一种特殊的诗歌意象。胡风是比较直白地诉说内心痛苦与矛盾的诗人，有许多写作者可能还不敢或不肯像胡风那样直诉胸臆，他们更多的是将暂时不能发表的创作视为表明心迹的工具，或者即使是想在困厄中有所作为，也习惯于以主流意识形态所许可的方式来表达，这样的潜在写作是大量存在的。

潜在写作的第三种基本形态：作家的独立人格与政治理想主要表现为对艺术个性或独立审美意识的追求，艺术境界里充沛着张扬个性的魅力和生命不屈服的元气，但其与现实政治的对抗性却被淡化或者悬置。从50年代到“文革”间的政治运动中，受难者无一例外被指责为现实政治体制的敌人（即所谓反党反社会主义），但从现存的受难者的潜在写作文本看，几乎没有留下这方面的证据，反之，大多数受难者的诗文除了明志以外，更多的是通过艺术形象的刻画和艺术语言的倾诉，表现出当代知识分子威武不能屈的高贵的内在品质。以曾卓的《有赠》为例，诗人写受难者归来，妇人擎灯奉水相迎，重度人间温馨。于是诗人（受难者）用嘶哑的声音问道：“我全身颤栗，当你的手轻轻握着我的。/我忍不住啜泣，当你的眼泪滴在我的手背。/你愿这样握着我的手走向人生长途么？/你敢这样握着我的手穿过蔑视的人群么？”^②诗中妇人的含泪微笑的眼睛成了诗人的炼狱，诗人的灵魂以此获得升华，这让我们想起但丁的《神曲》、屈原的《离骚》以及涅克拉索夫的《俄罗斯妇女》，甚至也联想起列宾的名画《突然归来》等优秀文学传统。诗的意境无疑是诗意的、美好的，这样的诗歌可以毫不犹豫地称之为60年代最优秀的抒情诗。但如果从社会学的角度来分析诗歌所表达的意象，那么，受难者的崇高与妇女的伟大都是在单面的环境中塑造出来的，或者说是在对立面缺席的环境下营造起来的。诗歌里对制造受难的现实环境当然可以虚写，而诗人只是用非常含糊的“蔑视的人群”一词来暗示，这个词含有启蒙话语的特指性，即鲁迅笔下常见的“众数”的意象，但这个意象的原来对立面通常是作为先觉者的知识分子出现的，而这首诗里的受难者的身份与意见显然与之不同。这个词用在这里显然是减低了受难者面对社会冲突的尖锐性及其悲剧程度，或可以说，诗人的不屈服的自我形象已经通过艺术创造

① 引自《胡风全集》第1卷，466页，湖北人民出版社，1999。

② 引自《曾卓文集》第1卷，140页，长江文艺出版社，1994。

完成了,而其与现实相对抗的一面则有意淡化。

潜在写作是个多层次的文学形态,它还包括第四种基本形态:一些本身是在当时的主流意识形态的环境里成长起来的写作者,他们或许是因为年轻而无拘无束地表达了对生活的感受(如食指的诗),或者是被剥夺了写作的权利以后更加严肃深入地思考了生活(如郭小川在干校里创作的诗),但我们不难发现他们在同一时期可能是既写了非常有个性的作品,也写了迎合主流意识形态的作品,这在某些特殊环境下是很可以理解的,这部分写作者并不是自觉的潜在写作者,他们只是如实地表达了自己对生活的感受,包括用共名化的方式来认知世界与表达世界,只是客观环境不允许他们发表作品才使他们成了潜在写作者。以食指的诗为例,他的最为知名的诗篇《这是四点另八分的北京》、《相信未来》等所表达的都是那个时代一般知青的情绪,虽与当时政治宣传的“广阔天地大有作为”的豪言壮语不合,但从生活的真实出发,这些诗所表达的情绪也是当时社会所认可的。食指比较尖锐的诗是《疯狗》,这首诗歌是由作者个人私生活的遭遇而起的辛酸之言,自然让人联想到时代的悲剧性,但它并非自觉的对“文革”时代的本质揭露,只要对比黄翔的《野兽》,区别自然清楚。不自觉的潜在写作与被迫的潜在写作与自觉的潜在写作,其不同文本与现实的关系都是不一样的。

不管哪一种潜在写作,在50—70年代的特殊环境里都不可能走上与苏联相似的“地下文学”,这是中国社会环境与文学互相作用下的产物,也与知识分子五四以来的人文传统有关。比较中国的潜在写作与同时期的苏联“地下文学”可以更加清楚地看到这种特征。恩格斯在《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里比较法德两国的启蒙运动时说过一段很精彩的话:“法国人同一切官方科学,同教会,常常也同国家进行公开的斗争;他们的著作要拿到国外,拿到荷兰或英国去印刷,而他们本人则随时准备着进巴士底狱。反之,德国人则是一些教授,是一些由国家任命的青年的导师;他们的著作是公认的教科书,而全部发展的最终体系,即黑格尔的体系,甚至在某种程度上已经被推崇为普鲁士王国的国家哲学!在这些教授后面,在他们的迂腐晦涩的言词后面,在他们的笨拙枯燥的语句里面竟能隐藏着革命吗?不正是那时被认为是革命代表者的人即自由派激烈反对这种使头脑混乱的哲学吗?但是不论政府或自由派都没有看到的,至少有一个人在1833年已经看到了,这个人就是亨利希·海涅。”^①恩格斯对德国哲学的论述方法使我获得这样的启发:研究某种社会形态的文化现象,一定要从文化自身的生存环境与展开方式出发,来讨论其是否具有革命性的意义,而不是以外界某种“公认”的标准来衡量特殊的环境和特殊的现象。恩格斯没有因为德国哲学家们不像法国启蒙主义者那样富有政治进攻性而把他们简单抹杀,相反是从官方和自由派都没有察觉到

^① 引自《马克思恩格斯选集》第4卷,210页,人民出版社,1972。

的那些迂腐晦涩的哲学言词后面发现了巨大的革命思想。回到本文开始讨论的问题,即“我们的抽屉是否空的”这一设问,也就是先不要讨论抽屉里存在的是不是外界理想中的或“公认”的“地下文学”,而是应该先确证这是不是“我们”的抽屉,如果确是“我们”的,那么,它里面的东西也只能依据现有的存在形态和方式来讨论它的意义。

四、抽屉打开后给我们带来了什么?

最后本文要讨论的是,潜在写作的提出将给当代文学史编写带来什么变化?其实促使我研究这个课题的直接动力是关于文学史的编写。现在可以毋须讳言了,在20世纪中国文学发展中,50—70年代的文学一向被认为是比较贫乏的,它既缺乏五四到抗战时期的文学那样大师如云;它也不同于“文革”后20年的文学那样多姿多彩,它是特殊的共名状态下的文学。所谓共名,是指知识分子参与下建构起来的某种时代精神,它与文学创作的导向有直接的关系。50年代以来,强大的国家意志不仅控制了时代共名的建构,也制约了知识分子对共名的解释,因而形成了国家意志与知识分子共同建构的主流意识形态,直接为政治路线服务。文学创作理所当然地成为时代共名的宣传工具。这期间作家的个人声音主要表现在两个方面:一是作家利用民间文化形态的积极因素,建构起文学创作的隐形结构,使作品在表现时代共名的同时展现生气勃勃的民间生活场景(如以赵树理为代表的农村题材小说和《红旗谱》、《林海雪原》等现代历史题材小说都吸收了民间文化中有生命力的因素,使作品产生特有的艺术魅力);二是有良知的作家依然在创作中隐晦曲折地表达了独特的生活感受(如田汉的《关汉卿》、双百方针实行期间的许多优秀作品,等等,但这些作品大多都遭到批判和否定),然而,即使是极为微弱的个人声音,也必须在共名的强大轰鸣之下才能若隐若现地出现。这种状态下的文学创作,雷同与单调是不可避免的,以往的当代文学史仅将公开发表的文学作品为文学史讨论的对象,就不可能改变这种贫乏与单一的文学局面。

同时,在一个哲学与社会科学不发达的国家里,文学常常又成为时代的精神现象的主要标志,而公开发表的文学创作所能反映的时代精神,也必然是贫乏而单一的。但是当引入潜在写作以后,文学史所展示的精神现象出现了不可想像的丰富性。一个时代的精神现象,不可能以单一的思想理论形态来展示,也不可能以正反两极的二元对立模式来展示,它应该是一种多元的生命感受世界方式的共生状态,各种生命现象及其欲望的互相冲突和融合的过程异常复杂,时代精神应该包容并反映这种复杂状态而不是净化它。关于这一点,在60年代终于有一个人意识到,

并把它提了出来,那就是周谷城教授提出的“时代精神汇合论”^①。但由于任何时代的占统治地位的思想是统治者的思想,而占统治地位的思想又总是企图以它的面目来统一这个精神世界,犹如马克思所说,人们并不要求玫瑰花与紫罗兰散发同一种芳香,却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式。所以,周谷城教授的理论没有得到充分的展开就被扼杀了。但是,时代精神的丰富性并没有因为人们的无视而不存在,它通过文学创作中的潜在写作终于被零碎地保存了下来。

我们要在以往50—70年代的文学史里寻找时代精神的多重性似乎是很困难的,因为公开出版物里不可能提供来自这方面的信息。但在引入“潜在写作”的文学史概念之后,这种单一的文学史图像就被打破。80年代陆续出版的一些作家的书信与札记让我们看到,知识分子的精神世界仍然是多层面的,五四以来的知识分子的精神传统在受到冲击之后并没有自行消失,而是从公开出版的报刊书籍等公众领域转移到了处于边缘、民间乃至地下的私人领域,以书信、札记、日记等私人话语的形式存在,可是对估量一个时代的精神成果来说,正是这些私人性的文献显示了那个时代人们精神追求的多样性。如《从文家书》、《傅雷家书》、《顾准日记》、《无梦楼随笔》等,写作者大体上与时代共名保持一定距离,并在共名之外发出了不和谐的声音。《从文家书》所收的《五月卅下十点北平宿舍》,是作者因某些精神压力致病后所写的手记,虽为“呓语狂言”,却富有象征意味地记录了知识分子在一个大转型的时代里呈现出来的另一种精神状态。病中的沈从文敏锐地感受到时代的变化:“世界在动,一切在动”,但他真正感到恐慌的不是世界变动本身,而是这种变动中他被抛出了运动轨迹:“我似乎完全孤立于人间,我似乎和一个群的哀乐全隔绝了”,“我却静止而悲悯地望见一切,自己却无份,凡事无份”。正因为沈从文从来就不是“有意识地作为反动派而活动”,所以他才会对这个变化中的时代既不怀有任何敌意和戒心,也不是明哲保身地冷眼旁观,而是想满腔热情地关爱它和参与它,所以才会对自身被排斥在时代以外的境遇充满恐惧和委屈。所以他要大声地宣布:“我没有疯!”他还要进一步地反复追问:这“究竟为什么”^②?作者在病中的文字仍然充满力量,读完这篇手记,一个善良而怯懦的灵魂仿佛透明似的毕现在读者的眼前,人们忍不住想问:一个新的时代的到来,难道不能容忍这样一个微弱而美好的生命的存在吗?以往当代文学史从50年代初写起,一味强调的是欢呼新的时

^① “时代精神汇合论”是周谷城在《艺术创作的历史地位》(载《新观察》1962年12月号)等文中论及时代精神与创作关系问题,认为时代精神广泛流行于整个社会,包括着不同阶级互相对立的各种思想……各时代的时代精神虽说是统一的整体,然而从不同的阶级乃至不同的个人反映出来,又各个截然不同。这种种不同,进入各种艺术创作即成为创作的特征或独创性,或天才表现。(摘自潘旭澜教授主编的《新中国文学词典》中的条目内容,江苏文艺出版社,1993。)

^② 引自《从文家书》,上海远东出版社,1996。

代的文学,却没有看到欢呼声下依然有着多重的犹疑与苦恼。所以我在主编《中国当代文学史教程》^①时就有意分析了沈从文的这篇手记,并将它与胡风的《时间开始了》、巴金的《奥斯威辛集中营的故事》作了比较,这样也许对五四新文学传统转型过程中知识分子的复杂心态会有更为具体和感性的把握。同样,以往文学史在讲解大跃进运动以后的诗歌创作时,总是一片歌功颂德的赞歌,以为非如此不能体现时代的精神,但如果我们将歌颂性的诗歌与体现了诗人疑惑与迷茫心理的《望星空》、还有绿原、曾卓等诗人的潜在写作并立起来给以综合的分析,其时代精神的多重性不就能够真切地表现出来了吗?

当然,一个时代的真正的精神现象不是消极地并置各种生命感受和生命欲望,它应该展示的是人类与生存环境的激烈搏斗,我所理解的“时代精神汇合”的过程也是各种生命现象相生相克地在互相冲突中丰富与壮大自身的过程,其过程甚为壮丽惨烈,生生不息,如火如荼。这反映在文学上的精神现象,就不仅仅是消极展示自身对时代的感受,还应该体现出生命体所含有的强烈冲动与改变生存环境的战斗渴望。潜在写作者大多数在现实生活中都受到过不同程度的压抑和磨难,并不能主宰自己的命运,唯一能做的事就是在潜在写作中释放出强烈的主体的战斗精神,来抗争命运的残酷打击。如七月派诗人的潜在写作,大都采用了伤残的自然意象,让它们遍体鳞伤地身处更大的阴谋或者危险之中,紧张的社会关系常常使诗人的精神处于高度兴奋的临战状态。华南虎,昏眩在铁笼子里,它的命运使人想到里尔克笔底下的豹子,但是当诗人想到自己以戴罪之身竟去观赏老虎的破碎趾爪和牙齿时,他突然感到了深刻的羞愧,以下便是不可被里尔克的玄妙哲理所笼罩的牛汉式的诗句:“我终于明白……/羞愧地离开了动物园。/恍惚之中听见一声/石破天惊的咆哮,有一个不羁的灵魂/掠过我的头顶/腾空而去,/我看见了火焰似的斑纹/火焰似的眼睛,/还有巨大而破碎的滴血的趾爪!”^②深刻的羞愧不但使诗人生出幻觉,而且从灵魂深处爆发了抗争的欲望,这时候,诗人心底里的咆哮与想像中的虎的咆哮已经很难分辨了。绝望,本来是令人压抑的心理,可是在绿原的诗篇《自己救自己》里,绝望的心理过程与阿拉伯神话里的所罗门的瓶子联系在一起,那个关在瓶子里的魔鬼终于在希望与诅咒中平静下来,变成了真正的强者:“我不再发誓不再受任何誓言的约束不再沉溺于赌徒的谬误不再相信任何概率不再指望任何救世主不再期待被救出去于是——大海是我的——时间是我的——我自己是我的于是——我自由了。”^③这首诗篇让人想到鲁迅的《野草》,诗人的人生希望无数次碰碎在现实的悬崖峭壁上而后迸发出绝望的精神火花,这种绝望里包含了无数

① 参阅《中国当代文学史教程》,陈思和主编,复旦大学出版社,1999。

② 引自《牛汉诗选》,67页,人民文学出版社,1998。

③ 引自《绿原诗选》,239页,人民文学出版社,1998。

希望的尸骸残片,进而使绝望也被消解掉,于是进入了一个新的人生境界——我自由了。

与其所反映的精神的丰富性相联系的,还有潜在写作强烈体现出作者面对生活所把握的感性存在。共名是一种被抽象化的时代情绪,当它制约作家的创作时,只能以抽象的观念为先导,如过多地接受共名制约,创作难免会发生概念化。这大约是50—70年代公开发表的文学创作的最大弊病之一。但是潜在写作由于远离了时代共名,尤其是大量写作者被迫沉入社会生活底层,他们被迫看到了现实生活中血淋淋的真实一面,并始终与此保存了直接的感性的认识。潜在写作者不再为发表而写作,所以毋须迎合时代共名、按照政治概念去把握生活现象,只有当生活中的现象真正地楔入了他的灵魂,换句话说,也只有他从生活中感受到与自己生命血肉相连的感受时,才有可能冒触犯天规的激情来投入艺术的伊甸园。所以比较同一时期的文学创作,潜在写作一般情况下较之公开发表的作品更具有对生活的巨大激情以及艺术感染力。我前面说过,潜在写作现象是每个时代都可能产生的,但在相对贫乏与单一的50—70年代的当代文学史上,潜在写作的意义就显得特别重要,如果不光从数量上来估量的话,这一时期的潜在写作应该成为文学史的半边江山,有了潜在写作的支撑,我们的当代文学史才能真正地丰富和完整起来,文学在外部世界的压力下通过自身内部的裂变和对立,来捍卫不死的艺术生命力和知识分子的精神追求。

对于潜在写作,我只能说这么一些不成熟的想法,这项研究工作刚刚开始,收集和发掘原始资料以及鉴定工作还是主要的任务,理论研究还将在大量资料的重新发现和研究以后才能可望有进一步的深入。我提出这个问题不仅仅是为了向我的朋友证明我们的抽屉不是空的,而希望有更多的学者来关心这个文学史研究的重要现象,以期根本上改变我们对文学史的狭隘理解。





第 三 部 分

文学欣赏

题 说

文学欣赏的过程是一种心灵与心灵互相碰撞和交流的过程,在这个交流的过程中,新的思想、形象和情感不断云集在心中,欣赏者与文学作品的作者共同创造了一个新的艺术世界,“显然,真正的杰作必须具有这样一个特点:让我们步其真正作者的后尘,也变成和他平等的作者”(康·帕乌斯托夫斯基语)。也就是说真正优秀的文学作品总会给欣赏者带来审美创造的空间,对于欣赏者来说,这个审美空间,既与文学作品联系在一起,又与他自己的审美经验、心理文化结构相关。所以每一篇优秀的文学欣赏的文章,一方面在延续着文学作品的生命,另一方面又包含着欣赏者对文学、生活更高境界的渴望和他自己的个性化理解。在我们说“一千个人就有一千个哈姆雷特”的时候,就说明了文学欣赏的复杂性和个人性的特点。如下所选文章,都在文学作品的细读、分析中,提升了我们对文学作品的理解,这些文字,以个人化的、强烈的思想感受力和审美感受力,引领着大家走入文学的世界,我们在领略文学名著艺术魅力的同时也会体验到欣赏者自身的思想与审美激情。



1. 论《麦克白》剧中的敲门声*

德·昆西

自我儿童时代以来,我对《麦克白》剧中有一点始终感到很大的迷惑。这就是:继邓肯被谋杀后而发生的敲门声,在我感觉上产生了一种我永远也无法说明的效果。这个效果是,敲门声把一种特别令人畏惧的性质和一种浓厚的庄严气氛投射在凶手身上;不论我怎样坚持不懈地努力,企图通过思考力来领悟这一点,但是多年来我一直不能领会为什么敲门声会产生这样的效果。

这里我暂停片刻,奉劝读者:当自己的思考力和自己心灵中任何另一种能力相矛盾时,绝不要理睬自己的思考力。不论思考力多么有用,多么不可缺少,单纯的思考力是人类心灵中最低下的能力,并且也是最不可靠的;但是大多数人却除了思考力外什么也不依靠。这样做,在日常生活中是可以的,但是为了哲学的目的,却是不允许的。我可以举一万个这样的例子,但我打算只举其中的一个。叫一个没有为了这种需要事先受过透视画法知识训练的人,用最简单的方法去画根据这门学科的原理所最常见的现象;例如,表现相互成直角的两面墙的效果,或者表现一个人从街道的一端看过去所看到街道两侧一排排房子的样子。在所有这些情况下,除非那个人碰巧曾经在图画里观察到画家是怎样产生这些效果的,否则他会完全无法产生即使是在最小的程度上与这些效果相近似的效果。但是为了什么缘故呢?既然事实上他生活里每一天都看见这种效果。原因是:他让自己的思考力压制了自己的观察力。他的思考力并没有包含认识视觉规律的直观知识,因此也就不能向他提供任何理由,足以说明为什么一条已知的,并且可以被证明的水平线,看起来却不像一条水平线;而一条与垂直线成小于直角角度的线,在他看来,却在

* 选自杨周翰编选:《莎士比亚评论汇编》(1),中国社会科学出版社,1979。本文最初发表于1823年10月号《伦敦杂志》。德·昆西(1785—1859),英国散文家,文学批评家。

表现他的一排房子都在倒塌之中。因此他就用一条水平线来画他的一排房子,当然也就不可能产生所要求达到的效果了。这就是许多例子当中的一个:在这种情况下,那个人不仅让自己的思考力去压制自己的观察力,而且,可以说,他断然允许自己的思考力去消灭自己的观察力;因为那个人不仅相信他自己的思考力所提供的证据,尽管这个证据和他的观察力所提供的证据相矛盾,而且(十分荒谬!)这个蠢材竟然毫不意识到他自己的观察力在任何时候曾提供过这样的证据。他不知道他自己曾经看到了(因此,就这一点来说,他的意识并没有看到)他生活里每一天都看到了的东西。

但是,言归正传,我的思考力并不能提供任何理由,足以说明为什么《麦克白》剧中的敲门声会产生任何直接的或反射的效果。事实上,我的思考力断然宣称敲门声不能产生任何效果。但我心里有数;我感觉到它的确起了效果;我等待着,并且抓住这个问题不肯放,直到更多的知识使我能够解答这个问题。终于,到了1812年,威廉斯先生在拉特克利夫大道初次登台表演,实践了那些替他赢得如此光辉和不朽声望的无可比拟的谋杀行为。^①顺便说一下,关于这些谋杀行为,我必须指出,在一个方面它们起了不良的作用,使谋杀艺术的鉴赏家变得口味太高,不能满足于从那个时期以来这个行业里的任何实践。在他的谋杀行为的浓厚的深红色彩相形之下,其他一切谋杀行为都显得黯然失色;正像一位艺术爱好者有一次曾用一种抱怨的语调对我说:“自从他的时代以来,简直没有任何实践或值得一提的东西。”但是这种看法是错误的;因为不可能期望一切人都生来就是伟大的艺术家,都赋有威廉斯先生的天才。人们或许记得在这些谋杀案件当中的第一个案件(马尔一家被害)里,当谋杀行为完成后不久,果真出现了与莎士比亚的天才所创造的情节完全相同的一个情节(有人敲门^②);一切高明的鉴赏家和最杰出的艺术爱好者一看到莎士比亚的这一设想被付诸实践,他们都承认莎士比亚的构思非常巧妙。那么,我们这里就有了新的证据,证明我不顾自己的思考力而相信自己的感觉,这样做是做对了;于是我又开始研究这个问题;终于,我找到了使自己满意的答案,我的答案是:在通常情况下,当人们的同情完全寄托在受害者身上时,谋杀是一件令人恐怖、厌恶的粗俗的事;那是因为这件事把兴趣专门投放在我们坚持生存下去这个自然的,但不光彩的本能上面;由于这个本能对最基本的自卫规律来说是必不可少的,一切生物的这个本能都属于同类(尽管程度不同):由于这个本能抹煞了一切区别,并且把最伟大的人物降低到“被我们践踏的一只无知的甲虫”^③的

① 1811年12月,水手约翰·威廉斯在伦敦市中心拉特克利夫大道门牌29号房里杀害了马尔一家,十二天以后,又杀害了威廉孙一家。这些谋杀案震动了伦敦全市。

② 马尔家一名女仆为准备晚餐出门买牡蛎,归来时曾敲门。

③ 引自莎士比亚《一报还一报》一剧,第三幕,第一场,第79行。

地位,因此这个本能所显示的人性处于十分卑贱、可耻的状态。这种状态不会符合诗人的要求。那么,他该怎么办呢?他必须把兴趣投放在凶手身上。我们的同情必须在他的一边(当然我说的是由于理解而同情,通过这种同情我们能够体会他的感情,并能理解这些感情,而不是一种怜悯或赞许的同情^①)。在被害者身上,一切思想斗争,激情和意图的一切涨落,都淹没在压倒一切的恐惧之中;立即死亡的恐惧“用它的令人惊呆的权杖”^②袭击他。但在凶手——诗人情愿屈尊描绘的凶手——身上,必须有某种强烈感情的大风暴在发作——妒忌、野心、报复、仇恨——这种感情风暴会在凶手的内心制造一所地狱;我们将研究一下这所地狱的情况。

为了满足自己巨大、丰富的创造力,莎士比亚在《麦克白》剧中介绍了两个凶手:正像经常出现在他的笔下那样,这两个凶手具有显著的区别:尽管麦克白的思想斗争比他妻子的要大,尽管他不像她那样凶残,尽管他的感情主要是受她的感染而得来,但是,由于他们两人最后都牵连在谋杀犯罪之中,最后势必应假定两人都具有杀人之心。诗人必须把这一层表达出来;为了这一层本身的缘故,也为了使这一层与他们的受害者“仁慈的邓肯”的不冒犯别人的个性形成更为相称的对照,为了充分说明“害死他是最造孽的事”^③,诗人必须特别有力地把这一层表达出来。诗人必须使我们感到人性——也就是,散布在一切生物心中,极难从人身上完全排除掉的仁爱与慈悲的神圣性格——已不存在,消失了,熄灭了,而被恶魔的性格所代替。鉴于这个效果已在对话和独白本身里惊人地达到了,它最后又通过我们所讨论的那个手段而趋于完善;这个手段就是我现在要请求读者予以注意的东西。如果读者曾亲眼看见自己的妻子、女儿或姐妹昏厥过去,不省人事,他或许曾注意到在这样一个场面,最感动人的时刻就是那一刹那,当一声叹息和一丝微动宣告暂停的生命又重新开始了。或者,如果读者曾到过一个大都市,那天适逢某位举国崇拜的大人物安葬,灵车以隆重的仪式运往坟地。这时读者偶然走近灵车经过的道路。当时街上一片寂静,行人绝迹,日常事务暂告停顿。在这样的气氛中,如果读者曾强烈地感到那个时刻占据人们心灵的深刻的关切——如果他又突然听见嘎嘎的车轮声离开那个场地,打破了死一般的沉寂,同时宣告那短暂的幻影消散了,他会意识到他对人间日常事务暂时完全停顿的感觉,在任何时刻也没有像当停顿结束,人

① 在一个一目了然的情景下,我必须提防,并对我所用的字眼加以解释,这样做看来几乎是荒谬可笑的,但却成为必要的了。这是因为目前“同情”(sympathy)这个词如此普遍地被滥用。根据这种用法,不照它的本义解释为使别人的感情(不论是仇恨、愤怒、爱情、怜悯,或是赞许)在我们自己心灵里重现这一行动,却把它用作仅仅是怜悯这个词的同义词;因此许多作者不说“同别人一起感受”(“sympathy with another”),而采取了“对别人同情”(“sympathy for another”)这个荒诞的用法。——作者原注

② 引自密尔顿:《失乐园》,第10章,第294行。

③ 引自莎士比亚:《麦克白》,第三幕,第一场,第66行和第一幕,第七场,第20行。

生各项事务突然又重新开始的那一时刻那样强烈,那样有感染力。一切施加于任何方向的作用可以用反作用来加以最好的说明和衡量,更好地为人们所理解。现在把这个道理应用到《麦克白》剧中的情况。在这个剧中,正像我说过的那样,诗人必须把人性的退场和魔性的上台表现出来,使人们能够感觉到。另一个世界出现了;诗人把凶手们置于人间事务、人间意图、人间欲望的范围之外。他们的形象改变了:麦克白夫人“失去了女性”“(unsexed)”^①;麦克白忘记自己是女人生的;两人都符合恶魔的形象;魔鬼世界突然被显示出来了。但是这一层应该怎样表达,使人一目了然?为了使另一个世界出现,我们这个世界必须暂时消失。诗人必须把凶手们和谋杀罪与我们的世界隔离开来——用一道极大的鸿沟把他们与人间日常事务的河流相切断——把他们关闭、隐藏在秘密、深奥的地方;诗人必须使我们感觉到日常生活的世界突然停止活动——入睡——精神恍惚——陷于可怕的休战状态;诗人必须把时间毁掉;取消与外界事务的联系;一切事物必须自我引退,进入深沉的昏睡状态,脱离尘世间的情欲。因此,当谋杀行为已经完成,当犯罪已经实现,于是罪恶的世界就像空中的幻景那样烟消云散了:我们听见了敲门声;敲门声清楚地宣布反作用开始了;人性的回潮冲击了魔性;生命的脉搏又开始跳动起来;我们生活于其中的世界重建起它的活动;这个重建第一次使我们强烈地感到停止活动的那段插曲的可怖性。

哦,伟大的诗人!您的作品不像其他人的作品那样,单纯是、仅仅是伟大的艺术品;它们还像自然现象,像太阳和海洋,星星和花朵;像霜和雪,雨和露,雹暴和霹雳。学习您的作品,我们必须使我们自己的思考力和理解力完全服从您的指挥,我们必须完全相信您的作品增一分则太多,减一分则太少,相信您的作品里没有无用的或不起作用的东西——而且我们还必须完全相信,我们在发现您的过程中前进得愈远,就愈能看到许多证据,证明在粗心的读者看来仅仅是偶然或巧合的地方,却有您的精心设计和前后呼应的安排!

(李赋宁 译)

^① 在下狠心谋杀邓肯之前,麦克白夫人曾祈求地狱里的魔鬼使她的心失去女性(“unsex me here”)——引自《麦克白》,第一幕,第五场,第42行。

2. 论《堂·吉诃德》^①

J. L. 博尔赫斯

再次讨论《堂·吉诃德》这个题目有可能费力不讨好,因为关于这部著作人们实在写得太多了,整批整批的图书,远远超过《堂·吉诃德》书中教士和理发师烧毁的书籍。但是,只要谈起一位友人,总是让人感到愉快的,总会有一种幸福感。这种情况并不是任何小说里的人物都会有的。我想阿伽门侬^②和贝奥武浦^③会使人觉得比较遥远。我常常想:假如我们同哈姆莱特王子友好地谈一谈,他会不会就不再小看我们了,如同他瞧不起罗森克朗兹和吉尔登特一样。因为有些人物,我想,是小说中最重要的人物,我们可以放心而又谦卑地称他们为朋友。比如,我想到了 Huckleberry Finn, Mr. Pickwick, Peer Gynt 和其他不多几个人。

现在,来说说咱们的朋友堂·吉诃德吧。但是,首先要说说这部作品有个奇怪的命运。因为在一定程度上我们几乎不能理解为什么语法学家和语言学院院士总是以某种方式高度评价《堂·吉诃德》。如果让我说的话,19世纪赞美这部作品的理由是错误的。比如,咱们看看胡安·蒙塔尔沃的《塞万提斯忘记的篇章》吧,我们会发现塞万提斯是因为善于使用谚语而受到表扬的。实际上,大家都知道,塞万提斯是嘲笑谚语的,他故意让矮胖的桑丘大量地重复使用谚语。于是,有人说塞万提斯是个喜欢装饰的作家。应该说,塞万提斯一点也不喜欢装饰性的作品,也不特别喜欢精致考究的玩意儿;我曾经在什么地方看到过,书中那著名的“致雷莫斯伯爵

① 1999年7月和8月合刊的西班牙《岛屿》杂志为纪念博尔赫斯诞辰100周年特别用两个整版的篇幅刊登了1969年博尔赫斯在美国得克萨斯州奥斯丁大学的报告:论《堂·吉诃德》。报告人直接使用英语讲话。1998年,米尔塔·卢森贝戈根据录音翻译成西班牙语,发表在布宜诺斯艾利斯的《诗歌报》上。J. L. 博尔赫斯(1899—1986),阿根廷诗人,小说家,散文家。

② 阿伽门侬是古希腊悲剧诗人埃斯库罗斯《阿伽门侬》的主人公,希腊联军的统帅。

③ 《贝奥武浦》是最早用欧洲方言写下的英雄史诗,见于公元1000年留下的手稿。

的献词”是塞万提斯的一位朋友写的,或者是从什么书上抄来的,因为塞万提斯本人对写这类东西没有什么兴趣。塞万提斯还因为“风格优美”而受到过称赞,而“优美风格”意味着许多东西。如果我们想一想塞万提斯用某种方式把拉曼却地区奇情异想的绅士堂·吉河德这个人物和命运讲给我们听了,我们一定会接受他那优美的风格,或者更确切地说,不只是优美的风格,因为我们在说优美的风格时,考虑的仅仅是话语方面的东西。

我常常想:塞万提斯创造奇迹的方法是什么呢?而他果然获得了成功。我记得在我阅读过的书籍里有一件事情印象很深,有某种让我悲伤的东西。斯蒂文森说过:“作品的人物是什么?”他自己回答说:“归根到底,人物只不过是一大串话语罢了。”事实如此,可我们却认为他是在亵渎人物。因为我们一想到堂·吉河德,或者 Huckleberry Finn, Mr. Pickwick, Peer Gynt, Lord Jim, 一定没想那都是一串串话语。我们也可以说这些朋友是由一串串话语构成的,这当然是指视觉而言。当我们在虚构小说里遇到一个真正的人物时,我们知道这个人物存在于创造了他的那个世界之外的地方。众所周知,有成千上万的东西是我们不认识的,但它们的确存在。实际上,虚构小说中有些人物仅凭一句话就活了起来。可能关于这些人物的事情,我们知之不多,但是他们的本质我们都清楚。比如,那个由塞万提斯的同代人莎士比亚创造的人物 Yorick, 可怜的 Yorick, 人家用一两行字就把他给造出来了。他就活起来了。后来就不知道他别的事情了,可是我们觉得的确认识他。可能在阅读《尤利西斯》之后,我们了解了许多关于斯蒂芬·德迪勒斯和利厄波尔·布卢姆的故事和环境。可是,关于堂·吉河德这类人物,我们并不了解,知道的事情很少。

现在,我来谈谈《堂·吉河德》这部作品。我们可以说这本书就是一场冲突,一场梦想与现实的冲突。这样的断言当然是错误的,因为没有理由可以说梦想不如今天报纸上的内容真实,或者不如记录在日记上的事情真实。虽说如此,因为我们必须使用语言,我们就得说一说梦想和现实,因为如果想一想歌德,那我们也可以谈谈《诗与真》,诗歌和真实。但是,当塞万提斯考虑写这本书的时候,我猜想他一定想到了梦想和现实的冲突,想到了堂·吉河德从谣曲中读到的英雄业绩、布列塔尼故事、法兰西故事中的英雄业绩等和 17 世纪初西班牙单调的生活现实之间的冲突。从这本书的题目上,我们就可以发现这个冲突。我认为,有些英语翻译家把“拉曼却地区奇情异想的绅士堂·吉河德”译成“The Ingenious Knight: Don Quixote de la Mancha”是错误的,因为 Knight 和 Don 是一回事。如果让我说的话,或许可以翻译成“The ingenious country gentleman”,冲突就在这里。

当然,从这部书的整体上看,特别是上卷,这个梦想和现实的冲突激烈而又明显。我们看到一位骑士总是急急忙忙走在西班牙尘土飞扬的道路上,从事他的博爱事业。除此之外,我们还能发现许多这个关于冲突想法的迹象。当然了,因为塞

万提斯是个极聪明的人,不可能不知道即使他把梦想与现实对立起来,我们说,这个现实也不是通常说的那个单调的现实。那是塞万提斯创造的现实;也就是说:《堂·吉珂德》书中代表现实的人们是塞万提斯梦想的一部分,如同堂·吉珂德及其关于骑士精神、保护无辜者和普通人权利那些骄傲的思想一样。有一种梦想和现实的混合物纵贯全书。

比如,人们可以指出一个事实,我敢说:这个事实已经有好多人指出过了,因为关于《堂·吉珂德》的文章实在太多了。事实上,如同人们经常说起《哈姆莱特》中的戏剧一样,人们也总是说起《堂·吉珂德》中的著作。当神甫和理发师清点堂·吉珂德的藏书时,我们吃惊地发现有一本书是塞万提斯写的^①,于是我们觉得理发师和神甫随时都有可能遇到一册我们现在正阅读的这同一作品^②。也许这个情况会令人回想起另外一本书来,人类的又一个美梦:《一千零一夜》。午夜时分,哲海什雅里漫不经心地开始讲故事,这个故事就是哲海什雅里的故事。于是,我们就可以这样无限地听下去。当然,这有可能是抄写员的简单错误造成的,尽管哲海什雅里讲述自己的故事如同讲述其他夜间故事一样地美妙神奇。

此外,我们注意到《堂·吉珂德》中还有这样的现象:许多故事互相编织在一起。起初,我们可能认为:这是由于塞万提斯事先早就料到读者可能会因为总是同堂·吉珂德和桑丘在一起而感到厌倦,因此为了让读者高兴才故意把许多故事编织在一起的。但是,我认为他这样做是另有理由的。这另一个理由可能就是:《死乞白赖想知道究竟的人》中的一些故事、被俘的故事等,是另外的故事。梦想和现实的联系,即这本书的关键也就在于此。例如,被俘的故事讲述了俘虏的囚禁生活,这时俘虏谈到一位难友。这位难友终于让我们明白:他就是写这本书的米盖尔·德·塞万提斯·萨维特拉。同样,有个塞万提斯梦中的人物,这个人物又梦见了塞万提斯,他把塞万提斯变成了一场梦。后来,在这部作品的下卷,我们又吃惊地发现:书中的人物读过上卷的内容,而且还阅读过一个对手的模仿之作。这些书中的人物毫不吝惜地提出文学上的看法,坚决站在塞万提斯这一边。因此给人的印象似乎是塞万提斯始终都在飞快地走进和走出自己的作品,当然,他一定感到这种游戏是个享受。

当然,从那时起,有些作家也玩起这个游戏来了(请允许我提到皮兰德娄^③);我喜爱的一位作家——亨利·易卜生^④也玩过这个游戏。我不知道大家是不是能

① 指《加拉苔亚》。

② 指《堂·吉珂德》。

③ 皮兰德娄(1867—1963),意大利戏剧家,小说家。著有《西西里的柠檬》、《亨利第四》等。1934年获得诺贝尔文学奖。其作品善于表现双重性格,对西方戏剧有重大影响。

④ 易卜生(1828—1906),挪威剧作家。著有《彼尔·英特》、《玩偶之家》、《人民公敌》、《野鸭》等。表现出对人类困境的深刻洞察力和哲理性反思。现代欧洲戏剧的先驱。

够回忆起：在《彼尔·英特》第三幕结束的时候，有个失事的情节。彼尔·英特险些淹死。这时，大幕马上要落下了。于是，彼尔·英特说道：“走到这份上，我可不能再出事了，因为，已经到了第三幕结尾的地方，我怎么能死掉呢？”我们在萧伯纳的一篇序言里也看到过类似的笑话。他说：“如果一个小说家写道：‘他看见自己的儿子再过一两章就要一命归天了，因此就热泪盈眶’，那是毫无用处的。”假如让我说的话，那发明这个游戏的恰恰是塞万提斯。除非没有人发明任何东西，因为总会有那么一些可恶的先驱者在我们之前发明了许多东西。

这样，我们在《堂·吉诃德》里看到了双重性。现实和梦想的双重性。但是，与此同时，塞万提斯早就知道：现实所用的素材与梦想一样。这是他肯定感觉到了的东西。人人都会在生命的某个时刻感觉到现实和梦想属于同一个素材。但是，塞万提斯喜欢提醒我们：我们当作纯粹现实的东西其实也是一场梦。因此，那整个作品都是一种梦。到了结尾的地方，我们感到归根结底我们自己也可能是一场梦。

另外，还有个事实，我也想提醒一下各位：塞万提斯说到拉曼却地区、说到17世纪初西班牙尘土飞扬的道路、说到那些旅店的时候，他心里想：这些都是枯燥无味的东西、非常普通的东西。这与辛克莱·刘易斯^①谈到《大街》时的感觉有相似之处，事情就是如此。可是至今人们还记得巴尔梅林·德·英格兰、迪兰特·布兰克、阿玛迪·德·高拉等名字，这是因为塞万提斯曾经嘲笑过这些人。所以在某种意义上这些人也就名垂千古了。因此，如果有人要嘲笑我们的话，那用不着生气，因为根据上面的道理，嘲笑有可能让我们流芳百世哩。当然，我想咱们不会有这样的运气：遇到一个像塞万提斯这样的人把我们给嘲笑一通。不过，大家要乐观一些，盼望有一天能撞上塞万提斯才好。

现在，咱们应该谈另外一件事了。这件事与前面我提醒大家的那些事有着同样的重要性。萧伯纳说过：作家能够拥有多少时间取决于你相信他的程度。具体到堂·吉诃德，我想，大家都确信是了解他的。我认为对于堂·吉诃德的现实性，大家都是坚信不疑的。当然，柯勒律治^②写过关于放弃信仰也会自动中止的文章。现在，我还是来具体谈谈我的这个判断吧。

我想大家都相信阿隆索·吉哈诺^③这个人的。他虽然长得有些古怪，我们从他一亮相就相信他了。也就是说，从作品的第一章第一行开始，我们就相信他了。但是，塞万提斯把他介绍给我们的时候，我猜想：塞万提斯对堂·吉诃德知之甚

① 刘易斯(1885—1951)，美国小说家。著有《大街》和《巴比特》。曾获诺贝尔文学奖。

② 柯勒律治(1772—1834)，英国诗人，思想家。著有《忽必烈汗》、《古舟子咏》等。

③ 堂·吉诃德的原名。

少。塞万提斯知道的情况非常有限,可能跟我们大家差不多。他大概会把堂·吉诃德想成一个英雄,一部幽默小说中的核心人物,但是丝毫看不出他打算进入我们所说的心理活动的样子。假如是别的作家选取了阿隆索·吉哈诺这个题材,或者描写阿隆索·吉哈诺由于读书太多而发疯的过程,肯定会写他发疯的细节,肯定会告诉他失去理智的缓慢过程。肯定会描写他是如何从发生一次错觉开始,起初如何说出当个游侠骑士的戏言,后来又如何认真起来的,也许所有这一切对那位作家都毫无用处。而塞万提斯仅仅说了一句:堂·吉诃德疯了,于是我们就相信了。

那么相信堂·吉诃德又意味着什么呢?我想这意味着相信这个人物的真实性,人物心理的真实性。因为相信人物是一回事,相信发生的事情则完全不同。莎士比亚的例子就很清楚。我估计大家都相信哈姆莱特王子,也都相信麦克白。但是,无法相信事情真的会像莎士比亚讲述的那样在丹麦王宫里发生了,也不会相信《麦克白》里的那三个女巫。

具体到堂·吉诃德,可以肯定我们相信他的真实性。我不能肯定的是——这可能是亵渎吧,总而言之,咱们是在朋友圈子里谈话,不是面对整体,而是一个个地对话,这还是不一样的,对吗?——或者不能完全肯定的是,我不是像相信堂·吉诃德那样地相信桑丘。因为有时我感到,我心里想:桑丘纯粹是为了跟堂·吉诃德唱对台戏而设立的。

另外还有其他一些人物。我想我还是相信参孙·卡拉斯科的,相信神甫、理发师,或许还有公爵,不过,对他们我用不着想得太多。在阅读《堂·吉诃德》的时候,我有个奇怪的感觉。我常常想别人会不会也有同感。阅读《堂·吉诃德》时,我感到那些冒险故事不是就事论事的。柯勒律治评论说:我们在阅读《堂·吉诃德》时从来不问:“后来呢?”而是在想从前出什么事情了?总是想重新把前一章再读一遍,而并不急于往下看。

原因何在呢?我猜想,这原因就是 we 感觉到,或者至少我感觉到:那些冒险故事纯粹是堂·吉诃德的形容词。纯粹是作者的诡辩,为的是让我们更深入地去了解堂·吉诃德。因此,有些著作,比如阿索林的《〈堂·吉诃德〉之路》或者乌纳穆诺的《堂·吉诃德与桑丘的生活》,在一定程度上会让我们觉得多余。因为这两个作家把书中的冒险故事或者地理位置看得太认真了。我们一面真的相信堂·吉诃德,同时也知道塞万提斯编造这些故事是为了让我们更好地了解堂·吉诃德。

我不知道是不是任何文学都是如此。我不知道我们是不是能看到这样一本好书:虽然我们不接受里面的人物,却能接受其中的情节。我想永远也不会有这种事情的;我认为要想接受一部作品,必须接受它的中心人物。我们可以想一想:我们的确对那些惊险场面感兴趣,但是更感兴趣的是那场面里的英雄。比如,甚至在我们另外一个了不起的朋友身上——请各位原谅前面没有来得及提到他——福尔摩斯先生,我不知道大家是不是真的相信《巴斯克维尔的猎犬》。我是不相信的,至

少不相信那些故事。但是，我相信福尔摩斯先生，相信华生医生，相信他俩的友谊。

同样的事也发生在堂·吉诃德身上。比如，他讲述在蒙特西诺斯洞穴里看到的事情时就是如此。可是我觉得他是非常真实的人物。洞穴里那些故事没有什么特别之处，看不出在那些故事的策划中有什么特别的考虑，但是在某种意义上，那些故事好像是一面面镜子，我们可以从中看到堂·吉诃德。尽管如此，到结尾时，当他回到家乡告别人世时，我们还是为他感到遗憾，因为我们不得不相信那些冒险故事。他从一开始就是个勇士。他对那个把他打倒的蒙面骑士说出这番话时，更是个勇士了：“杜尔西内亚·德尔·托博索是世界上最漂亮的女人，我是人间最不幸的骑士。”可是，全书结尾处，他发现自己的一生是个幻觉，是执拗，明白自己错了，极为伤心地告别了人间。

现在，我们要谈谈这部伟大作品中最了不起的场景了：阿隆索·吉哈诺真的死了。或许遗憾的是我们对阿隆索·吉哈诺了解得太少了。书中只介绍了他发疯前的一点情况。或许也不算是遗憾，因为我们觉得朋友们一一疏远了他。于是，我们也可以爱他了。到了最后，阿隆索·吉哈诺发现自己从来都不是堂·吉诃德，发现堂·吉诃德纯粹是个幻觉，发现自己就要离开人世的时候，我们心里充满了悲伤，塞万提斯更是如此。

任何作家都抵挡不住抒写“华彩篇章”的诱惑。何况，我们应该想到堂·吉诃德已经陪伴塞万提斯多年了。阿隆索的死期来到时，塞万提斯一定会感到自己是在跟一位亲爱的老朋友告别。假如是个蹩脚作家，或者有可能对死亡来临一事就不那么悲伤了，那就有可能去写“华彩篇章”。

现在，我已经走到亵渎圣人的边缘了，可我还是认为：哈姆莱特快要死了的时候，他总应该说些比“其余的都是寂静”好一些的话。因为这句话给我的印象就是“华彩篇章”，听起来相当虚假。我热爱莎士比亚，我非常尊敬他，所以才能说出这些话来，希望他能原谅我。可是我永远都要说：除去哈姆莱特会说这种“其余的都是寂静”……没有什么人会在死前说这种话的。总而言之，他是个爱时髦的公子哥，喜欢炫耀自己。

而堂·吉诃德的情况不同。塞万提斯对眼前发生的事情感到害怕，他写道：“他就这样在亲友的悲泣和泪水中”，后面的话我记不得了，但意思是：“灵魂飞升了，我是说：他死了。”因此，我猜想：塞万提斯重读这个句子的时候一定会感觉到语义未尽。虽然如此，他也会感到这句话创造了一个伟大的奇迹。在一定程度上，我们感到塞万提斯很伤心，他像我们一样地难过。因此，人们可以原谅他这个半句话、诱惑人的话，实际上这句话不是半句，也不是诱惑人的，而是一条窄缝，让我们可以窥见塞万提斯心中的感想。

好了，如果大家有什么问题的话，我尽量回答。我感到塞万提斯与《堂·吉诃德》这个题目，还没有说到点子上。可能是我有些激动。经过六年之后，我又来到

了奥斯丁。或许这份感情超过了我对塞万提斯和堂·吉诃德的感情。我认为人类将永远会想念堂·吉诃德的,因为归根到底,在他身上有一种我们无法忘记的东西:时而给我们增加活力,时而又夺去我们的活力,这个东西就是幸福。尽管堂·吉诃德一生坎坷,这部作品给我们最后的感觉却是幸福。我坚信:《堂·吉诃德》会继续给人类以幸福。可以重复一句有名的大白话,当然任何名句都可以变成白话:“某些美好的东西就是一种永远的幸福。”因此在某种程度上,堂·吉诃德会从根本上给我们带来幸福——除非有时我们变得软弱,除非我们对堂·吉诃德的事情伤感起来。我经常心里想:在我一生经历的许多快事中,能够认识堂·吉诃德是一大幸福。

(赵德明 译)

3. 论《包法利夫人》*

李健吾

《包法利夫人》全书分三卷，上卷共总九章：

老包法利是一个革职的军医，迟误了好几年，才把儿子查理(Charles)送到学校读书。查理资质钝拙，不过因为勤恳谨慎，还可以勉强随班；中途他退了学，决定习医，第一次考试，没有充分预备，名落孙山，第二次总算没有失望。他的母亲不唯溺爱，而且非常体贴，在道斯特(Tostes)镇给他运动了一个医生的位置，同时设法给他娶了一房多病好疑的有钱的寡妇。离道斯特镇不远，有一家姓路欧(Rouault)的富农，伤了腿，是查理看好的。查理时常去路欧那边做客。他的夫人听说路欧有一个女儿，琴书诗画，无一不精，便禁止他和他们来往。不幸代她经管银钱的证官(hotaire)^②卷款逃走，本来身子虚弱，听了这消息，不久她就死掉。于是查理重新和路欧过往起来。路欧看他做人还可靠，就把女儿许给他。查理非常满意，但是他的续弦夫人，却另是一种想法。

她叫做爱玛。从十三岁起，她就在一家女道院读书。最初，宗教的神秘的气息，笼罩住她稚嫩的心灵，然而这不能满足她深切的要求。她时常向一位老缝妇借小说看，她不欢喜图画性的东西，不过她欢喜里面的情绪：她梦想浪漫的热情。

查理一点不了解她，他自己幸福，便以为她也幸福。有时查理的母亲来看他们，不过婆媳从来没有相安过。在这平滞的生活之中，只有昂德维利耶(Andervilliers)伯爵府上邀宴过一次，不过这也只是一次。她梦想巴黎和都市的生

* 选自李健吾：《福楼拜评传》，商务印书馆，1935。李健吾(1906—1982)，中国现代作家，批评家，翻译家。

② 中国没有相当于证官的官职。不全是律师，却也有些近似。倒像我们通常的“中人”，却属于公家管理。证官专给人们作证，例如财产，契约等等，必须经他签字或者保证，方才有效。

活。她订了两份杂志。她买了一架钢琴；她辞掉女仆，另用了一个使女；她希望有什么事发生。然而什么事也没有！看见她这样郁郁地病了下来，查理还以为她不欢喜道斯特这个地方，便设法运动在杨寺(Yonville-l'abbaye)镇挂牌。收拾搬家的时候，爱玛发见她结婚的花球，于是顺手扔在火里头，看它烧成灰烬。

中卷共总有十五章：

其实杨寺镇是一样地乡鄙，一样地平滞。每早有一趟邮车到路昂府，临晚再赶回乡来。饭店倒有一家，主妇是勒福郎丝瓦(Lefrancois)夫人，还有一个伙计是瘸子。著名的却是隔壁的药房，药剂师何麦，因为私下开药方，受过官府的警告，所以看见新医生，他比别人分外殷勤，还有一个捐客，叫做勒乐(L'Heuneux)，在村里贩卖洋货。和爱玛气味相投的，却是一个年轻人，叫做赖翁·杜铺(Léon Dupuis)，在证官居耶曼(Guillemin)手下当书记。

爱玛怀了孕；她希望这是男孩子，不过分娩的是女孩子。她给婴孩起了一个白尔蒂(Berthe)的名子，便交托一家贫苦的农妇育养。有一天，她想起看她的女儿，路上遇见赖翁，便约下一起走。他们的嗜好和性情大致是相同的：浪漫而且富于诗意。所以每逢大家围炉而坐，何麦同查理高谈阔论，爱玛同赖翁便低语细话。她越觉赖翁清雅，越嫌丈夫愚蠢。但是他们都没有胆量；赖翁不知道怎样问才好，爱玛却以为爱情和狂风暴雨一样，其来也必定飘急，便懒懒地盼着。随着这种无期无效的企望，是一种反动：她向人誉扬她的丈夫，上教堂做礼拜，而且把女儿领回，亲自育养，说她最爱小孩子。其实心里充满了贪欲，愤恨。查理一心在谋她的幸福，并不觉察她有叛离的心情；这使她忿怒：她恨他，觉得他的心力对于她是一种侮辱，她更恨自己的虚伪。她求救于牧师布尔尼先(Bournisien)。牧师是一个极其实利的村学究，根本不晓得人的精神会有疾苦。这时赖翁也走了巴黎。爱玛益发无聊。

离杨寺不远，有一个独身的地主，叫做罗道夫·布朗吉(Rodolphe Boulanger)，是妇女社会的斲轮老手。看见了爱玛一面，他便存心和她结识。这时正逢农产改进竞赛会在本地举行，杨寺平空热闹起来。不满意的只有饭店的女主妇，看见沿路搭起许多小饭棚。忙的却有何麦，不唯是筹备委员，而且是某报特约访员；投机的更有教堂的仆役，把椅子一把一把抗出来，临时出租。可怜却有一家妇人，因为欠多了勒乐的债，当天宣告破产。就在这样的一天，罗道夫避开人群，挽住爱玛，用话诱她入彀。

其实爱玛如响斯应，早就准备好了接受任何男子的款曲，最初，罗道夫得到查理的同意，备好了两匹马，邀出爱玛散步。渐渐她的胆子放大了，乘人不防，溜到罗道夫的堡子，便是罗道夫都觉得她毫无忌惮，有些不妙。有一天清早，从堡子溜出来，她遇见本镇的税吏毕迺(Binet)正在犯私行猎；她把幽会的地点改在她的家里。凑巧这时她的父亲送了一些野味来，还附了一封动情的信。爱玛觉得不过意，又回心爱起女儿，同时撺掇查理采纳何麦的建议，显一下割治的手艺，好恢复她的旧爱。

查理不争气，不唯割坏了饭店瘸子的腿，还得替他出钱另请高明，补一只假腿。爱玛越看不起他，越爱她的情人；家务她也不过问，只是向勒乐赊欠，置办旅行的什物，预备和罗道夫私逃。罗道夫一点没有意思私逃，写了一封委婉的信，不诀而别。

爱玛大病下来。查理想尽方法，恢复她的健康；不过更使他忧愁的，却是财源不继。他向勒乐举债，爱玛渐渐复元，同时也行善，信了教。有一次查理陪她到路昂城里看戏，遇见久已睽违的赖翁。他留他们在城里多玩一天；查理因为职业的关系，不得不回去，但是爱玛留下来。

下卷共总有十一章：

去过巴黎的赖翁已然不是以前的赖翁。费了一天的精神，他得到爱玛的欢爱。等她回到乡间，这才知道查理的父亲去了世。查理唯恐她悲恸，特意嘱托何麦替他传达，不巧何麦的学徒虞司旦(Justin)，擅自走进药剂师神圣的化验室，从砒霜瓶子一旁，误取了一个盘子，何麦勃然震怒，忘掉他婉转的文藻，一直说出他的使命。其实爱玛毫不伤心，藉口赖翁是法学生，和他商议偿还勒乐债款的方法，又转回了路昂。

赖翁在城里租了一间房，做他们幽会的地点。爱玛每星期进城一次，告诉查理，说是学习音乐。她向勒乐借下钱来，化在她的情夫身上。她也不晓得节制，女儿和家务不管，只是一味地糜费。花到后来不得了，便瞒着丈夫，卖掉他所承继的房屋。然而东弥西补，仍是无济于事。有一张她签押的支票，原先付给勒乐，这时却转给另外一个债主，呈请法庭，向她追索下来。她哀求勒乐转央对方展缓期限。她想尽方法，甚至于向婢女借钱，一批一批开发她的积欠。

同时所谓爱的生涯，她也有些厌腻。久而久之，这和结婚一样地平板，一样地索然，一样地千篇一律。甚而人生，她也疲倦。赖翁嫌她耽误他的正业，不过犹疑不定，一时不忍和她断绝。法庭催债的传票终于发下来，限她二十四小时以内清偿，否则变卖她的家产。

爱玛设法瞒住查理，希望第二天能够借出款来。第二天是星期日，她进城去求各家银行帮忙，没有一家应命。便是赖翁也爱莫能助。她叫他到公事房行窃。赖翁答应去借款，等到下午三点，再下乡给她回话。看见没有指望，她奔回杨寺，来求证官居耶曼：证官是色鬼，然而提起钱，依然一毛不拔。只有等查理来饶恕她——她愚 的丈夫来饶恕她！证明他比她优越。呵！什么都胜似他的宽恕。她去央求她所冷淡的毕迺，白央求。她跑去等候赖翁的回信，渺然。最后她想到遗弃她的罗道夫，罗道夫仍然爱她，跪在她的身边；听见她来借款，他便站起来，安安详详地答道：

“——亲爱的夫人，我没有这笔款。”

爱玛想不到她还要受一次羞辱——怎样的羞辱！

“——然而，我，我可以把什么都给你，我可以把什么都卖掉，我可以下苦做活，

我可以沿街乞讨,为了你的一笑,为了你的一看,为了听你一句:谢谢!可是你安安静静地坐在你的大椅里头,好像你从前没有让我受够了活罪,不是你,你知道,我也许能够安乐一辈子,谁逼你这么做的?难道跟谁打了赌来的?可是你爱我,你自己说的……马上你还这么说来……呵!你还不不如把我撵走了好!我的手你刚刚亲过,如今还是热烘烘的。就在这地毯子上,你刚刚还跪在我的膝盖前面,发誓爱我一辈子。你叫我不得不信;整整两年,你把我带在顶宏丽,顶温馨的梦里!……嗜!我们旅行的计划,你还记得。噢!你的信,你的信!你的信撕碎了我的心!如今我来到他这里,他是又阔,又乐,又自如!求他帮一下忙,随便一个人帮的忙,苦苦哀怜,求他看一下我的恩情,他拒绝我,因为这要他三千佛郎!”

从堡子出来,天也黑了,和她的心一样的黑;她蹒跚到何麦的药房,趁他一家晚餐,叫出虞司旦,偷偷开了化验室,过去抓住砒霜的瓶子,对口倒下去。现在她反而镇静了,走回家,躺在床上,等候死的光降。去世的时候,听见窗外路上的歌声,她想起这是一个失明的老乞丐,自己常在城里遇见,便叫一声:

“——瞎子!”

咽了气。

她的父亲远远来奔丧,走到村口,正遇见出殡,晕倒过去。送丧的人异口同声地哀怜,便是洋货商勒乐,也矜惜死者的不幸。罗道夫打了一天的猎,夜晚睡的很安适。查理发见罗道夫写给爱玛的情书;他并不气恨,有一天相遇,他仅仅说了一句:

“——一切由命不由人!”

第二天,他的女儿看见他一个人坐在后园石凳子上。不动,也不言语。原来他死了。

怎样一本小说!没有一个人物不是逼真逼肖,那怕是极其渺微的人物,便是三行两行的形容,也是怎样地栩栩如生!而且每一个人物的背景是怎样地充实!性格,环境,事故,心理的变迁,全揉合在一起,打成一片,不多不少,不轻不重,在一种最完美的比例之中,相为因果,推陈在我们的眼前;我们以为这是一部描写乡间的通常的生活,和巴尔扎克的小说一样地沉重,一样地繁冗,一样地真实,却一样地凌乱,然而翻开第一页,我们便认出我们的错误,而且认出这是一个全然崭新的形式,是巴尔扎克所不梦想也梦想不到的犹如人生的形式:描写,形容,分析,对话,性情,动作,都同时生灵活现地,仿佛真正的人生,印入我们的经验。是小说,然而艺术;是艺术,然而人生:呵!怎样地一种谐和!我们不相信人间会有如此美的人工的制作,而且是正人君子所不屑一顾的小说,但是福氏做了出来,怎样的教训!

和一座山一样,在这样作品的后面,是作者深厚的性格。他绝不许书里有自己,这是说,他不愿意在他所创造的一群人里面,忽然露出一个不相干的人来,和读

者寒暄，刺人耳目。然而这不是说，作者能够和作品全然析离。一件作品之所以充实，就看作者有没有呕尽心血，于无形之中，将自己化进去。化进去，却不是把自己整个放进去。不问事物的好坏，人物的美恶，他深厚的性格无所不纳，无所不入。一八五三年七月，福氏写信给高莱女士，由诗人德利勒论到创作的经验道：

“他看不见丑恶也有道德的密度。所以他缺乏生活，无论多么富有颜色，他缺乏凹凸。凹凸出于对象深刻的观察，一种深入；因为外在的现实必须进到我们里面，差不多逼到我们喊叫，不得不好好呈现它出来。一个人眼前有清晰的模特儿，总写的好，而且从什么地方清清楚楚地观看真实，如若不在人类忧患的美丽的陈览之中？它们新鲜极了，引的他非吃不可。他奔过去一口吞下，化于它们。”

无论人生如何丑恶，在艺术家的想像里面，全有单独的美丽的存在。他的人物的经验，在他想像的真实上，就成了他自己的经验。于是他创作的精神，因为不同的人物的不同的需要，化成无数的方面，追求殊途同归的终极的真实。这种精神作用，臻于最高的境界，作者和他的人物便合而为一，甚至于影响到他物质的生活，例如福氏写信给批评家泰尼(Taine)，追叙爱玛服毒那一幕道：

“……我的想像的人物感动我，追逐我，倒像我在他们的内心活动着。描写爱玛·包法利服毒的时候，我自己的口里仿佛有了砒霜的气味，我自己仿佛服了毒，我一连两次消化不良，两次真正消化不良，当时连饭我全吐了。……”

他忘了他的存在；他的人物反而成了他的真我——如果不是理想的我。所以福氏会向别人讲：

“包法利夫人，就是我！——根据我来的。”^①

爱玛是他，因为无形中分有他浪漫的教育，传奇的心性，物欲的要求，现世的厌憎，理想的憧憬；而且我们敢于斗胆说，全书就是她一个人——一个无耻的淫妇！——占有他较深的同情。但是我们应该适可而止，因为在艺术的创造上，只要艺术家钻进他的对象里面，对象无论是什么，一定获有他的人生成分，或者人类的同情。对于福氏，和他失明的女神一样，艺术家应该一秉大公，不存成见。每一个人物都含有他的人性，然而不全就是他，犹如不全就是任何私人，然而任何私人也都包涵在里面。一八五七年六月，福氏答覆喀耶斗(Cailleteaux)道：

“不，先生，一点也不真有其人。《包法利夫人》是一部纯粹的虚构。这本书的所有的人物全是凭空想出来的，杨寺镇不存在，瑞腰勒(Rieule)小河也不存在，全书类皆如是……然而这也禁不住同乡，从我的小说里面，发见一堆典故。不过那样一做，我的描写倒反而不会相像了，因为在我眼前的只是些私人(personalités)，可是我所要写的，正相反，却是些典型人物(types)。”

福氏从中产阶级选出他的典型人物。中产阶级最会过日子，然而唯其如此，才

^① 见于德沙木(René Descharmes)的论文：《一八五七年前的福楼拜》。

俗不可耐。他们不愿意走入下流,也没有心去做英雄,他们只顾目前,关怀的也就只是生存的维系。他的格言是“各人自扫门前雪,莫管他人瓦上霜”。凡是妨害他们生存的,他们便视为对敌,而且他们也有若干的自尊心,不许别人干预他们的行止,谄上而谩下更是他们共同的品德。他们是弱者,然而从来不肯示弱;他们欢喜看别人的笑话,自己却绝不许出丑,为了预防意外起见,他们接受,模拟,终于凝定;福氏自己便和这一群中产阶级生活在一起,然而他怎样厌恶他们!一八五三年八月,福氏写信给高莱女士,形容他四周的人物道:

“我同兄嫂整整在一起过了两天,离这里半里光景,有一所很美的房产出售,他有意去看一下。起初他想买,热了上来,回头冷了下去,回头又热了上来,于是考虑,于是反对,本来同卖主定好了约会,不过怕上当,今早他离开这里,故意先给卖主一个失望。所以由我代他出面说话。一点钟睡下,四点钟我就起来:从昨天起,我喝了多少杯酒!研究中产阶级,怎样一种研究!呵!我开始认识中产阶级这片化石了!怎样的半性格!怎样的半意志!怎样的半热情!脑里一切是漂浮,踌躇,脆弱!……”

和她的作者一样,爱玛生活在这样一群人里面,一群乡下人里面。他们每一个人有每一个人的职业,癖嗜,身份,见地;人人在帮忙邻居的时候,都顺便拣一点便宜回来;人人少见多怪,然而绝不大惊小怪;明明不知为不知,却要装做像煞有介事;心中筹维再四,口头却见义勇为:一个字囊尽他们的性格——是福氏的“半!”

然而这一群“半”性的人,各有各的模子,是同一社会的出品,却没有一个相同;是恰到好处的真实,一次兜进我们的眼帘,便永久活在我们的心上。一见之后,如果我们不能倾心相与,至少我们忘不掉他们的形象,姿态,语言,习癖。他们的真实,从字里行间迸耀出来,擒住我们的注意,让我们想不起他们的传奇性质,同时逃出典型人物的拘束,与自然抗衡。我们觉得他们的线条,一根一根,非常清晰;我们起初以为这会失之于琐细;正相反,作者抓牢而且抓准了他们的轮廓,一下子甩在我们的眼前,便活脱脱地立了起来。

在这小村镇里面,人生的复杂同它利害的冲突,和在任何城市一样,不可避免;唯其不可避免,反而使作者加深揶揄的可能。各人有各人的人生哲学,假如处世也算一种哲学。站在一家楼窗前面,只要天晴,每天下午和星期日,你可以灼见瘦骨棱棱的毕迺,弯着腰,在屋里剝剝小木环,克吃克吃,闹的村东听到村西;小木环堆满了一屋,他依旧无为而为地剝着,剝着;他这样消遣掉他的一天,“带有艺术家的嫉妒,中产阶级的自私”。他当过兵,日子也过的和兵一样地纪律化,下午六点钟一响,你准会看见他走进金狮饭店,坐在他的老地方,一言不发,又仿佛一位将军,鸦雀无声地用餐。但是他,冷气逼人的毕迺也有弱点:一清早,闪在一只陷入沟里的木桶后面,半陆半水地猎野鸭;警章上规定,只准船上行猎。他是以冷还冷,永久袖手旁观。和他一样没有心,然而无巧不取,无缝不入,却是捐客勒乐。你以为他

那么谦和，谄媚，逢迎，听他的话比水还快，比蜜还甜，看他一躬到地，挤着一双专看风色的漆黑的猪眼，你却不知道他心里打着什么算盘（连毕迺也怕的算盘！）。便是你临了把不值钱的灵魂卖掉来还帐，他也认为毫不相干。他比牧师还了解人类的弱点；正因为用不着牧师的慈悲，他便利用人类的弱点，完成他魔鬼的使命。然而不这样做，又将如何？又将如何发财？他是非常地实际，而且应理成功的商人。

“他轻轻地把她推向楼梯。

“——我求你，勒乐先生，再缓几天！”

“她呜咽着。

“——嚇！有你的，眼泪也来了！”

“——你把人急死了！”

“——我管你急不急！”

“他一面说，一面将门关上。”

但是他也好面子，你不奇怪吗？所以名义上倒不是他索债。他愿意发财，却不要乡人议论。你听见他还在怜惜死者哪。人世是复杂的，必须他的复杂的头脑才成。

宗教和科学势不两立，便是在一个偏僻的小地方，也难以相安。宗教的代表是牧师布尔尼先，科学的代表不是医生，却是药剂师何麦。布尔尼先的存在，加深全书的意义，加重爱玛堕落的力量。他缺乏精神生活，也不晓得精神生活是什么。一个农人的底子：魁伟而雄壮的身体；虔笃而迷信的心性。对于一般朝出夕归的乡下人，布尔尼先是再好不过的牧师，农收的时候，他去帮人掘田禾，“一趟他能够抗六捆，瞧他多有力！”到时候，他还管教全村的孩子，好也罢歹也罢，反正比孩子游手好闲，在家里胡蹦乱跳，砸碎了东西强；而且他没有牧师的尊严，一样地说笑，甚至于一样地发咒，而且道袍上一样是烟灰，一样是油渍；何况忏悔离不开他，安慰少不掉他——因为他也会安慰人的；但是怎样一个安慰法！脑内装的就是两本教义，口里出来的也就是这两本教义，而且引证错了也难讲，他的服务的忠实，便是工匠做活也赶不上；他绝不了解他的教民，不是不想，是他根本没有了解的天分：

“他问道：你还好吗？”

“爱玛答道：不好；我难受。

“牧师接上去道：呵！我也是。这两天天一热，叫人怪没有力气，不是吗？不过，你又要怎么样！圣保罗说的好，我们是为受罪来的。不过包法利先生，他觉得你怎么样？”

“她带一种轻蔑的姿势，答道：他！”

“牧师惊道：怎么，他不给你开方子吗？”

他不晓得人间还有病，就是吃药也没有用。然而药剂师，我们的何麦先生，却把他当做不世之仇！

何麦是杨寺唯一而伟大的人物。凡是妨害他成为唯一而伟大的，他全想法除掉；不是他没有大量，是他不幸生而代表正义，正义就是科学。达杜夫一张口就是上帝，他不晓得他作伪，作伪是他的人格；何麦一张口就是科学，他不晓得他作伪，作伪他也不会。他是科学的信徒；科学万能，何麦万能。“而且脑里装的方子，比他药房的瓶罐还要多。何麦精于制糖，制醋，制甜酒，而且他还晓得轻便饭锅的所有发明，以及保存酪饼同珍摄病酒的艺术。”而且他有一大架子书（全是杰作还用说），杂志不提，每天还有一份日报看，而且自己就是日报的特访员。而且他有一间实验室，不是法文的实验室(laboratoire)，而是来自犹太语根的 capharnäum（意思是杂货店）。而且他印行过一册《苹果酒之研究》(Du Cèdre, de sa fabrication et de ses effets, suivi de quelques reflexions nouvelles à ce sujet)，对于科学有绝大的贡献。他缺少的只是官家的酬庸，不过我们知道，

“他最近收到十字奖章。”

何麦知道他自己的重要，他的使命是给杨寺加以科学的洗礼。现今的世界已然走进科学的领域，任何事物，任何学问，都和科学发生密切的关联，这就是说，同何麦发生密切的关联。他有的是虚荣，他觉得全村没有一个人及上他，凡是他所感受的，全村应该一体接受，而且这为了全村的公益。所以一有机会，便是极小的机会，他都不肯，也不能放过，用来炫耀一下他的才学——为了正义，他是马上就热上来的；开导乡愚，这是他应尽的责任。他不谈话，他讲演，因为他也是一种教士，更加神圣的殉教者。那怕面前是金狮饭店的主妇，他也仿佛对着济济一堂的听众。你以为是夸张，是宣传，是言之过甚；他以为是自然，是应该，是确乎其不可拔。因之，他所知道的，或者先知道的，全是可靠，而且必须置信。如果他失败，失败在他的急于立功，因为急中有错。但是如果你做了他的敌人，你就不要再想安宁，除非你即早宣告他的胜利。所以他反对宗教，因为宗教擅敢统治人类的灵魂；然而他更反对布尔尼先，因为他是它的宣教士。拿什么资格，宗教也配管辖灵魂，自从有了科学，不可知也成了可知，因之，宗教的职责应该划归科学，这就是说，布尔尼先的职责应该划归何麦。

然而何麦并非没有上帝：说实话，他也是弱者。他自己说的好：

“——正相反，我崇拜上帝！我相信最高的存在，唯一的创造者，无论他是什么，我全不管，不过他造下我们来，却为的是尽我们做家长同公民的义务，然而我用不着到教堂里头，亲什么银盘子^①，从我的口袋掏出钱来，养肥一堆扮丑儿戏的，其实他们吃的比我们还讲究！那怕在树林子里头，在地交头，或者那怕跟古人一样，望着穹苍，一个人都可以礼敬上帝。对于我，我的上帝就是苏格拉底的上帝，富兰

① 吻教堂中的器皿，表示崇敬笃信。

克林的上帝，福尔泰和白浪濯(Béranger)的上帝！我拥护萨华副主教^①的信仰宣言(profession de foi du vicaire Sovoyard)和一七八九年的不朽原则！……”^②

如果你晓得他子女命名的来历，他的渊博更会让你瞠目不知所云。他的长子叫做拿破仑，象征光荣；次子叫做富兰克林，象征自由；一个女儿叫做伊尔玛(Irma)，算是一种对于浪漫主义的让步；一个女儿叫亚达梨(Athalie)，献与法国悲剧的不朽杰作。然而这种艺术的鉴赏并不妨害他的科学精神。例如他钦服《亚达梨》作者的文章，却一点不同情于剧中的宗教情绪。然而无论他是科学家，艺术家，一切仍旧挡不住他俗到了家！一切仍旧挡不住他是一个平常的好人！他有的是热肠；他没有绝对的恶意；而且接受，尊奉，谄谀在上的权威。而且他知道随俗，知道工作久了，应该娱乐一下，所以有一天星期四，爱玛赴她的幽会，看见何麦也静悄悄地进了城——静悄悄地，因为“他没有把他的计划告诉任何人，唯恐他的不在惊动了村人”——无意却搅了爱玛一天的幽会！而且这敢作敢为的药剂师，随地口里天花乱坠，有时一样怯弱，怕见医生开刀，怕招凉，怕死！

福氏写了好几个曾经受过浪漫文学影响的人物，其中赖翁要算最肤浅，最皮毛，最柔脆。有好些地方，毛诺和他相像，然而在禀赋上，在性格上，在情感上，在为人上，比他深厚而且澈底多了。和毛诺一样，赖翁早年失怙，由母亲教养成人；他会一点音乐，还可以画两笔水彩画，而且平时读了好些风花雪月的诗歌小说；他不知道他浪漫的情绪全从书里来的，却以为生性如此，仿佛一位乡下大姐，抹了一脸城里买来的粉，涂了一脸城里买来的红，于是在青布裙幅底下，彳亍着两只扁鱼大脚，羞羞答答，还自以为就是乡下的美人。其实骨子里仍是一个土里土气的农人。他有农人的谨慎，他有农人的顺天之性，然而缺乏农人的魄力，农人的顽梗。一个刚强的性格会一下子克服他的；爱玛要他写情诗，“他从来找不到第二个韵脚，终于从书里抄一首十四行诗交卷”。和爱玛在一起，“他不辩驳她的观念；他接受她一切的嗜好；不是她是他的情妇，倒是他成了她的情妇”。但是到了利害关头，他中产阶级的本性就流露出来。“他就要升做头等书记：该是严肃的时候了。于是笛子哪，热情哪，想像哪，他一股脑儿地束诸高阁：——因为中产阶级者，在他年轻的奋激的时光，那怕只是一日，一分，全自信负有广大的热情，做出辉煌的事业。最庸俗的风流子弟也梦想东方的皇后，每一个证官都带有诗人的渣滓。”他有青年的润泽，然而和青年一样，经不起一拭再拭。这就是为什么，和毛诺同样地学习法律，他却不唯在乡间做了证官，而且娶了一个士绅的女儿，成了家，立了业，庸庸碌碌，了结一生。

罗道夫不这样没有出息，然而更坏也说不定。就本性而论，这也是一个农人，他不唯谨慎，而且晓得怎样才是谨慎；他要名，然而如果可能，他也要爱，如果爱有

① 见于卢骚的《爱弥儿》。

② 法国大革命爆发的一年。

伤于名,他就不会继续下去;如果爱有份于财,他更不会继续下去;爱财如命,是农人的道地的习性。福氏为了布耶死后立碑,给路昂市政府写信,喜笑怒骂一群没落的中产阶级道:

“你们,实际?去一边待着罢!你们不知道拿笔,更不知道拿枪!强盗来了,抢你,监你,杀你,要你们怎么,你们就怎么;兽的本能是自卫,你们连兽的本能都没有;问题不仅是你们的皮,而是你们比命犹亲的钱口袋,那时叫你们往匣里放一叶纸,你们都一点气力没有!……”

罗道夫还没有式微到这种可怜的境地:他的生活如果不实际,至少是思维出来的。他做爱,和农人理家一样,步步预防好了的。他有胆子,不过冒险他不干。他不愿意娶一个主妇来,失掉他独身者的自由。但是他也不愿意在本乡偷女人,妨害他的企业。在这方面,没有人比他再实际:他在城里包了一个女戏子。然而他不是一味菜止饥的人。他有的是色情经验。他一眼看见了爱玛,一眼看清了查理;当一个人早晚出外诊病,当一个人木木无觉,和查理一样的时候,又何乐而不为呢?——但是他不防备爱玛会要求他私奔。弃掉他的产业,弃掉他的安适,为谁?为一个生性乖戾的美妇人!哼,哼,一样是消遣,还是打猎好些。他知道拿枪,而且知道拿笔,而且怎样的一封信(loup de lettre)!这种人有虚荣,没有良心;他不认旧帐,最好中途分手,因为他不是一个好旅伴。

说到信,这里有一封真挚而动情的家书,却是路欧写给他的女儿,问候她一家大小平安。我们尾随爱玛,过着一种虚伪的情感的生活,忽然遇见一封真情流露的恳切的信,不说我们一洗耳目,便是爱玛,也觉出久居鲍鱼之肆的腥臭味。《包法利夫人》的特色,就是全书充满了发人深省然而轻快的人类的喜剧。福氏绝不滥用。他明白它的偶然使用的效果:这烘出乡间的形形色色,而且反映人物的活动,无形之中,给全书增添一种新的色调,一种深刻的意义。于是全书的进行不唯不单调,而且不沉闷,仿佛走上若干灰色的人生的道路,我们发见一朵两朵的野菊花,点缀在道旁,供我们刹那的喜悦的留连。但是福氏还有一种更深的用意。除去路欧老头子以外,这种小小的穿插,大部分是用来反衬中产阶级的破灭。从中产阶级所不屑一视的材料里面,他选择他的小喜剧,我们记得他前面说过:

“……丑恶也有道德的密度。”

所以他仿佛取笑一般中产阶级,不时推上一些不伦不类的渺小人物;他们没有社会的地位,但是他们具有同样的真实,同样的人类的兴趣。这就是为什么这本小说有时一直打进我们的心坎,在它的讥笑之中,在它的诗意之中,攫去我们的友谊,我们的同情。他们不勾引我们,他们具有尊严,然而他们感动我们,他们具有美丽;所以往往不是浮幻的,是克腊西克的。我们随在爱玛后面,走进罗莱(Rolet)女人破烂的草房,我们看着查理的笨手,在愿愚的伊包里特(Hippolyte)的瘸腿上抖擞,我们听见何麦坐在邮车里面,向失明的老丐演述。依人檐下的学徒,恣实的虞司

且，站在爱玛的房门边，痴痴地看着她在梳装——可怜的天真的村童！他膜拜这位狂风暴雨似的妇人，然而仅止于膜拜。但是最动人的，却是农产改进竞赛会中间的一幕喜剧，一个姓勒鲁(Leroux)的老妇人，在一家农场做了五十四年的苦活，如今经审查员鉴定，发给价值二十五佛郎的银质奖牌一枚。“不见她走出来，倒听见好些声音窃窃道：

“——去呀！”

“——不。”

“——向左去！”

“——不要害怕！”

“——呵！看她这个蠢劲儿！”

“杜法士(Tuvache,本镇的市长)呼喊道：她究竟在不在？”

“——在！……她在那里！”

“——那么叫她到前面来！”

“于是只见一个矮矮的老妇人，仿佛和她褴褛的衣服褻渍在一起，畏畏缩缩走向台前来。脚上提踏着一双木板鞋，围住屁股，系着一条大蓝围裙。她的瘦削的面孔，用一条四边缺缘的首帕包住，脸上的皱纹，比干了的坏苹果还要多，从她红衫子的短袖口探出两只长手，上面的骨节疙里疙瘩的，好像一个一个的结子。谷仓的尘土，碱水的轻养化钾，兽毛的油分，弄的满手又起茧，又脱线，又发僵，虽然用净水洗了又洗，依旧好像肮脏；因为操劳过了分，满手的指节发硬，合不起来，让人一看就知道受过多年的辛苦。她的面孔带有一种修士的酷涩的神情。事情伤心也罢，动心也罢，磨不软这黯淡的目光。常和牲口在一起，她染上他们的暗哑，他们的缄默。这还是第一次，她看见自己在这样一大群人的中间；对着旗鼓，对着穿青礼服的先生们，对着顾问的十字荣章，她楞楞地立定，心里既疑且惧，不知道应该往前好，还是逃开好，也不知道为什么群众推拥她，而且为什么审查员向她微笑。就在这种情境之下，在这些满面春风的中产阶级者之前，伛偻着这半世纪的服役。

“顾问先生从会长手中取过中奖的名单，开口道：到前面来！老勒鲁！”

“他看一下那页纸，看一下那老妇人，用一种慈长的声调重复道：

“——到前面来，到前面来！”

“杜法士从椅子上跳起来道：你聋了吗？”

“于是他过去在她的耳边喊道：

“——五十四年的服务：银质奖牌一枚！二十五佛郎！是给你的。”

“拿到手以后，她看住奖牌发呆，随即一种弥陀佛似的微笑流散在她的脸上，于是一边走开，一边就听她唧唧道：

“——我把这送给我们村的牧师，烦他替我念念弥撒。”

我们平常有一句俗语，叫做彩凤随鸦，正好应了包法利夫妇。他们的婚配，从

头到尾是错误。各人走各人的路，幸福我们不敢说，至少结局不会悲惨到了不可救药的地步。他们的性情绝对没有调和的可能，好像一枚钱的不同正反两面，却合在一枚钱上。他们并不冲突，然而就是貌合神离，拢不在一起。如果乌鸦自觉，一定会交还彩凤的自由，不是怜惜彩凤，是怕自己难堪。不过查理却连自觉也没有。这是一个没有性格的性格。他从来没有想到别人，从来没有想到自己，根本他就没有思想。他唯一的问题，是沾在什么上面活着，而且不多不少，只要轻易一沾上，他就这样活下去；而且便是沾，也要别人推他一把，他自己不知道怎样才是沾；他要不沾在什么上面，他一个人也不会活下去，这里头并没有什么特别的意义，只是他要沾着罢了。他的前妻是他的母亲给他娶过来的；他自己从来不会成室立家；他爱路欧的女儿，这次是他亲自出头，可是你只听他唧唧道：

“——老先生，我有点事儿跟你说；”

接着便是吞吞吐吐的：

“——老爹……老爹！”

他的求婚仅止于此，下余全是路欧这好老头子替他说出口来。他的前妻嫁给他的时候是四十五岁，“干的和柴一样，一脸肉芽，和春天一样”，然而他和她安居乐业，等她死了以后，他还很难受来的。不是别的，是他丢了他的习惯。他没有意志，习惯就是他的意志。他常去路欧那里做客，因为他走熟了那条路；他向爱玛求婚，因为他常在路欧家里看见她；而且他爱她！但是他的爱的理想（假使有的话），去他的少妻是怎样的遥远！这里没有灵性的活动，没有精神的作用，没有浪漫的情绪，没有理想的憧憬，总之，凡增高生存的意义，使人超于现实，起人向上企求之心的，他全缺乏。这是一个动物，一个纯粹的下等的动物（不是野兽）！他没有更高的需要，而且非常容易满足。他从来没有见过爱玛这样的女人，从来没有遇到这样实质的生活。“他和寡妇一起住了十四个月，她的脚，在床上，和冰块一样冷。但是如今，而且一生，他占有他所膜拜的美妇。对于他，宇宙也超不出她丝裙的周围。”“所以他幸福，一点忧虑也没有。”这是一个全然生活于下等本能的人。这不用费力气，在他反而再自然没有。“他热情的流露变成了规律的：他拥抱她也有一定的钟点。一个习惯随着又是一个习惯，仿佛吃过单调的晚餐，照例是一道水果。”他的感觉是现实的，实际的；他的快乐只有从肉欲里出来的是真实的，切心的；所以一次满足以后，他永远满足；他把他的全生命，全心灵（假使有的话），整个他自己，都集中在他的爱妻身上；他相信她，因为她满足他的欲望，他的爱情；我们可以说，唯其如此，倒是诚挚的，单纯的，甚至于进了婴提的境界；习惯和本能在这里混成一件东西。失掉这件东西，他就不能生存。他的痛苦是物质的，切实的，他沾在这痛苦上面，和沾在幸福上面一样，他只有死。

妙处就在他接受一切，不同自己竞争，也不同别人竞争。他羡慕诧异；然而因为他不好奇，他永远愚，缺乏了解力。这仿佛汪洋的深海，无论什么坠下去，也游

不起回声；或者仿佛一块青石，怎么敲打，也迸激不出火花。便是爱玛在月下为他歌尽了她的阳春白雪，“查理也不见其更加爱慕，更加感动”。但是他自己也绝不会感动别人，“他的话和街上的走道一样地平板，过来过去的都是别人的观念”；他不知道在人面前炫耀，也绝不想炫耀；如果他敢于做一件事，那怕是他的本分，例如割治伊包里特的瘸腿，没有一件事由于自主，不是爱玛的鼓舞，就是何麦的怂恿，不由忘掉自己的平庸无能。其实他自己一点骄傲都没有。他在外受了同行的羞辱，晚晌回来，和说故事一样，他向爱玛从头到尾，安安静静地重叙一遍。他不知道这伤他自己的尊严，更不知道这会伤爱玛高傲的心性。有时他俗鄙到了哭笑不得的程度；他在半路拣了一个烟匣，里面还有几枝雪茄，虽说不会，他也禁不住见猎心喜，直到又咳又嗽，过去喝一口凉水，还是爱玛拿开烟匣完事。和爱玛正相反，他从来不看书，便是医书，他看不到一行，就在炉旁打起盹来。他的愚蠢，近于中产阶级的农民的德性，勿怪罗道夫一眼看准了爱玛的丈夫，天生良弱可欺。他不做，也不会做任何人的敌手；没有一个人把他放在心上，然而他生下来就是爱玛的敌手，而且如此天经地义，如此不可动摇，便是爱玛的智慧，爱玛的灵魂，也险些被他征服了下来。

爱玛是一个乡下女孩子。如果查理前妻的话可靠，她的祖父是一个放羊的，她的父亲是一个中产农人：这就是说，她承有乡农的心性。看清楚这一点，我们便明白她性格的发展，她教育的影响，同她每况愈下的变迁。福氏的观察，全书隐涵的道德的意义，也全由这一点出发。爱玛不是说一句话喘一口气的忸怩的女子；她有的是元始的气力，如果她觉得非做不可，便是千辛万苦，她也敢于做下去；到了千钧一发的时候，她会整个显出她尘封的遗传的本能，用她全付物质和精神的力量，来撑持她破灭的命运，于是她的高雅，她的习性，化成一股云烟，不知所适。为了筹款还债，她开始售卖她的旧手套，她的旧帽子，破烂的铜铁；和人讲价钱，便是锱铢，她也计较；——她的农人的血，使她无利不图。如果不受外来的影响，爱玛做一辈子的无识农妇，她的行为也许更加冲动，更加犷野，但是精神上她却少去若干痛苦。从这一点来看，她一生的历程，只是一种不当有而有的错误，犹如查理的充满讽刺的可怜人语：

“——一切由命不由人！”

爱玛错综的际遇，同她环境的铺陈，建筑在福氏哲学的概念上。我们晓得他如何推崇司比奴萨(Spinoza)。爱玛的一生，可以说是瞎碰，其间作祟的，是种种奇巧的不幸的遇合，仿佛隐隐有一种定命论主宰全书的进行。我们往往替她冤曲，因为我们明明觉得她是环境的牺牲品。决定她的行径的，不是她农人的性格，却是种种后得的习性和环境。福氏也用尽了心力，检讨其中可能的因果。最初他想把爱玛写成一位圣安东似的女隐士，不过真正到了着手的时候，他抛弃了他原来的计划。一八五七年三月，他写信给尚特比女士提道：

“……这是一个有些变坏了的性格，一个属于虚伪的诗与虚伪的情感的女人。不过最初我倒想把她写成一位圣女，在乡间居住，辛苦到老，终于进了神秘主义的境界，梦想的热情的境界。这最初的计划，我保存下来的只有四周的环境（景物和人物也足够黯淡的），还有就是颜色。同时，为了故事更加易于了解而且有趣（有趣的真正的意义）起见，我创造了一个更近于人性的女主角，一个通常所见的女人。”

如果福氏真写一位女隐士，《包法利夫人》绝不会有现在的成就。环境和女主角的冲突，绝没有这样明显，这样趣味浓郁，这样生死系之。她不想克服环境，她想逃开环境；她的内在的生活也许丰富，但是她的事迹绝不会生动。爱玛的好处就在她是“一个通常所见的女人”，她未尝不含有女隐士的性质，但是她更含有女隐士不能有的性质。

尤其重要的是，爱玛是“一个属于虚伪的诗与虚伪的情感的女人”。这是说，所有她诗化的情感，不是生成的，一个真正的诗人的，是从书本，从教育孕养起来，代替了她遗传的天性。她的习性，和她的生性，不唯不相牴牾，而且推波助澜，相成相长，使她无所畏，无所讳，敢作敢为，一直到了寡廉鲜耻，死而后已。但是这是她的过错吗？她自己没有想到她会变成淫妇，人人也没有想到，然而经过了一步一步的错落，她变成淫妇。责备她吗？但是负责的却应该是游戏人间的命运小儿。布雷地耶(Brunetière)说的好：

“假定如今爱玛没有生在父亲的田园，从小她就不认识乡间，不知道什么是‘羊叫’，什么是‘奶制的食品’，什么是‘犁’；她女道院的教育绝不会叫她渴望奇遇。少和‘平静的景物’在一起，她也不会企求‘意外的遇合’。进一步，假定她没有遇见包法利这样蠢的丈夫，……再假定在杨寺，临到失足，她能够寻见一个支柱，临到倾覆，能够寻见一个救星，一位伴侣，然而千万不要是驯良的何麦夫人，……或者再有一位安慰者，然而千万不要是牧师布尔尼先，……不用说，她失败，不过另是一种失败，一种环境造成的新生命，一出不同的戏，一部不同的《包法利夫人》。”^①

爱玛不是一个弱者。她的悲剧和全书的美丽就在她反抗的意识。这种反抗的意识，因为福氏只从艺术家的见地来看，最初仅止于人性的自觉。这里的问题是：如果比起四周的人们，我应该享受一种较优的命运，为什么我不应该享受，为什么我非特不能享受，而且永生和他们拘留在一起呢？但是爱玛不再追究下去；对于她，这是情感；超过情感以外，她便失掉了头绪。到了伊卜生，这种意识渐渐明显，扩展，进而成为社会问题。夫妻的关系渐渐得到一种新的倾向。男女平等，不仅是一种理想，如今成为一种可能。爱玛做梦也想不到这种差强的解决。她羡慕男子，因为男子富有更多的生活的机缘，这就是为什么听说生下一个女儿，她绝了望。因为“一个男子，至少是自由的。”

^① 参阅他的《自然主义小说》(Roman Naturaliste)。

她自己就是一个近乎男性的女子。她有一个强烈的性格，再蹶再起，绝不屈服，但是她的失败，和一切的强者一样，附带在她强烈的性格里面。自从《包法利夫人》问世以后，我们看见哈代的《还乡记》，用了相同的主旨：女主角想从沉闷的乡间逃到繁盛的都市，用力和她的命运挣扎，终归失败。优斯太西亚(Eustasia)也许更美，更幻丽，然而爱玛却分外真实，分外亲切。她的错误与其加在命运，或者环境之上，不如加在她自己身上。她以为她多走了一步，却不知道同时她给自己多加了一根绊足的绳索。

每一个女子多少都有一点虚荣，但是爱玛天生骄傲。拉斯地克(Lastic)说的好：“这有时变成主要的决然的动机。”^①她恨查理，因为查理不争气，任何方面也不替她争一点点面子。他一丝一毫的希望都不给她，所以她转过身，向外寻找。经过了种种的变迁，她一次深似一次地坠落，我们以为这里仅仅余下些肤浅的虚荣，她的灵性——她的自视甚高的心性——却沉沦到底，不会再见天日，但是看到她沉痛的结局，我们便知道，精神生活无论怎样销沉，她的骄傲依然存在。你想不到一个淫妇也有尊严！但是她持有她的尊严，至死不和人世苟全。证官居耶曼搂住她的腰围，向她求爱，“登时包法利夫人的面孔紫涨起来。她恐怖的样子，一壁向后退，一壁叫道：

“——先生，你乘我于危，未免太不要脸！我来求你可怜，不是求你买我！”

但是去求查理的饶恕，这更伤她的尊严。她绝不在他的面前折腰；他是她一生破灭的根源！“她全试过了。如今真是到了山穷水尽的地步；查理回来，她只好向他说：

“——走开点儿。你还在地毯上走，这地毯已经不是我们的了。这一家里头，没有一件家具是你的，连一根针，一根草都不是你的，可怜的人，这全是我，是我把你害的！”

“于是先是一阵呜咽，接着大哭一场，最后这一阵惊过去了，他也许饶恕她。想到这里，她咬住牙，唧哝道：

“——是的，他会饶恕我，他就是有一百万给我，我也不原谅他和我的认识，……绝不！绝不！”

“包法利比她好的观念气苦了她。而且她认错也罢，不认错也罢，不是今天，就是明天，反正迟早他会知道；那么只有等候这场可怖的戏，只有忍受他宽洪大量的重压。”

她觉得还是一死了结，胜过这场可笑的羞侮。

拉斯地克以为和爱玛的骄傲相为因缘的，还有她的自私。爱玛是一个纯粹的

^① 见于他的《福楼拜作品里的精神病象》(*La pathologie mentale dans les oeuvres de Gustave Flaubert*)。

自私主义者。但是唯其过于自私,反而不见其自私。她的“虚伪的诗与虚伪的情感”“变坏了”她原来的性质,不唯认不清自己,便是四周的人们,她也不会一眼辨出。她给自己臆造了一个自我,于是一切全集中在这想像的自我,而且扩延起来,隔绝她和人世的接近。这想像的自我,完全建筑在她的情感上面。“她爱海,仅只爱它的狂涛怒浪;她爱青草,仅只爱那点缀于废墟之间的青草。她必须从事物抽出一人的利益;凡不能供她心情即时消耗的,她全弃而不用,——因为她的性情是情感的,不是艺术的,所以总在追寻情绪,不在追寻风景。”和一切浪漫主义者相仿,她爱任何事物,并非为了任何事物的本身,却为了任何事物在她心上引出欢悦的情绪。只要她满意,她用不着过问对象的黑白。这种极端的情感的集中,有时便是母爱的本能,社会的义务,都遭遇她的白眼。然而正在她满足的时际,她却是最不自私的爱人。她看不见她爱人的缺陷。她看不见社会的礼貌。她相信,但是她看不见。她临死听见一个瞎子的歌唱,她自己就是瞎子。

唯其如此,爱玛是一个理想主义者。和吉诃德先生一样,她切盼着她的奇遇。她的灵魂充满了这种绮丽的非凡的事故。她乐观,永久希望。她有信心。她相信将来总会是好的。变动总透着消息。福氏总括她的一生道:

“这是第四次她睡在一个陌生的地方。第一次是她进女道院那天,第二次是她到了道斯特,第三次是到了沃比萨(Vaubyesard),第四次就是如今这里;在她的生命里面,每一次有一次的成就,仿佛一种新的景象的开始。她不相信在不同的地方,事物还会老是一种样子,如果活过的一部分是坏的,下余还没有消耗的当然是好的。”

这是她的人生观。她以为只要常常变动,幸福——理想的实现——的机会一定自然而然就增多起来。然而她太一心相与。她缺乏理智的鉴别。往往因为不耐烦,急于从现实解脱,一面之下,她就把将来整个许给对方。根本她连对方看也没有看清。她的热忱蒙翳住她的考虑。她把别人只看做一种象征的标志。她一下子答应了查理的婚约,因为查理在她的眼前代表一个变迁的机会。她爱罗道夫,因为这正好应了她传奇的观念。所以福氏描写她失足以后道:

“——我有了一个情人! 一个情人!”

“她重复着。这个观念使她欢喜,犹如少女时代重新不速而至。她终于获有这种爱情的欢悦,这种她盼不到的幸福的狂热。她走进了神异的境界,这里一切是热情,痴醉,狂诞;围住她的是浅蓝的无涯;情感的峰巅也在她的思想下面熠耀起来;日常的生存退远了,低低地,退在阴影里面,介乎这些高山峻岭中间。

“于是她想起她读过的书里的女主角,同时在她记忆之中,一群抒情的淫妇开始歌唱起来,仿佛女修士的声音,迷诱着她,她自己仿佛也真变成这些想像的事物的一部分,实现了她少年的悠长的梦想。……”

她是真正在做爱,脑内充满了小说的经验,她按部就班来推演她既成的观念。

她不知道一和现实接触,她就得接受它的条款,随在一起浮沉。然而无论如何堕落,她始终没有失掉她最初的观念,在她物欲的压迫之中,她的泯灭的灵性会重新出现,变成她唯一的维系。她厌恶赖翁,然而,“她依旧向他写情书,因为她以为一个女人应该时常向她的情人写信。

“但是一边写信,她一边看见的,却另是一个男子,一个由她最热烈的回忆,她最美丽的诵读,她最强盛的欲求衍出的影子;最后他变的如此真实,如此亲切,她自己也不禁目移神夺,仿佛一位万能的天神,越觉他了不得,越臆想不出他的形像。他住在一个浅蓝的国度,是花香,是月明,飘悬在阳台的又是丝织的绳梯。她觉得他就她的身边,他就要来,而且于一吻之中,整个把她带了走。”

在一种过度的侈张之下,爱玛的想像活跃着。她真实的生活,也就含在她的想像里面。这种想像却顺着她传奇的心性,集中在她情欲的满足。她从小说里面得到一种先见,这种先见藉着想像的波澜,渐渐夏去秋来,凝成她主要的观念。所有她理想的追求全在实现这种不可追求的观念。在她的梦想里面,全世界的活动仅只限于三种可能的社会:一种是外交家的社会,一种是公爵夫人的社会,一种是文人艺术家的社会。在这三种社会里面,可以自由出入的,可以享有这种特权的,她一生就遇见这样一个人而且就只一次。她不知道他的名姓,就晓得是一位翩翩子爵。只有这样的男子才配做她的情人;她没有机会结识子爵,于是她退一步,把她赋与子爵的优点转而赋与她实际的情人。然而她终于没有遗忘他想像的存在。这是她精神最后的寄托。我们晓得福氏怎样支配而且利用子爵的出现。就在爱玛梦境破碎的时候,子爵——至少爱玛相信是子爵——坐在小马车里面,仿佛回光一照,从她的眼边消失。“又是苦闷,又是忧郁,如果不是扶住墙,她会倒下来。随而她想,她认错了人。实际,她不清楚,无论在她以内,在她以外,一切弃绝了她。”想像起始给她一种憧憬,她实际的痛苦却也由于它过分的发达。福氏自己就是一个纵情于想像的人。在《十一月》里面,他自叙道:

“一入中学,我就忧郁起来;我觉得无聊。我的心里炙烤着种种的欲望,我热烈地企盼着一种狂妄的骚乱的生存,我梦想热情,我恨不能占有一切。”

在另一段里,他继续道:

“我一直走进我的思想,我把它面面都翻转到,我走向它的内部,我回来,我又开始;渐渐这成为想像的无羁的跑道:一种超乎现实的神异的奋越,我给自己编出种种的奇遇,我给自己排出种种的故事,我给自己盖起种种的宫庭,我住在里面也就和一位皇帝一样,我挖掘所有的金钢石矿,于是一桶一桶,我把它们抛散在我要走过的道上。”

福氏知道这种想入非非的弊病,一八三九年四月,他写信给余法里耶道:

“我们无终始地呻吟,我们给自己造出种种想像的痛苦(咳!最坏莫过于此);我们给自己建起种种非分的幻象;我们自己给我们的路上种下荆棘,如此一天一天

地过去,真实的痛苦到了,于是我们不得不死,可怜是我们的灵魂里面,一丝纯洁的阳光,一天平静的时光,一片朵云不生的天空,也得不到。”

爱玛正是这样子。在她的想像里面,她把自己当做一位贵族夫人。她不晓得这和她的身份不宜,和她的环境冲突;她逃出她真实的人格,走入传奇的世界,那怕绕小路,走歪路,她也要维系着她虚伪的生存——因为这里虚伪就是真实,想像就是生存。高尔地耶(Juleo de Gaultier)给这种情形定了一个名词,叫做包法利主义(Bovarysme)。① 这就是说,自己明明不是这样子,却以为自己就是。福氏大部的人物,全有这种机能。“他们已然具有一种坚定的性格,然而由于赞美,由于羡慕,由于兴趣,由于切肤的必需,自己却假定了一种不同的性格。但是这种人格的缺陷,往往自己就无能为力,如果他们不把自己看做自己,他们也绝做不到自己意拟的模范。不过因为骄傲,他们也不肯向自己承认自己的无能为力。”在这一群人物里面,爱玛是最显著的例证。我们可以说,她的一生,只是一部谎,她用谎欺蒙自己,然而到了哄无可哄,和《一个疯子的日记》里的福氏一样,她只有问道:

“那么这一切全不是为我而设吗?”

这时她的想像整个塔似的坍下来。她自己从头到脚也是一个圯毁。

然而爱玛的失败,却不是一切理想主义者应有的失败。爱玛不是一个纯粹理想主义者。她的根据不是思考,是情感。而且是一种易于下流的情感。最初,她是纯洁的,因为她没有经验,不晓得禁果的可口的诱惑;这时只是一种少女的朦胧的感受。“在宣扬教义的时候,时常有未婚夫,丈夫,上天的情人,永久的婚姻的比较,从灵魂的深处,不由激起种种想不到的温润。”她梦想,而且纯洁地梦想:渐渐年事增多,她想实现她韶龄的梦想。但是中间已然起了一番作用,掺入其他的要求,成为一种黑白不分的混合物。“在她的欲望中,她将心灵的欢悦,习惯的高尚,情绪的雅致,和奢欲的物感混淆在一起。仿佛印度的植物,爱情不一样需要配好了的地土,一种特殊的温度?”“于是肉欲的饥渴,金钱的贪婪,热情的忧郁,全揉混在同一的痛苦之中;她不唯不转回她的思想,反而将她的思想更加往上拊合,一面由痛苦上寻觅刺戟,一面四处寻觅机会。”于是爱玛渐渐离开她的场合,和票友一样,下海以后,不能再提下海以前的话。她不能实现她的理想,她满足她的肉感。这是一条下山的斜坡,一跑就跑向物欲的深渊。和一匹脱缰的野马一样,一下子在高原上放松,便再也兜不回来。不知不觉,她从情妇滑上淫妇的道路,你听她在罗道夫的怀里哭闹道:

“——……我问自己:他在什么地方?也许在跟别的女人说话?她们向他微

① 参阅高尔地耶所著:《包法利主义》(Le Bovarysme)和《福楼拜的天才》(Le Génie de Flaubert)。巴朗特(Gevrges Palante)有一本小书,诠释高尔地耶的理论,叫做《包法利主义的哲学》(La Philosophie du Bovarysme)。

笑,他走近她们的身边……噢,不,你谁也不欢喜,是不是?她们有的是好看的;不过,我,我更知道爱!我是你的丫头,你的姘头!你是我的主爷,我的天爷!你又好!你又美!你又聪明!你又壮实!”

爱玛的恶变是显然的,自然的。她不在乎,她学会了挥霍,糜费,纵欲,撒谎,她过一种千孔百疮的生活。从前服役于爱,如今爱服役于她。从前是混淆在一起,如今不见高尚,不见雅致,更不见欢悦,只是赤裸裸的物感暴露出来。在罗道夫的时代,她还想和他私奔——至少这是一种传奇的观念,如今她的理想仅只是路昂城里一家旅馆。《一个疯子的日记》里面有这样一句话:

“虚伪把我驱向爱情,不,驱向欢狂;这还不对,驱向肉欲;”

鲍德莱尔有一行诗:

“为了穿鞋,她卖掉她的灵魂。”

(Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme.)

有一种人生下来命苦,然而也会快乐;有一种人却永生不能快乐。在他不安定的性情里面,仿佛就有一包无穷尽的毒药,一路洒遍他的经验,染上他一切的食品。爱玛是这样一群男女中间的一个。在她理想的追求之中,在她命运的反抗之中,这种绝对不能快乐的性质,仿佛她最亲信的奸细,乘她不防,出卖了她的胜利。医学家或许把这看着做歇斯特里症的现象(拉斯地克便把爱玛归入歇斯特里的妇女),或许看做心智不健全的反响。我们都有喜新厌旧的心理。对于饱经世故的人们,这往往只是一种疲倦。好像罗道夫,和爱玛来往稍久,觉得“爱玛和所有的情妇相差无几;一股新颖劲儿,和一件衣服一样,渐渐褪下来:裸露出热情的永世的单调,因为说实话,热情还总是同样的形式,同样的语言。”然而对于爱玛,这不仅是疲倦,更是绝望。她不相信“热情会总是同样的形式,同样的语言”;她以为婚姻和奸淫截然不同。然而时间——酷虐的老人!却证明二者是同样平板,乏味,现实。我们的长辈好像爱说一句老话:“还不是那套把戏!”事后依旧索然,依旧家常便饭。但是爱玛不知道实际和理想的距离。仿佛一只小燕,堕在污泥里面,用力扇扑,然而事情仍是事情,便是十个爱玛,也变不转它的容颜。于是她“伟大的爱情,……仿佛河水吸干了,她看见的是河床的浇泥。……六个月以后,春天到了,他们两个人却面向面,好像一对结婚的夫妻,安安静静地保持着床第之间的爱火。”同样的情形是她和赖翁的放佚。“他们太熟了,也不会再有占有的惊奇,更不会有由惊奇而生的自信的喜悦。他厌倦她,她对他也同样乏味。她从奸淫中间重新发见婚姻的一切的平板。”她觉出这种幸福的鄙俚,不过习恶成性,她已经汨丧自拔的毅力。她将失意加罪在赖翁身上,好像他欺骗了她。于是她逃到她的想像,希望这和往日一样打救了她。但是如今,这些浮泛的爱情的激越,比起实际的荒唐,还要使她厌腻。为什么她这样不快乐?谁使她这样不快乐?推根究底,这自然是她作孽的婚姻。如果她嫁给另一种人,随便什么人也好,只要不是死人一般的查理,她绝不至于沦落到

不可救药的境地吧。然而说良心话,在蜜月期间,她也新颖了一阵子。是谁的错?全然由于命运的鬼差神遣?不见得就是。

“管她哪!反正她不快乐,从来没有快乐过。那么从那里来的这种人生的缺陷?她所依托的事物,一瞬间变成了腐朽,从那里来的这种腐朽?……然而,如果人间有一个壮美的男子,勇敢的造物,同时热情激发,同时文质彬彬,形似天仙的诗人的心,金弦的古琴,向穹苍弹奏新婚的哀歌,为什么她凑巧就找不见呢?噢!怎样地不可能,没有一样值得辛苦一问:全撒谎!每一微笑藏有一声厌腻的呵欠,每一次悦藏有一声诅咒,一切欣乐藏有乏味,留在你唇上最甜的吻,只是一种不可实现的企望,企望一种更高的欢狂。”

她的不快乐连根生在她的快乐里面。她寻求,她反抗;就在她寻到的时候,她遗失;就在她胜利的时候,她失败。她相信;她幻灭。她要求变动;变动来了,她不能忠实如一。归罪于谁呢?如果任何人有辜,任何人也和她同样无辜,除非一个人不具形骸。这又是怎样地不可能!

“一切,甚至于她自己,她都不能忍受,她倒愿意变成一只鸟,飞向海涯天角,远远地,在璧洁的空间,重新年轻起来。”

对于爱玛,死是最后的解脱。只有死,她可以逃出命运的桎梏。这不浪漫。这是必然的,而且尊严的。

就是这样一个性格,主宰全书的进行,同时全书的枝叶,也围着这样一棵主干,前前后后,呈出一种谐和的茂郁。没有一枝未经作者检查,没有一叶未经作者审视,没有一点微屑曾经作者忽略,没有一丝参差让你觉得遗憾。你可以指出小小的语病^①,但是真实,和自然一样,排比在你的眼前,使你唯有惊异,拜纳,心服。这里是整个的浑然,看一句你觉得不错,看一页你以为好,但是看了全书你才知道它的美丽;或者正相反,看一句你觉得刺目,看一页你以为露骨,但是看了全书你才了解它的道理。没有一个节目是孤零零的,没有一块颜色是单突突的。你晓得这里有一点新东西,有一点前人没有见到的东西。

^① 例如上卷第二章,“然而一边缝着,她扎了自己的手指,随即放在嘴边,吮着它们。(Mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer)”。为什么手指要用多数?莫非好些手指全被扎了吗?

4. 从《罪与罚》到《卡拉马佐夫兄弟》*

罗赞诺夫

人们承认陀思妥耶夫斯基是人的心灵最深刻的分析家。他之所以成为这样的分析家,是因为他在人的心灵里发现了所有谜的集中点,人在思索这些谜,他还看到了对所有困难的解决,人至今还没有能够克服这些困难。

我们前面称列夫·托尔斯泰伯爵为生活的完善形式的艺术家,这些形式已经获得了稳定性;在这些形式的范围内,他以无法企及的完善,穷尽了人的精神世界:心的所有最微小的活动,在业已形成的生活,业已确定的精神结构的形式里出现的所有难以觉察的思想萌芽,都清晰地表现在他的作品里,这个清晰性已不需要任何补充。但是,历史地发展着的生活中的两个重要方面没有被他涉及,这就是产生和瓦解;这些方面无疑在自身中带有某种病态的东西,常常在自身中包含着不合理的东西,有时是犯罪的东西。不知为什么他无法遏止地拒绝这一切。相反,陀思妥耶夫斯基对此却是无法遏止地迷恋:他在补充托尔斯泰伯爵;与托尔斯泰伯爵相反,陀思妥耶夫斯基是人的生活 and 人的精神中尚未定型的東西的分析家。

陀思妥耶夫斯基与当今现实完全隔离,与它缺少任何有机的联系,缺少对它的好感,这一切当然是他之所以完全停留在产生和瓦解方面的主要原因。他满怀等待或遗憾,永远面向未来,或者面向久远的过去,但从来不面向现在。所以,观察在瓦解之后现在是如何灭亡的,或者在这个灭亡中间新的生命是如何出现的,这对他来说总是一种最大的满足。在长篇小说的长长的系列里,从《罪与罚》到《卡拉马佐夫兄弟》,我们看到业已确定的典型人物只是从遥远的地方忽隐忽现;在首要地位上活动的是这样的人,他们不属于任何确定的类型,他们是惊恐的和正在探索的

* 选自罗赞诺夫:《论宗教大法官的传说》,华夏出版社,2007。本文选自该书第五、六节,题目为编者所加。罗赞诺夫(1858—1936),俄国文学家,批评家。

人,是破坏或建设着的人。

陀思妥耶夫斯基的心理分析因此具有了某些特殊性:这是对一般意义上的人的心灵的分析,对人的心灵的各种状态、阶段、过渡的分析,但不是对个体的、单个的和完结的内心生活的分析(如在列·尼·托尔斯泰伯爵那里)。在他的作品里活跃在我们面前的不是完成了的人物形象(每个这样的形象又都有自己内在的中心),而是某一个人物形象的一系列影子:仿佛是一个产生或死亡的精神上的人的各种变体、细微变化。所以,他所塑造的人物在我们身上引起的主要东西是思考,而不是直观。他在我们面前展示的是人的良心深处,看来他是在自己力量允许的范围内展开和揭示这样一种神秘的症结,它就是人的非理性本性的集中点。

但是,无论如何,根据其兴趣的产生看,心理分析只是次要的和受决定的;这个分析只是从《罪与罚》才开始发展。对他来说主要的和决定一切的是:人的痛苦及其与生命的普遍意义的联系。在其第一部作品《穷人》里已经出现的正是人的痛苦,但只是作为一个形象,在最后一部作品(《卡拉马佐夫兄弟》)里辩证地讨论的也是痛苦。

如上所述,历史的根本之恶就在于其中的目的和手段之间不正确的关系:人的仅仅被当作手段的个性被堆放在文明大厦的底部,当然,谁也不能确定,这种情况将在多大的规模上,持续到什么时候。文明到处压制着下层阶级,它准备压制原始的民族,有时会闪现这样一个思想,当前活着的这代人可以为了未来一代人,为了未来几代人而做出牺牲。在历史上发生着某种可怕的事情,一个幻影抓到并歪曲了上面的这个思想。为了谁也没有看见的,只是都在等待的东西,做着某种令人无法忍受的事:至今一直是永恒手段的人的本质被抛弃了,不仅仅是个别人,而是大众和整个民族都在抛弃它,为的是某种一般的,遥远的目的,这个目的还没有向任何活着的人显示过,关于它我们只能猜测。这种情况何时结束,什么时候能出现作为目的的人(牺牲只能为这样的人奉献),——这个问题谁也不清楚。

这个思想无法表述,但却被实现着,支配着事实,陀思妥耶夫斯基借助这个思想参加了战斗,他也不是在清楚地意识这个思想,而是在感觉和感受这个思想。

对最终理想的可能性的批判只是陀思妥耶夫斯基应该完成的任务的前一半。展示了人的本性的非理性,因此也是终极目的的虚幻性^①之后,他出来保卫的不是人的个性的相对价值,而是绝对价值,——保卫每个给定的个体的绝对价值,它永远也不能仅仅成为手段,无论为了什么目的。

陀思妥耶夫斯基的一系列宗教思想都与此有关。在其对人的本性的公正分析的结果和斗争任务所需要的东西之间出现了巧合,这个巧合是出色的和幸福的。前者在展示了人的本质的非理性之后,揭示了其中神秘的东西的存在,这个神秘的

^① 这样,《地下室手记》仿佛就成了陀思妥耶夫斯基文学活动中的第一块基石,在这里所表达的思想构成了其世界观的第一条基本线索。

东西无疑在创造行为自身里向他显现过。这一点与如下的必要性完全一致,即必须把人看作是比我们关于他所想的更高尚的东西,看作是宗教的,神圣的,不可侵犯的东西。作为生理功能的集合体(其中的一个功能是意识),人当然只是手段,——至少每当另外的、更多数量类似的生理集合体这样要求的时候都是如此。但是,在承认人的神秘来源和神秘本性之后,我们在他身上发现的完全是另外的东西:他具有自己的造物主的反光,其身上有上帝的面孔,它不会暗淡,也不会服从任何东西,但却是珍贵的和应受保护的。

应该指出,只有在宗教里才能显现人的个性的意义。在法律中,个性只是功能,是个必要的中心,契约的义务、财产的归属等等。个性的意义在这里没有被显现出来,也没有被论证,如果个性这样或那样地被规定,那么,这样的规定将(不——译者所加)是首要的,而是派生的:它是条件,不同意这个条件也是可以的。个性自身在法律里可能成为契约的对象;一般的奴役就是纯粹的、无杂质的法律制度的结果。在政治经济学里个性完全消失:这里只有劳动力,针对劳动力来说,人是完全不需要的附属物。这样,通过意识,通过科学,都不能达到个性在历史中的恢复:我们可以尊敬个性,但这不是必须的,我们也可以藐视它,——尤其如此,如果它是愚蠢的和不道德的。把这些条件引进来,这自身就动摇了个性的绝对性:对希腊人来说,所有的蛮夷都是愚蠢的,对罗马人来说,所有的非公民都是愚蠢的,对天主教徒来说,所有异端都是愚蠢的,对人道主义者来说,所有的蒙昧主义者都是愚蠢的,对九三年的人来说,所有的保守派都是愚蠢的。宗教给这个相对性,以及动摇和犹豫都设置了界限:每个活生生的个性都是绝对的,是上帝的形象,是不可侵犯的。

这就能够解释下面的问题,比如涉及到奴隶制的时候,在宗教领域里,宗教越是软弱,或者越是被歪曲,奴隶制就越是被强化;相反,在法律里,奴隶制的强化是随着法律的彻底性、纯粹性和无杂质性而发生的。在历史上,最可怕的事情发生在罗马民族那里,在法律的意义之上这是最完善的民族:奴隶在这里被剁碎后充当牛肉喂养池塘里的鱼;最人道的奴隶制是在古代犹太人那里,他们生活在严格的宗教之下:在庆典的年月,在这里奴隶应该被释放,即他们是暂时的使用对象,但不是严格意义上占有的对象,不是私有财产。

在《罪与罚》里,陀思妥耶夫斯基第一次最充分地^①揭示了个性的绝对意义的思想。

在无穷的痛苦中,在看到毁灭的和正在准备毁灭的人们之后,这部小说的主人公纯洁的心灵开始愤怒,他决定违反人的不可侵犯性的法律。绝妙的辩证法被置于事实之下;事实发生了。就在这个事实发生之后,在杀人犯、被杀者和周围所有

^① 这样,这部小说在文学方面是最严格的,因此是陀思妥耶夫斯基最好的作品,这是他世界观发展中的第二块基石。在这部小说里所表述的思想,在《白痴》里就获得了肯定的保卫,但是在否定的形式里。

的人之间立即开始了一种神秘的相互作用。在拉斯科利尼科夫的心里发生的一切都是非理性的；他最终也不知道，为什么他不能杀害这个高利贷者。和他一起，我们用理性和辩证法都不能理解他的良心的状态，他的行为的本质。但我们用自己完整的本质完全清楚地感觉到他所实现的行为的所有后果的必然性。在他刚刚打碎了被反映出来的，确实被其载体所歪曲了的上帝的面孔后，就感觉到了，上帝的面孔对他（拉斯科利尼科夫）自己而言消失了，整个本性也随之消失了。他在一个地方说：“我杀害的不是个老婆婆，我杀害了自己。”在他的心里确实有一种东西移动了，随着这个移动，一切都在新的形式里被展现出来，他以前知道的东西现在都永远地封闭起来了。他感觉到，在犯罪之后的世界里，他和所有活着的人之间已没有了任何共同的、连接的东西了；这个共同的东西永远也不会有了。于是他过渡到事物的另外一个方面，离开所有的人，仿佛是到这样的地方，在这里，与他在一起的只有一个被杀害的老婆婆。他的本质的神秘症结，我们大致地称之为“心灵”，确实以一种神秘的联系与另外一个人的神秘症结连接在一起了，这另外一个人的外部形式被他打碎了。在杀人犯和被杀者之间的所有联系仿佛已经结束了，然而，这些联系在继续着；他与周围的人们之间的联系仿佛还保留着，但只要发生一点变化，这些关系就完全中断了。在对犯罪的这个分析里，在对心灵的覆盖物和外壳的揭露里（这些覆盖物和外壳包围着每个“我”，它们之间有时相互作用，有时停止相互作用），人的本性最深刻的秘密被揭示出来了，人的本质及其绝对性的不可侵犯性的伟大而神圣的规律被揭示了。这个神秘现象不能获得解释，只能用话语简单地表示，据此，我们可以这样来表示它：我们在人身上观察到的东西，他的行为，言语，愿望，其他人关于他所知道的一切以及他关于自己所知道的一切，都不能穷尽其存在的完满；在他身上还有在此之外的另外的东西，而且是主要的东西，这是谁也不知道的东西。^① 我们应该关切和喜爱人身上的这个主要的东西：正因为如此我们有时才不顾我们在他身上看到的一切而爱他；相反，我们只能痛恨人身上外部的和非主要的东西，以及他让自己遭到的某种歪曲。当把这两种东西混淆在一起时，或准确地说，不知道在人的外部表现的背后还有某种东西存在，那么我们就是在打破人的形象——我们在打破一个我们不曾发现的整体。这时我们突然触及到我们未曾想到过的主要的东西，我们便感觉到一种突如其来的，没有包含在我们的想像之中的东西。这样，只有跨越人的个性，我们才能认识到个性的全部意义：个性的神秘和非理性的意义便向我们展现，但这已经晚了。在做了这样一个不需要的类似实验后，在天才的表达中揭露出犯罪的良心状态后，陀思妥耶夫斯基便完成了一项伟大的历史性的任务。

^① 返祖现象的事实或者天才出生于普通的父母这个事实揭示的是，在人身上实际上存在着这样一种东西，无论他在自己身上，还是别人在他身上都不认识它。

本来,他解决这两个问题^①后就完成了自己的任务,因为这个任务针对的是作为受苦和遭受践踏的存在物的人。然而,在这两个问题的背后又出现了理论的兴趣,按照这个兴趣,他进入了一个无限的研究领域,在这里他对我们称之为宇宙缝隙的东西进行了研究。我们在《罪与罚》中已经找到了思想的这个倾向的第一次闪现。

在拉斯科利尼科夫和索尼娅(Соня)之间的一个十分沉重的场面里,在索尼娅闷热的房间里,他对她说起她将染病的可能性,那时一个家庭就将毁灭,为了这个家庭她献出了自己:

——不能积攒点钱吗?以备困难时用?他停留在她的前面,突然问。

——不能,——索尼娅喃喃地说。

——当然不能。那您尝试过吗?——他几乎是冷笑着补充说。

——尝试过了。

——没有成功。这是显然的!这还用问!

他又在房间里走动。又过了一分钟。

——您不是每天都能得到钱吗?

索尼娅比以前更难为情了,她的脸涨红了。

——不是的,——她痛苦而勉强地说。

——波列奇卡(Полечка,她的小妹妹)大概也会这样的,——他突然说。

——不!不!不可能,不会的!——索尼娅突然绝望了,高声地叫喊,仿佛被人用刀扎了一样,——上帝,上帝不能允许这种可怕的事情发生!……

——但上帝允许其他人这样做!

——不,不!上帝会保佑她,上帝!……——她重复说,已经忘记了自己。

——是的,可能根本没有上帝,——拉斯科利尼科夫幸灾乐祸地回答说,他笑了,并看着她。索尼娅的脸色突然可怕地改变了。^②

还是在这部小说里,在拉斯科利尼科夫和他的 alter ego(另一个我),他的另外

^① 指前面提到的人的本性的相对性,即终极目的虚幻性、个性的绝对意义这两个问题。前一个问题是《地下室手记》的主题,后一个问题是《罪与罚》的主题。下面是在《罪与罚》里已初现端倪,在《卡拉马佐夫兄弟》里主要讨论的宗教问题。——译注

^② 《罪与罚》,第七版,第293—294页。关于“积攒钱的企图”这句话的可怕意义在于一种匆忙,在于对淫荡的贪恋,这个姑娘在做这件事情,她是不得已才这样做的,只是从外表看她才是堕落的。在这里陀思妥耶夫斯基带着某种地狱般的痛苦观察着,在触及到心灵的时候,物质上的贫穷仿佛能冲破心灵,并敞开心灵,以便内在的恶习进入其中。

一半,愚蠢的一半,斯维德里盖洛夫(Свидригайлов)之间发生了一段围绕鬼魂和死后生命的主题的谈话。

斯维德里盖洛夫说:

我同意,鬼魂只向病人显现;但要知道,这只能证明,鬼魂只能向病人显现,而不是证明鬼魂自身是没有的。就是说,鬼魂是另外一些世界的碎片和片段,是这些世界的基础。显然,健康的人也没有必要看见鬼魂,因为健康人最大程度地是大地上的人,所以,他们应该仅仅是过此世的生活,为了此世的完满和秩序。但是,稍微有一点病,有机体里的正常的人间秩序稍微被破坏,立即就开始出现另外一个世界的可能性,病得越重,与另外一个世界的接触就越多,所以,如果一个人完全死了,那么他就直接进入另外一个世界。关于这一点我早就做过论断。如果您相信未来的生命,那么这个论断也是可以相信的。

——我不相信未来的生命,——拉斯科利尼科夫说。斯维德里盖洛夫坐着,陷入到沉思之中。

——如果那里只有蜘蛛或者是类似的东西,那又怎么样呢,——他突然说。

——这是个疯子,——拉斯科利尼科夫想。

我们一直把永恒想像为一个无法理解的思想,是某种十分庞大的东西!可是为什么必然是个庞大的东西呢?您想,如果突然不是这样,那里只是一个房间,就像农村的澡堂那样;它被熏得漆黑,各个角落里都是蜘蛛——这就是整个永恒。您知道,我觉得有时就是这样。

——难道,难道您想不出任何比这更安慰人和更公正的东西来!——拉斯科利尼科夫带着病态的感觉喊道(以前他不想和斯维德里盖洛夫说任何东西)。

——更公正的东西?怎么晓得,也许这就是公正的东西,您知道,我会故意这样做的,——斯维德里盖洛夫似笑非笑地回答说。

听到这个不像话的回答,拉斯科利尼科夫感觉到一股寒流。^①

我们感觉到由一些奇怪思想和情感构成的沉闷气氛。如果在这部小说里有为犯罪证明的辩证法,而在其整体上心灵毕竟为犯罪担当了惩罚,那么,在这里我们看见的是这样一种辩证法,它上升到对“新世界”的承认,在永恒报应问题上的感觉已经下降到一些蜘蛛上了。“颤栗的被造物”,在这里有两次这样称呼一个人,无论是他自己犯罪的微不足道,还是其无益的美德,正好配得上这个称呼,不多也不少。

① 《罪与罚》,第七版,第264—265页。

宗教问题后来在陀思妥耶夫斯基的作品里就不再消失了：在每部小说里他都涉及这个问题，而且他是这样做的，以至于我们真切地感觉到，他只能暂时地离开这个问题（直到某个时刻到来之前），直到他有能力这样做，没有外部的干扰，不慌不忙地，自由地。最后，这样的时刻到来了，《卡拉马佐夫兄弟》出现了。

这部小说出版的时间，是非常引人注目的：当时是上一个沙皇在位的最后几年，无政府主义者的阴谋，政府的动摇，喧闹的和有影响的报刊——这一切都在社会上传播了一种不安和期待。党派斗争达到了最紧张的程度，其中与我们历史上两个世纪以来的思想流派相符的那个党派在文学和社会中享有无比的优势，我们指的是西方派和改革的拥护者构成的党。其实，这个党的全部希望（几乎是要求），注定都要实现——甚至该党的反对者对此也不十分怀疑；后者仍在追求的一切就在于哪怕是短时间地控制该党派的彻底胜利。

就在这个时候，三个最有影响的作家几乎是一个接一个地发表了自己最终的言论：屠格涅夫，列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基。每个翻开这些作品的人，甚至不用对它们进行分析，立即就会感觉到，这些作品出现的那个时刻是多么地值得怀疑，社会上的一切是多么不正确，这些作品就是由这个社会的情绪所引起的。

和往常一样，屠格涅夫在《处女地》里回应了那个时代的日常需求，但只是多少减弱了这些需求，并限制了它们。他所受的教育全面而广博，没有祖上传下的地产，除了艺术之外对任何东西都报以冷淡的态度，尽管没有说出来，但这是明显的，——和以前一样，现在所有这一切都迫使他努力进入这样一些思想和渴望的范围内，他与这些思想和渴望显然没有任何亲近感。有一次他说，在米洛斯的维纳斯（Венера Милосская）身上有某种比第一次法国大革命的原则中更无可怀疑和永恒的东西，他在上了年纪的时候，不顾他为之献出自己一生的一切，却迎合这样一些人的爱好，他们认为整个美和艺术的世界自身没有任何重要性和意义。这个反常的企图是可以预料的，但它已达到了如此勉强和可怜的程度，以至于珍视他以前作品的所有人都只能怀着最深刻的悲伤情感来看待这个企图。作家自己不能不感觉到这个悲伤和这个针对自己的遗憾。正是这个悲伤给其最后一批作品增添了活跃气氛和特殊色彩。每个人，无论是一个普通人，还是一个作家，在其本性的天赋中都携带着自己生命的痛苦和甜蜜。屠格涅夫是我们的作家中第一个获得欧洲知名度的人；当他获得了这个名声后，已经没有时间再去追求点什么了，他却突然发现，他获得的是某种最渺小的东西：一切有重大意义和价值的东西都从他身边溜掉了。

相反，至今多少仍被屠格涅夫所掩盖的另外两个作家以前所未有的力量开始说话了，他们所说的话与社会所希望的、社会所想的一切相反。如果要在历史上找一个例子，个性在其中的意义和影响是无疑的和清晰可见的，那么再也找不到比这两个作家创作活动最后阶段更好的例子了。在迷恋外部改革最为强烈的时候，在

绝对地否定生活中和人身上全部内在的、宗教的和神秘的东西的时刻，他们拒绝了一切外部的东西，将其视为完全无意义的——他们转向了内在的和宗教的方面。最初，社会感到惊讶和愤怒，但却被他们的话语迷住了，整个社会（起初是单个地，后来则是大量地）仿佛被他们引向了与当时所走的方向相反的方向；在社会生活里发生了转折，我们现在所走的路与不久前所走的路完全不同。

在《安娜·卡列尼娜》里，深刻而严肃的内容与尽善尽美的形式结合在一起。作家自己的思想在这里比在《战争与和平》里更能统治所有被塑造出来的各种人物类型，这就更紧缩了这些人物，使整个作品具有更大的统一性和完整性。人物群体和场景散布得不那么广泛，活动不是那么自由，所有的人物仿佛都倾向于一个不可见的、位于前方的中心。在《战争与和平》里充满着史诗般的安宁，这安宁赋予小说中所有事件和人物以有条不紊的从容，在《安娜·卡列尼娜》里取而代之的是，我们感到存在着某种不安和胆怯，这就使整个作品具有一种抒情风格。放下《战争与和平》后，读者体验到一种清楚的满足感；相反，读完《安娜·卡列尼娜》后，读者将感觉到自己是惊慌不安的和愤怒的。痛苦的感觉，心里恐惧的感觉，对生活的痛恨以及对人的命运的怜悯的感觉，——这一切都在读者身上混合了，都成为无法忍受的；于是在没有能力与自己斗争的情况下，读者将在打破了自己宁静的伟大作家那里寻找帮助。作家没有让人们长时间地等待自己的话语；《安娜·卡列尼娜》只是一个学说的伟大序曲，作者有时直接地，有时用隐喻的形式发展这个学说，已经十年了。他由怀疑过渡到信仰，再由信仰回到怀疑，只是在否定中才是坚定的，在肯定中他是动摇的，他用自己最后一系列著作仿佛在刻画一种寻找解决方案的怀疑主义：“我信仰一个上帝，这一点我能感觉到；但我信仰什么样的上帝——这就是我不清楚的问题”，他仿佛用自己最后几部著作的全部意义去如是说。

陀思妥耶夫斯基的小说（《卡拉马佐夫兄弟》）战线拉得很长，由若干片段组成，因此在形式上与《安娜·卡列尼娜》有明显的区别，但在精神上，就其中所包含的意义而言，与它是同类的。陀思妥耶夫斯基的小说也是心理分析、哲学思想和宗教倾向与怀疑的斗争的综合。但这里的任务更宽泛些：在《安娜·卡列尼娜》里展示的是，一旦一个人从（尽管不是他自己）所预定的道路上偏离，那么他就将不可避免地可怕地灭亡，而在这里（《卡拉马佐夫兄弟》）展示的是在行将死亡的人们中间新生命的神秘诞生。老头子卡拉马佐夫——是死亡和瓦解的象征，其精神本性的全部自然力量仿佛丧失了连接的中心，我们感觉到由他自己散发出来的一股死尸的气味。在他身上再没有调节的规范，在人的心灵里所拥有的一切令人极其厌恶的东西都不可遏止地从他的身上冒出来，他所接触到的一切都被他玷污和败坏了。在我们的文学里还从来没有出现过这样的人物形象，一切外部或内部法律的存在对它而言能够比对这个老头子具有更少的意义：他是个无法无天的人，是一切法律的抨击者，是一切神圣之物的玷污者——这就是他的名字，他的定义。我们的社

会在没有传统的情况下前进,没有发展出任何宗教、任何义务,然而它却以为,它已经超越了任何宗教和任何义务,它是个宽泛的社会,但却只是由于自己内部的软弱无力——我们的社会的主要特征在这个人物身上体现得很真实,尽管太残酷了。这个人物的主要特征被揭示出来了,这就是缺少内在的、有抑制作用的规范,其结果——赤裸裸的贪恋一切,对所有敢于对他进行责备的人都报以厚颜无耻的讥笑。在这个瓦解着的死尸的臭气里滋生着他的产物。在他的全部四个儿子中间可以找到一种内在的对比关系,这个关系服从对立规律。斯麦尔佳科夫(Смердяков)是“落在地上,已经死亡的种子”的瘴气和腐烂的糟壳,他仿佛是与纯洁的阿辽沙对立的一个极,阿辽沙在自己身上携带着新的生命,这类似于新鲜的幼苗从自己黑暗的出生地里把生命带到有阳光的地方,类似于已故母亲所具有的规律。复兴一切死亡之物的秘密出色地表现在这个对立之中。第三个儿子伊万·费奥多罗维奇是个善于克制和封闭的人,他是德米特里的对立面。德米特里是个杂乱无章、多嘴多舌的人,其身上携带着善良追求,但却没有任何规范,——然而这个规范在最高的程度上集中在伊万身上。德米特里倾向于阿辽沙,伊万则与斯麦尔佳科夫有某种连接的和共同的东西。伊万对阿辽沙“评价很高”,当然是把阿辽沙看作是自己的对立面,而且是具有同等力量的对立面。然而他与德米特里之间却没有任何共同的东西;这兄弟俩之间的所有关系纯粹都是外在的,这一点比他们最终甚至成为敌对这个现象更重要。相反,伊万与斯麦尔佳科夫之间有某种类似性:他们之间只要一开口,一个暗示,就能相互理解,他们说起话来,仿佛在沉默的时候,他们之间的交往也不中断。因此,他们之间的联系是毋庸置疑的,如同阿辽沙和德米特里之间的联系一样。在阿辽沙身上以纯粹的形式突现出来的是肯定和生命的威力,而在伊万的身上也是以纯粹的形式集中了否定和死亡的威力,恶的威力。斯麦尔佳科夫只是伊万的外壳,腐烂的废物,当然,还是隐藏在人的本性中的恶,这恶是巨大的,以至于不能仅仅表现在他的反常之中。在他身上有一种力量,有一种魅力,而这力量和魅力都集中在伊万的身上。德米特里注定要重新再生;他通过痛苦而被净化;刚刚开始准备接受痛苦的他在自身中感觉到一个“新人”,于是准备在那里,在寒冷的西伯利亚,从矿井里,从地底下唱“赞美上帝的歌”。与净化一起,在他身上有一种生命的力量觉醒了:“在万般痛苦之中——我存在,我在痉挛中忍受折磨——但我存在”^①,这是他在审判前夕说的话,他感觉到,这个审判的结果将是判他有罪。在这个对存在的渴望中,以及在对哪怕是经过痛苦而成为配得上这个存在的人这一无法消除的渴望中,陀思妥耶夫斯基又猜中了历史最深刻的特征,最实质的特征,也许是核心的特征。几乎就在这个特征里,在人身上还保存着善对恶的优势,尽管他如此可怕地陷入到恶之中,他的每个单个行为,他的每个思想都是恶。

^① 《全集》第14卷,第294页。

但是,人在几千年里一直在肮脏的泥潭中爬行,他产生了这样一种无法消除的渴望,就在这些行为和思想中,就在全部的肮脏底下,还是要爬行下去,总有一天会看到光明——这个渴望使人远远地超越了整个自然界,这个渴望是人在任何痛苦之中,无论什么样的灾难之中不遭彻底毁灭的保证。这就解释了,为什么在看到自杀时,我们怀着这样的战栗转过自己的脸,正是因为如此我们才觉得自杀甚至比杀人更沉重,它破坏了某种更高的法律——宗教也谴责自杀,把它看作是無法救赎的犯罪。从理性的观点看,我们应该冷静地对待自杀,让每个人自己决定,他活着更好,还是死了更好。但是,普遍的和最高的法律(当然具有神秘的来源),迫使我们所有的人——活着,把这当作义务来要求,我们不能从自己身上推卸这个义务的重负。假如这个不道德和不幸的德米特里·卡拉马佐夫重新再生,因为他的人性基础毕竟是善,——那么从外部向其展开广阔的生活道路的伊万毕竟站在了这样一种偏斜的开端上,斯麦尔佳科夫就在这条路上跌倒和灭亡了,尽管伊万有很发达的智慧,有很坚强的性格。作为否定和恶的强有力的载体,伊万将长时间努力地与死亡斗争,死亡是来自于否定的自然结果;自然界的永恒规律最终将战胜他的威力,他的力量在衰竭,于是他也死了,和斯麦尔佳科夫的死是一样的。

这第四个兄弟的最后几天是引人注目的,对这几天的描述围绕伊万和他的第一次、第二次和第三次见面进行。和在《罪与罚》里一样,我们在这里也是以某种只有陀思妥耶夫斯基一个人知道其秘密的独特方式又陷入到一种特殊的心理气氛之中,这是一种令人窒息和黑暗的气氛,——在什么也没有见到之前,在没有达到任何事实之前,我们就能体验到一种神秘的恐惧,它来自于对自然界规律的某种破坏性的接近,对某种犯罪的东西的接近;于是我们已经因期待而发抖。这种仇恨,斯麦尔佳科夫就是怀着这样的仇恨看着伊万的,伊万曾暗示他,“一切都是允许的”;这本书,就是斯麦尔佳科夫枕头底下的“已成为圣徒的我们的叙利亚的伊萨克”的书,它代替了他学习法语用的单词本;惊慌的女主人转述的癫痫病的那些发作,尽管我们自己在他的身上看不到任何特别的东西;最后还有他从自己的袜子里掏出一叠纸,而伊万这时正在颤抖,不知为什么往墙上撞;斯麦尔佳科夫讲述的关于杀人行为是如何发生的故事,还有受害者对杀害自己的凶手、自己的私生子和委任的仆人、无力的懦夫和白痴的无缘无故的恐惧——所有这一切都是非常惊人的和沉重的,并且再次把我们引入一个犯罪的世界。值得注意的是,在这里被破坏的自然界规律比在《罪与罚》里被破坏的规律高,包围着犯罪分子的气氛也比笼罩在拉斯科利尼科夫周围的气氛更令人感到窒息和更加紧张。这就是为什么拉斯科利尼科夫没有自杀;他还有值得活的理由,经过几年的救赎,他将从自己的氛围中摆脱出来走向光明和阳光。斯麦尔佳科夫没有什么理由值得再活下去;尽管对他而言在某个地方也有阳光和光明,但完全清楚的是,他不能到达那里,在最初几步里就因窒息而摔倒了。他和伊万的最后一次告别,把钱给了伊万,他就是因为这些钱而杀

人的,还有关于上帝的话——这一切把我们引入到一个在自杀前最后几个小时的人的心灵之中:这是还没有被任何人表达的秘密,不向任何活着的人转达的秘密。

在这里我们想就两个兄弟的癫狂病的特征说上几句,一个是杀人犯,另外一个被卷入到杀父案里。众所周知,后者抱怨有魔鬼,“极恶的小魔鬼(дрянной, мелкий бес)”光顾他;前者谈论上帝,谈论拜访他的上帝。以前两人都是无神论者,而且是十分坚定的无神论者。仔细阅读陀思妥耶夫斯基的故事后不难发现,正是幻觉构成了伊万·费奥多罗维奇主要的痛苦。让我们回忆一下,他是怎么对阿辽沙说的:“这是他告诉你的”;每当交谈者模糊的话语给他提供借口,让他想到,说话人也知道魔鬼出现的可能性,这时他就很兴奋(“他是谁,谁在这里,谁是第三个人”,他惊慌地问斯麦尔佳科夫);最后让我们回忆一下他所感觉到的那阵冰冷,当他与斯麦尔佳科夫第三次见面后,走到自己的房子前,一阵冰冷突然袭击了他的心,他正在想,那里将有个“来访者”在等待他,——还有在幻觉之后几乎是哭丧的抱怨的声调:“不,他知道,用什么来折磨我……他极其狡猾”……“阿辽沙,谁敢向我提出这样的问题……这是他怕你这个纯洁的天使”,等等。如果我们回忆一下这个无神论者冷淡而严肃的语调,及其确实强有力的气质,那么这个从一个强有力的人向抱怨的小孩、向哭丧的妇女的转变,可以最清楚地使我们明白幻觉给他带来的痛苦的程度。“明天是十字架,而不是绞刑架”(《全集》第14卷,第360页),他这样断定,并准备在法庭上讲述一切,这还是在那次幻觉之后。根据类比,我们应该假定,对斯麦尔佳科夫而言,主要的痛苦对象是某种类似的东西。关于杀人的忏悔和回忆在杀人后最初几天本来应该更加强烈,然而,斯麦尔佳科夫在这个时候还是十分沉着的;疾病和癫狂在几周后才开始;和在伊万·费奥多罗维奇那里一样,癫狂也不是连续的,而是有时候才发作。区别只在于,(斯麦尔佳科夫认为)“这第三个人”是上帝(Бог),“就是这个上帝(Провидение)自身”,甚至在客人面前他也确信这第三者的存在,尽管当他谈论这个第三者时,仿佛是在谈论某种与主题无关的东西,对伊万关于上帝的问题(他回答说):“不,我不曾信。”显然,他们当时谈论的东西,他们的决定,完全是另外的某种东西,而不是当自然界的规律被他们破坏时,他们所感觉到的东西。所以,当他们中的一个人感觉到他称之为“魔鬼”的东西,而另外一个人感觉到他称之为“上帝(Провидение)”的东西后,他们都体验到了某种完全是突如其来的东西;他们以前关于死后的存在以及关于上帝的话都没有任何意义了。如果继续与伊万的类比,我们就应该认为,正是期待“来访”的恐惧导致斯麦尔佳科夫癫狂的慌乱,这个恐惧致使他自杀。和平常一样,作为一个人,他选择了更少痛苦的方向。显然,承担肉体上窒息的痛苦对他而言比再次体验与折磨他的幽灵冰冷地接触更容易些。

斯麦尔佳科夫(癫痫病)的发作显然是更加严重的,作者并没有向我们描述,只是对伊万·费奥多罗维奇的(幻觉)发作进行了详细的描述。有消息说,当《卡拉马

佐夫兄弟》发表的时候，一个心理医生给陀思妥耶夫斯基写了封信^①，在这封信中他对陀思妥耶夫斯基的艺术描述与客观观察的疾病发作所显示出来的状态之间的深刻一致性感到惊讶；客观观察当然不了解幻觉的内在内容，这个内容只在陀思妥耶夫斯基那里被赋予了。陀思妥耶夫斯基给自己的描述添加了几分嘲笑的语调，但如果仔细阅读其整个作品系列，那么我们会看到，他经常是给自己所喜爱的思想从头至尾附加上轻松的讽刺^②，——至少每当他预料这些思想可能遭到嘲笑的时候，他都是这样做的。显然，他不愿意过分地引起读者大众对自己的反感，——但留下这样或那样一些东西不表达出来，这对他也是很难做到的。伊万·费奥多罗维奇在整个幻觉期间都不相信幻觉的客观性，即暂时他还处在有病的状态，他是不相信这个客观性的；相反，当他健康的时候，当不再体验幻觉的时候，他一直相信这个幻觉的实在性；甚至只害怕这个幻觉，老是想它。病人在其健康状态下说的话实在是太严肃了，在表述这些话时，作者总是非常谨慎。这一切都迫使我们发现陀思妥耶夫斯基在转述《伊万·费奥多罗维奇噩梦》时，在他身上存在的双重性和隐蔽性：他未必仅仅是打算向我们描绘幻觉，其真正的见解几乎是在讽刺的语调中隐藏着，——斯维德里盖洛夫关于另外世界的十分细致的想法（参见上边），“另外这些世界的碎片向处在病态的人显现”，这几乎就是陀思妥耶夫斯基自己的思想。至少可以看一看他让佐西马长老说的话，这次已经没有任何讽刺了：

地球上还有许多东西是我们不知道的，不过，我们却被赋予一种对我们与另外一个世界，与崇高世界的活生生联系的神秘而内在的感觉，甚至我们的思想和感觉的根源也不在这里，而在另外那些世界里。这就是为什么连事物的本质也不能在大地上去理解的缘故。上帝从另外那些世界里拿来了种子，播种在这块大地上，培育自己的花园，一切能长出来的东西都长出来了，但长出来的东西得以生存和具有活力，只是靠自己与另外一个神秘世界相连的感觉；如果你身上弱化或消除这个感觉，那么长出来的东西在你身上将死亡。那时你就将成为对生活冷淡的人，你甚至会痛恨生活。^③

就其中所包含的思想的深度而言，就人物形象的美而言（这些形象看来十分符合隐藏着的事物现实），以及就其信念的力量而言，这些话是令人惊叹的。我们的艺术文学已经无可比拟地超越了我们的科学无精打采的运动，它已上升到直观的高度，只有柏拉图和为数不多的其他人才在这个高度上，对我们的文学而言，这已

① 如果这封信被保留了下来，那么把它发表出来是很有意思的。

② 比如在《卡拉马佐夫兄弟》里，检察官在法庭上的发言就是这样，这个发言整个都是在对检察官的讽刺的语调中进行描述的；然而，这个发言的许多思想都重复着陀思妥耶夫斯基以自己的名义写的《作家日记》中所表达的思想。

③ 《卡拉马佐夫兄弟》，“佐西马长老谈话和训导选”，《全集》第13卷，第357页。

经是第二次了。^① 在罪犯的感觉中陀思妥耶夫斯基无疑看见了与“另外世界”的联系,这个联系突然变得清楚,可以感觉了,对于其他所有没违反自然规律的人而言,这个联系也有,但没有被意识到,它完全是不可感的和模糊的。

陀思妥耶夫斯基远离任何严重的错误,当我们揭示其没有表达出来的思想时,我们也没有陷入严重错误,能使我们坚信这一点的是我们应该对如下两个问题给出的答案,在阅读《罪与罚》,以及在阅读《卡拉马佐夫兄弟》里描写杀害父亲的凶手之间的会见时自然会产生这两个问题:为什么我们这样理解这里所表述的罪犯们的心理状态的真实性,尽管我们自己没有体验过这个状态?为什么在犯了罪之后,因此就是在周围人中间突然从自己的高度上坠落之后,罪犯却在某个方面上升,超越我们所有的人?犯罪之前,在伊万面前是个颤栗的昆虫的斯麦尔佳科夫在犯罪后和他说话时,像是个拥有权柄的人一样,像个统治者。伊万自己对此表示惊奇,并说:“你很严肃,你比我想的还聪明。”拉斯科利尼科夫在犯罪前在其他人中间只是个 *primus inter pares*(同事中居首位者),在犯罪之后就他们的水平上积极地走出来;有一个斯维德里盖洛夫,也是个杀人犯,与拉斯科利尼科夫谈话时,仿佛是个具有同样力量的人,他嘲笑地指出,他们之间有“某种共同点”。所有这一切都要求解释,而我们只是说出我们觉得可能的东西。如果对从来也没有杀过人的我们而言,罪犯的心理状态是可以理解的,如果在读了陀思妥耶夫斯基的小说后,我们感觉到惊奇的不是其幻想的刁钻古怪,而是其分析的艺术和深度,那么这是因为,我们有一种评价的手段,有了这个手段后,我们就可以评断我们对自己完全不明白的东西的表达是否合理,这不是完全清楚的吗?这样的手段只能是对这个状态自身预先的知识,尽管我们对这个知识是不清楚的,这不是显然的吗?当另外一个人向我们表达我们还没有体验过的感觉时,——作为对他所说的话的响应,在我们身上将产生一种此前一直是隐藏着的知识。这只是因为被引起的知识与从外部给我们的知识一致,并与之合并在一起,因此我们才对从外部给我们的知识的确切性和真理性做结论。在不一致的情况下,我们就会说,从外部给我们的知识是假的,——这就意味着,我们在说我们对其仿佛没有任何思想和观念的东西。这个奇怪的事实在我们面前揭示了我们心灵的一个最深刻的秘密——它的复杂性:心灵不仅仅是在其中可以清楚地观察到的东西组成的(比如,我们的理性不仅仅是由它所意识到的那些知识、思想和观念组成的);其中还有许多我们在自己身上还没有发现的东西,但这些东西只是在一些十分特殊的时刻开始发挥作用。在大多数情况下,直到死我们也不了解自己心灵的真正内容;也不了解我们在其中生活的那个世界的真正面貌,因为这个世界随着我们加给它的那个思想或感觉而改变。随着犯罪的出现,我们的思想和感觉的一个黑暗源泉便被揭示出来,于是在我们面前

^① 第一次我们指的是莱蒙托夫的著名诗作:《天使在夜半星空中飞过》,等等。

立即就显露出精神方面的一些线索,它们连接着宇宙以及在其中一切有生命的东西。正是这个对所有其他人都封闭着的东知识在某种意义上使罪犯超越其他所有的人。生和死的规律对他而言将成为可以感觉到的,一旦违反这些规律,他就会意外地感觉到,他在一个地方扯断了这些线索中的一条,于是,在这之后,他也就会奇怪地死亡了。那个毁灭他的东西,只有在破坏它之后才能感觉到它的那个东西——在某种意义上看,就是“他与其接触的另外一个世界”;我们只能预感到它,靠某种模糊的知识去猜测它。

我们说过了,在《卡拉马佐夫兄弟》里人的心灵的伟大分析家向我们展示了新生命从行将死去的旧生命里的再生。根据无法解释的和神秘的规律,整个自然界都将获得这样的再生;我们在这些规律中发现的主要东西是——生和死的不可分割性,如果死不发生,那么生就不可能完全实现。陀思妥耶夫斯基用来作为自己最后一部作品的题词,在这里可以找到自己的解释:“我实实在在地告诉你们,一粒麦子不落在地里死了,仍旧是一粒;若是死了,就结出许多粒来。”(《约翰福音》12:24) 堕落,死亡,瓦解——这只是新的、更好的生命的保证。我们就应该这样看待历史;在看待我们周围生命中的瓦解因素时,我们应该习惯于这个观点:只有这个观点才能拯救我们于绝望之中,当对任何信仰而言仿佛已经出现了终结时,只有这个观点才能给人以最坚定的信仰。只有它才符合现实的和强大的力量(这些力量支配时间的流程),而不是我们理性微弱地闪烁的光,也不是我们的恐惧和忧虑,我们正是用这些东西填充历史,但根本不是在支配历史。

然而,陀思妥耶夫斯基广泛构思的画画最终没有画完。在这位作家的心灵里,和谐、均匀、连贯性的某种缺乏无疑与对黑暗、混乱、瓦解的理解相关。其实,在《卡拉马佐夫兄弟》里仅仅表达了旧的东西是如何死亡的;至于说再生的东西,尽管也被勾勒,但却是紧缩的和从外部进行的;而这个再生自身是如何发生的——这个秘密被陀思妥耶夫斯基带到棺材里去了。根据《罪与罚》的最后一页判断,他一生都准备对这个秘密进行表达,这个表达最终应该在《卡拉马佐夫兄弟》的后几卷里出现;但是,在作者死后,这个表达注定是无法实现。他只是勾勒出自己生命中最重要的任务,却没有完成它。

但是,他完成了在这个任务前面的东西(而且完成得很出色),其中包含着意义的广泛,理解的深刻,无论在文学中,还是在其他文学中,都没有任何与此类似的东西。我们指的是“《宗教大法官》的传说》。上边已经指出过,任何生命都代表着善与恶的结合,在死亡的时候,它在自己身上,以纯粹的方式把善分离出来,也把恶分离出来。恶当然面临着灭亡,但不早于它与善进行顽固的斗争,在这个《传说》里,正是这个恶以无可比拟的力量被表达出来了。

(张百春 译)

5. 弗兰茨·卡夫卡作品中的希望和荒诞*

阿尔贝·加缪

卡夫卡的全部艺术在于使读者不得不一读再读。它的结局,甚或没有结局,都容许有种种解释,这些解释都是含而不露的,为了显得确有其事,便要求按照新观点再读一遍。常常可能有两种读法,因此读两遍看来是必要的。作者的本意也正是这样。但是,如果想把卡夫卡的作品解说得详详细细、一丝不差,那就错了。一个象征永远是普遍性的,而且尽管它可以构思得一清二楚,一个艺术家却只能暗示它。字面上的复现是不可能的。此外,没有什么比一件象征艺术品更难以理解的了。一个象征始终超越利用这个象征的艺术品,并使它实际上表现得比它存心要说的更多。所以,只要不打破砂锅问到底,并不存心穷究它的潜在意义,而是不怀先入之见,让作品来影响自己,那我们就能最可靠地理解它了。特别是读卡夫卡,最好还是顺应他的笔路,从外部观象来掌握戏剧,从形式来掌握小说。对于一个天真的读者,第一眼看到的就是令人不安的奇闻;这些奇闻涉及这样一些人物,他们战栗而固执地琢磨着一些从未讲清楚的问题。在《诉讼》中,约瑟夫·K被控诉了。但他不知道为了什么。他坚持为自己辩护,但也知道为什么。律师们认为他的案子很烦难。同时,他却没有耽误恋爱、饮食和读报。后来他被判决了,但法庭很阴暗。他有点莫名其妙。他只是猜测他被判决了,但几乎没问过判了什么刑。有时他甚至怀疑是不是判了刑,他继续活下去。过了很久才来了两个衣冠楚楚、文质彬彬的人,请他跟着他们走。他们极有礼貌地把他引到一个荒凉的郊外,把他的头放在石头上,把他杀掉了。被判决的人死前只说了半句:“像一条狗。”

可见,对于一篇小说,如果它最明显的特征是自然性,那就谈不上什么象征了。

* 选自叶廷芳编:《论卡夫卡》,中国社会科学出版社,1988。阿尔贝·加缪(1913-1960),法国小说家,戏剧家。

自然性是个难于理解的范畴。在许多作品中,读者发现既有情节完全是自然而然的。在另一些作品中(它们当然很稀罕),主人公发现他所遭遇的一切完全是自然而然的。一个值得注意,但也显而易见的佯谬是:主人公的遭遇越是不寻常,故事便越显得自然而然;它正符合人生的庞杂性与此人借以承担此种生活的质朴性之间的明显差距。看来这就是卡夫卡的自然性。正是这样,我们才确切地感受到《诉讼》所要陈述的一切。有人说过,它是人的境遇的一个复本。一点不错。但是,事情既简单又复杂。我就此想说:对于卡夫卡,小说有一种更特殊、更涉及个人的意义。当我们忏悔的时候,他在某种程度上代替我们在说话。他活着,他却被判决了。他在小说的前几页就体验到这一点,他本人在这个世界上就经历了这部小说,每当他设法改悔时,都毫不令人惊讶地发生了这样的事情。对于这种毫不惊讶的态度,他倒感到惊讶不已。从这种矛盾可以看出一件荒诞艺术品的最初的征兆。天才作家把他的精神悲剧具体地突现出来。而他能够做到这一点,只有借助于进一步的佯谬手法,就是为了复现空虚而发明颜色,并使日常活动有能力表现对于永恒的追求。

也许《城堡》正是这样,才成为一部转化为情节的神学,但首先是一个寻求恩赐的心灵的个人奇遇,是这样一个人的奇遇,他向世界万物探寻王室的秘密,向妇女探寻睡在她们身体内的上帝的标志。反之,《变形记》则是一部明察秋毫的伦理学的惊人的画卷,但它也是人在发觉自己一下子变成动物时所经验的那种骇异感的产物。这种基本的双重意义就是卡夫卡的秘密所在。自然性与非常性之间、个性与普遍性之间、悲剧性与日常性之间、荒诞性与逻辑性之间的这种持续不断的抵消作用,贯穿着他的全部作品,并赋予它以反响与意义。要想理解荒诞作品,必须清点一下这些佯谬手法,必须使这些矛盾粗略化。

一个象征先要有两个平面,一个观念的世界和一个感觉的世界,此外还要有一个适合于二者的词汇。提供这种词典是最困难的。理解这两个变得历历在目的世界,就是找出它们相互间的隐秘关系。在卡夫卡的作品中,一方面是日常生活的世界,另一方面是超自然的苦恼^①的世界。看来我们这里不得不漫无边际地解释一下尼采的一句话:“大问题俯拾即是。”人的境遇(这是一切文学的共同场所)经受着表现为一种基本的荒诞和表现为一种严峻的伟大。两者天然地同时发生。两者表现为可笑的分裂,把我们心灵的无限性同暂时的肉体的欢乐分裂开来。荒诞的是,心灵竟然属于一个肉体,它原本超出后者不知多么远。谁要表现这种荒诞性,必须

^① 这里必须注意:可以接同样的理由把卡夫卡的作品视作社会批判(例如《诉讼》)。看来似乎别无选择。两种理解都是对的。在“荒诞”这个术语中,如我们所知,发生了对人也就是对神的反抗:伟大的革命永远是形而上学的。——原注

使它在平行的对立面的运动中活跃起来。卡夫卡就是这样用普通事物表现悲剧，用逻辑性表现荒诞的。

一个演员越少夸张，便越是令人信服地扮演了一个悲剧角色。如果他很有分寸，他所唤起的恐惧和惊骇会是无穷尽的。希腊悲剧在这方面就很有教益。在一部悲剧作品中，命运在逻辑性和自然性的面具下变得最清楚。俄狄浦斯的命运是被预言过的。超自然的力量已经决定，他将犯下弑父娶母罪。戏剧本可以充分提示使主人公的灾祸得以一步步实现的逻辑规律。仅仅提示一下这个不寻常的命运也不至于那么吓人，因为它毕竟是个未必会有的命运。但是，一当它在社会、国家和亲昵经验的日常范围内作为必然性呈现在我们面前，惊恐就有其根据了。使人们战栗地说出“这绝不可能”的反对理由，同时也包含着绝望的确信，“这”实在是可能的。

个中就是希腊悲剧的全部秘密，或者至少是这个秘密的一个方面。就是说，还有另一方面允许我们借助相反的方法，更好地理解卡夫卡。人心有一种恼人的倾向，仅仅把某种摧毁人的东西称之为命运。但是，由于幸运是不可避免的，所以按其方式来说也是不合理的。虽然如此，现代人只要认识到它的话，就都把它归功于己。此外，关于希腊悲剧所偏爱的命运，还大有可谈之处，古代传说中最受人喜爱的角色也是这样，他们（如奥德修斯）在最凶险的遭遇中又重新自行得救了。找到绮色佳^①的归途却不那么容易啊。

无论如何有必要抓住在悲剧事物中把逻辑性和日常性结合起来的隐秘关系。正因为这样，《变形记》的主人公萨姆沙才是一个旅行推销员。正因为这样，使他在那个变成甲虫的罕见的遭遇中感到忧虑的，只有一件事：他的上司会不会为他的缺勤而发脾气。他长出了爪子和触须，他的脊椎弯曲起来，白色斑点盖满了他的腹部，——我不能说，这件事使他骇然，这个效果未必确切，——这一切在他身上倒引起了一阵“淡淡的哀愁”。卡夫卡的整个艺术就在于这种细微差别。在他的主要著作《城堡》中，日常生活的细节又占了优势，在这部与众不同的小说中，一切都是徒劳无功的，永远不得不重新开始，从中就表现了一个寻求恩赐的灵物的存在的奇遇。像这样把问题变成行动，像这样使普遍事物和特殊事物相结合，还可见之于每个伟大艺术家都擅长的一些小手法中。在《诉讼》中，主人公也可以叫做施密特或者弗兰茨·卡夫卡。但他却叫约瑟夫·K。他不是卡夫卡，他又确是卡夫卡。他是个普通欧洲人。一个凡人。此外，K这个人却又活生生地等于某个人。

卡夫卡甚至在表现荒诞时也采用这个关系。我们都知道傻子在浴盆里钓鱼的笑话；一个正在思考精神病医疗方案的大夫问他：“上钩了吗？”得到的却是一个粗暴的回答：“你这个白痴！在浴盆里吗？”这个笑话有点古怪。但它清楚地使人理

^① 绮色佳，希腊西部一小岛，传说为奥德修斯的故乡。

解,荒诞的效果多么取决于逻辑上的过度。卡夫卡的世界实际上是个不可言说的天地,人在里面沉湎于痛苦的奢侈,在浴盆里钓鱼,虽然他明知道毫无收获。

因此本文有必要按照他的基本原则谈谈他的荒诞作品。例如《诉讼》,我可以这样说,它的成就是圆满的。肉体胜利了。这里什么也不缺少——不缺少尽在不言中的反抗(它就是作者本人),也不缺少看得透、说不出的绝望(它就是创造的因素),更不缺少不可思议的行为自由(小说中的人物一直到死都生活在这种自由中)。

然而,世界并不是这样封闭着的,像它表面上看起来那样。在这个没有出路的宇宙中,卡夫卡引进了一种特殊的希望。这样看来,《诉讼》和《城堡》并不完全相符。它们却相辅相成。可以从一部作品到另一部作品之间觉察到的看不见的进步,实际上同退避难分轩轻,恰如一次无限的征服。《诉讼》提出了一个问题,《城堡》以某种方式把它解决了。前一部按照一种似乎科学的方法描写,没有得出任何结论。后一部仿佛提供了解答。《诉讼》诊断病情,《城堡》开出疗方。但被推荐的药物在这里无济于事。它只能使疾病在正常生活中复发。它可以帮助人忍受疾病。在某种意义上(让我们想想克尔恺郭尔吧),它甚至使我们爱上了疾病。土地测量员 K 一心只想着使他坐卧不安的忧虑。连他的熟人都为这种空虚、为这种无名的痛苦所控制,仿佛烦恼在作品中有一个偏爱的形态。弗丽达对 K 说:“我多需要待在你身边啊,打我认识你以来,我就没离开过你。”这种微妙的药物使我们爱上了毁灭我们的东西,使希望出现在一个没有出路的世界,这种突如其来的“飞跃”使一切为之改观,这就是存在主义革命的秘密,也是《城堡》固有的秘密。

很少艺术品像《城堡》那样在结尾处显得冷酷无情。K 被委派为城堡的土地测量员,于是来到了村庄。但村庄和城堡老死不相往来。K 从各个方面着手,固执地坚持寻找一条通道,他尝试了一切办法,施了小计,探了小路,从没生过气,而是怀着一种莫名其妙的信念,一心想去担任人家委派给他的职务。每一章都是一次挫折。但也是一次东山再起。这不是逻辑,而是坚韧不拔。正是以这种充分的执拗为基础,产生了作品的悲剧性。K 同城堡通电话,他听见一阵嘈杂的声音、模糊的笑声和遥远的呼唤声。这就足以维系他的希望了——正如出现在夏空的某种征兆,或如对我们具有生活意义的黄昏之约。我们在这里发现了卡夫卡的特殊哀愁的秘密。此外,我们还在普鲁斯特的作品中或者在普洛丁^①的景物中,碰见了同样的哀愁,即对于失去的乐园的眷恋。奥尔加说:“巴纳巴斯早上说他要到城堡去,我听了很伤心。这说不定是条冤枉路,这说不定是白过的一天,这说不定是一场落空

^① 即普洛坦努斯(Plotinus, 205—270),埃及出生的罗马哲学家,新柏拉图哲学体系的创建者,利用柏拉图的形而上学的神话(特别是爱的辩证法)建立一种通过沉思与狂喜达到天人合一的神秘宗教。

的希望。”“说不定”——卡夫卡的全部作品也就是这个调调儿。但是，它无济于事；对永恒的追求在作品中是怯懦的。而这些生气勃勃的机械装置（卡夫卡的人物都是）却使我们想到，我们要是没有自己的消遣^①，完全蒙受神性事物的屈辱，将会变成什么样子。

在《城堡》中，这种对日常生活的屈服变成了一种伦理学。K 的伟大的希望是，他终于会被城堡所接纳。因为他独自一人做不到，他便想方设法来邀获这项恩宠，如变成一个村庄居民，抛弃外来户的身份（当时每个人都让他感觉到自己是个外来户）。他想有个职业，有个家，过正常、健康人的生活。他再也受不了他出的洋相。他想要过理智的生活。他想解脱那使他同村庄格格不入的奇怪的诅咒。同弗丽达勾搭的一段插曲在这方面是颇有意义的。如果他把这个认识了一位城堡官员的女人作为自己的情人，那不过是为了她的过去的缘故。他尽量从她身上利用比他本人更强的东西——但同时他心里明白，是什么使她在城堡的眼中永远不足取。想一想克尔恺郭尔对雷吉娜·奥尔森的特殊的爱吧。在许多人身上，吞噬他们的永恒之火强大到连他们的朋友和熟人的心都会给燃烧掉。《城堡》的这段插曲还涉及一个不幸的错误，即把不属于上帝的归于上帝。但是，对于卡夫卡，这显然不是什么错误。而是一条教义和一个“飞跃”。它一点也没拿出不属于上帝的东西。

土地测量员甩掉弗丽达，去找巴纳巴斯的姊妹去了，这件事更有意义。就是说，巴纳巴斯一家是村庄里唯一同城堡、同村庄本身都不来往的一家。姊妹阿玛丽亚拒绝了一位城堡官员多次向她提出的猥亵的求欢。不道德的咒骂便追随着她，永远把她逐出了上帝的爱。谁不能为上帝牺牲自己的荣誉，谁就不配得到上帝的恩宠。我们从中辨认出一个存在哲学所熟悉的主题：与道德相对立的真理。不过，许多事情还很渺茫。因为卡夫卡的主人公所走过的道路，从弗丽达到巴纳巴斯的姊妹的道路，是从信而不疑的爱到荒诞崇拜的道路。就是在这里，卡夫卡也在追随克尔恺郭尔。巴纳巴斯一章置于书末，这并不令人感到意外。土地测量员最后的努力在试图通过否认上帝的一切事物去发现上帝，不是按照我们关于善与美的范畴，而是在他的冷漠、他的不公道和他的憎恨的空虚、可厌的面孔后面去认识他。这个一心想为城堡所接纳的陌生人，到了穷途末路便更加为人所摒弃，因为他这次对他自己也不忠实了，抛弃了道德、逻辑和心灵的真实，以便——仅仅凭借荒唐无稽的希望——得以进入神性恩宠的荒漠。^②

① 在《城堡》中，帕斯卡尔的“消遣”显然是通过使 K“摆脱”忧虑的“助手们”表现的。弗丽达最终成为这样一个助手的情人，这时她正是宁要假象，不要真理，宁愿过日常生活，不愿与人分忧了。——原注

② 这显然只指卡夫卡遗留下来的《城堡》未完稿而言。但是，作者在最后几章中是否放弃了小说的统一风格，是值得怀疑的。——原注

“希望”一词用在这里绝不可笑。相反：卡夫卡所陈述的境遇越悲惨，这个希望就变得越强烈，越咄咄逼人。《城堡》实际上越荒诞，《城堡》中的紧张的“飞跃”便显得越令人伤感，越没有道理可讲。但是，我们在这里不得不涉及纯文化中的存在主义思维的佯谬了，正如克尔恺郭尔举例说过：“我们必须毁掉人间的希望，才能在真正的希望中得救。”^①——这句话也可以改个说法：“必须写了《诉讼》，才能开始写《城堡》。”

卡夫卡的大多数解说者把他的作品称为一种让人无路可走的绝望的叫喊。这个说法需要修正。希望和希望并不相同。亨利·波尔多^②的乐观主义作品，我觉得特别令人沮丧。因为在那部作品中，生性有些别扭的心灵什么也得不到承认。反之，马尔洛的思维却永远鼓舞人心。但这两种情况，既无关乎这种希望，也无关乎这种绝望。我只看见，荒诞作品本身可能把人引入我想避免的不忠不信的歧途。一部作品如果漫不经心地重复一个没有结果的境遇，细致入微地美化转瞬即逝的事物，它就会成为幻想的发祥地。它启示着，它赋予希望以形态。艺术家再也同它分不开了。它不是它所应是悲惨游戏。它使作者的生活获得一种意义。

卡夫卡、克尔恺郭尔和舍斯托夫^③的意气相投的作品，简言之，存在主义小说家和哲学家的作品，完全转向荒诞及其后果，最后却以这种强有力的充满希望的呼喊结束，这无论如何是令人叫绝的。

他们拥抱上帝，上帝吞噬他们，在屈辱上面悄悄爬进了希望。因为这种生存的荒诞更向他们保证了一种超自然的现实。如果这种生活道路通向上帝，那么就没有出路可言了。而且，克尔恺郭尔、舍斯托夫和卡夫卡的主人公们重复他们道路的那种顽固的执拗，正是不断增强这种确信的力量^④的保证。

卡夫卡同他的上帝争执道德上的伟大、启示、善与一致性——但只是为了更热切地投入他的怀抱。荒诞被认识了并被承认了，人只有听其自然，我们从这一刹那知道，它不再是荒诞了。在人性的领域，还有什么比容许我们从这个领域潜逃出来有更大的希望呢？我一再看出，在这方面，同一般常见相反，存在主义思维的基础是一种无限制的希望，是那种曾经以原始基督教、以救世福音翻掘过的旧世界的希望。但是，在这种为存在主义思维所特有的飞跃中，在这种执拗中，像这样测量不可测量的神性，我们怎么会看不出一种否认自身的明智的特征呢？为了得救，只须抛弃一种骄傲。这样一种弃绝可能是有效益的。但是，什么也没有因此而改变。

① 《心灵的纯洁性》。——原注

② 亨利·波尔多(1870—1963)，法国作家。

③ 列夫·舍斯托夫(1866—1938)，俄国存在主义哲学家，文学批评家。1920年后侨居巴黎。

④ 《城堡》中唯一没有希望的人物是阿玛丽亚。连土地测量员都最激烈地同她相矛盾。——原注

按照我的看法,我们如果说明智(像每种骄傲一样)是无效益的,它的道德价值并没有因此而减弱。甚至一种真理,要给它下定义的话,也是无效益的。每种证据都是无效益的。在一个什么都具备、什么都不明白的世界里,一种价值或一种形而上学的效益性将会是一个荒唐的概念。

卡夫卡的作品应当列入什么样的思想传统,无论如何是很清楚的了。事实上,要把从《诉讼》到《城堡》的一步称为严峻无情的一步,那也是轻率的。约瑟夫·K和土地测量员K不过是吸引卡夫卡的两极。^① 我将按照他的愿望宣称,他的作品也许并不是荒诞的。但是,虽然如此,我们必须承认它的伟大和它的普遍性。因为他懂得如此透彻地表现从希望到恐惧、从绝望的明达到自愿的被骗之间的平庸道路。他的作品是无所不包的(一个真正荒诞的作品不是无所不包的),因为它表现了逃避人类的人这个激动人心的形象,这个人为了他的信仰而从他的矛盾中搜寻理由,以便在他的有效益的绝望中能够有所希望,这个人把生存称之为一种对于死亡的可怕的准备。说它无所不包,是由于它能够鼓舞宗教情绪。正如在一切宗教中一样,人在这里也摆脱了他的生命的重量。但是,如果我知道并能敬佩这一点,那么我也会知道,我并不追求普遍性,而是追求真理。而这两者绝不是一回事。

这个看法是不难理解的,如果我说,真正令人绝望的思维恰恰是按照相反的标准来阐释的,而悲惨的作品如无任何预示未来的希望,正可以成为一个幸运人的传记。生活越是乖戾,要摆脱这种生活的想法便越是荒诞。也许这就是从尼采作品中吹向人们的那种雄伟的无效益性的秘密所在。尼采具有这样的思想体系,似乎是唯一从荒诞美学中得出最后结论的艺术家;因为他的最后的音息是以一种强制的无效益的明智,以一种对任何超自然安慰的坚决否认为基础的。

这大概足以在这篇试论的范围内指明卡夫卡作品的基本意义了。我们至此濒于人类思维的边缘。是的,在这部作品中,一切都是真正地带本质性的。无论如何,它全面地提出了关于荒诞的问题。如果我们把这个结论同我们的导言比较一下,把内容同形式比较一下,把《城堡》的隐秘含义同它借以发展开来的自然无伪的艺术比较一下,把K的热情而骄傲的追求同它借以发生的平庸的侧景比较一下,我们就会懂得他的伟大在哪里了。因为,如果说憧憬是人性的标志,大概再没有别人曾经给这些苦恼的幽灵以那许多肉和血了。但是,我们同时理解到,荒诞的作品要求怎样一种奇特的伟大,一种这里也许根本不存在的伟大。如果艺术的特质在于把普遍同特殊结合起来,把一粒水珠的转瞬即逝的永恒同它的光影结合起来,那么按照他可以在这两个世界之间提出的距离来衡量荒诞作家的伟大,那就更正确

^① 关于卡夫卡思想中的两种观点,试比较:发表在《南方杂志》上的《在狱中》(In Bagno):“过失(请注意:人的)是无可怀疑的”,和《城堡》中的一段(摩麦斯的报告):“土地测量员K的过失是不容易证实的。”——原注

了。他的秘密在于能够确定它们以其最大的不和谐相撞击的那一点。

坦白地说,纯洁的心灵到处都能找到人和非人性的这个几何学的位置。如果说《浮士德》和《堂·吉珂德》是杰出的艺术创作,那么这不过是由于它们以其无限的人间双手给我们指出的那种无限的伟大罢了。但是,艺术品不再是悲惨的,而只是被认真对待的,这个时刻必将会到来。到那时人才谈得上有所希望。但这并不是他的要务。他的要务就是避免任何遁词。而在卡夫卡向整个宇宙所提出的激昂的控诉的末尾,我正碰见了这种遁词。他难以置信的裁决就是这个丑恶的革命的世界,在这个世界连鼯鼠都想有所希望。^①

(刘半九 译)

^① 本文显然只是一种对卡夫卡作品的解说。公正地说,应当补充一句,我们可以不要任何解说,放心地以纯审美的观点来观察它。例如,B.格勒因森在他的值得注意的《诉讼》序言中,(像我一样敏锐地)专注于一个(如他的中肯的称法)“醒着的睡眠者”的痛苦妄想。——这部作品提出了一切可能性,但一个也没有证实,这就是它的命运,也许还是它的伟大。——原注

6. 面向秋野*

康·帕乌斯托夫斯基

今年的秋天自始至终又干燥又暖和。白桦树林老不发黄，青草老不枯萎。只有浅蓝色的薄雾（老百姓管它叫“早雾”）笼罩着奥卡河广阔的水面和远处的森林。

早雾时浓时淡，宛如一块毛玻璃。透过它，可以看到河岸上一排排老爆竹柳朦胧的幻影，看到一片片枯萎的牧场和一垅垅绿油油的冬麦田。

我驾着一叶小舟顺流而下。蓦地，我听到天上传来一种声音，仿佛有人开始小心翼翼地把水从一个响亮的玻璃器皿注入另一个同样的器皿。这水声时而汨汨，时而叮咚，时而潺潺。这些声音充满了河面与天穹之间的整个空间。这是鹤鸣。

我抬头望去，只见一大群鹤排成一系列，笔直朝南飞去。它们满怀信心、步调整齐地飞向南方——太阳在那边奥卡河的河湾里嬉戏，发出熠熠金光；它们飞向塔夫利达^①——一个名字具有伤感意味的温暖的地方。

我放下桨，久久地注视着鹤群。岸边的村路上行驶着一辆卡车。司机停住车子，走出驾驶室，也开始注视鹤群。

“朋友们，祝你们一路平安！”他大声喊道，并且向它们的背影挥了挥手。

然后他又钻进驾驶室，但老半天都不发动马达，大概是不愿意让马达的声音压倒天上渐渐静寂的鹤鸣吧。他打开旁边的玻璃窗，探出身子，目不转睛地盯着飞入雾中的鹤群，谛听着荒芜的秋天大地上空有如汨汨流水的婉转的鹤鸣。

在这次同鹤群相遇的前几天，莫斯科一家杂志要我写一篇文章，谈谈什么是“杰作”，并且具体介绍一篇文学杰作。换句话说，介绍一篇完美无瑕的作品。

* 选自康·帕乌斯托夫斯基：《面向秋野》，湖南文艺出版社，1985。康·帕乌斯托夫斯基（1892—1968），苏联散文家，小说家。

① 克里米亚的古名。

我选中了莱蒙托夫的短诗《遗言》。

此时此刻，我在河上的小舟里寻思，杰作不仅存在于艺术中，也存在于自然界。难道这种鹤鸣以及它们千百年来沿着固定不变的空中道路迁飞的壮观景象不是一篇杰作吗？

候鸟告别了俄罗斯中部，告别了它的沼泽和密林。散发着强烈酒味的秋风从那儿阵阵飘来。

还用说吗！每一片秋叶都是一篇杰作，都是一锭喷了砾砂和黑银的最精美的金子和青铜。

每一片叶子都是大自然的一篇完美的作品，是它那神秘艺术的一篇作品，这种艺术是我们人类望尘莫及的。只有它，只有对我们的喜悦和赞美无动于衷的大自然，才能满有把握地掌握这种艺术。

我泛舟顺流而下。小舟缓缓地漂过一座旧公园。公园的椴树丛中有一座不大的休养所。它还没有关闭过冬。从那儿传来了隐隐约约的人声。随后有人打开了屋里的磁带录音机，于是我听到了熟悉的、令人难受的歌声：

别用你那毫无必要的柔情，
再来对我进行勾引：
昔日的种种诱惑
决不会使失望者动心！

我寻思道：“瞧，又是一篇忧伤而古老的杰作。”巴拉丁斯基^①在写这首诗时，大概没有料到它会被人们永远铭记在心。

这个命运坎坷的巴拉丁斯基是什么人呢？是魔法师？是圣灵？是巫师？这些对逝去的幸福、对疏远以后总是显得美丽动人的昔日的柔情充满伤感的诗句，他是怎样得来的呢？

巴拉丁斯基这首诗具有一个杰作的典型特点——它长久地，几乎是永久地活在我们心中。我们自己也在丰富它，仿佛跟随诗人把它考虑得更成熟，并把诗人未尽之意发挥出来。

新的思想、形象和感情不断云集在脑子里。每一行诗都在燃烧，仿佛河对面大片大片的森林一天比一天强烈地显现出火红的秋天景色，仿佛四周繁花似锦、盛况空前的九月景象。

显然，真正的杰作必须具有这样一个特点：让我们步其真正作者的后尘，也变成和他平等的作者。

我在上面说过，我认为莱蒙托夫的《遗言》是一篇杰作。这自然是正确的。但是

^① 叶夫盖尼·阿布拉莫维奇·巴拉丁斯基(1800—1844)，俄国诗人。

莱蒙托夫几乎所有的诗都是杰作啊。如《我独自一人走上了广阔的大路》、《最后的新居》、《短剑》、《请你千万不要讥笑我这预言的悲哀》和《幻船》。没有必要一一列举了。

除了诗歌杰作以外,莱蒙托夫还留给我们一些像《塔曼》这样的散文杰作。它们像诗歌一样洋溢着他那心灵的热情。他悲叹自己把这种热情无望地浪费在孤寂的大荒漠中。

他是这样认为的,然而时间证明,他丝毫也没有浪费这种热情。这位在战斗和诗歌中都一无所惧的、其貌不扬的、好嘲笑人的军官的每一行诗,世世代代都将为人们所喜爱。我们对他的爱有如一种温柔的报答。

从休养所那边又传来了熟悉的歌声:

别给我增添盲目的忧闷,
别再谈过去的事情,
啊,关心备至的朋友,
别惊扰病人的美梦!

歌声很快沉寂下来,河面上又恢复了寂静。只有一艘喷水式汽艇在河湾后面发出轻微的嗡嗡声,还有几只不安静的公鸡在河对面大声啼叫,每逢天气发生变化——不管是天晴还是下雨,都同样叫个不停。札博洛茨基^①管它们叫“夜的星占家”。他逝世前不久住在这儿,并且经常来奥卡河过渡。住在河边的人一天到晚在那儿逛来逛去。在那儿可以听到一切新闻和五花八门的故事。

“简直像马克·吐温的《密西西比河上的生活》!”札博洛茨基说。“只要在岸上坐一两个小时,就可以写一本书。”

札博洛茨基有一首描写大雷雨的好诗:《闪电痛苦得抖动,驰过世界的上空》。这自然也是一篇杰作。这首诗里有一个能够引起强烈创作冲动的句子:“我爱这喜色盈盈的昏暗,短促的夜充满灵感。”札博洛茨基说的是大雷雨之夜,“远方传来了第一阵惊雷——用祖国语言写下的最初的诗篇”。

很难说是什么原因,札博洛茨基关于充满灵感的短促的夜的诗句使人产生一种创作冲动,召唤人们去创作那种处于不朽界线上的、颤动着生活脉搏的作品。它们能够轻而易举地跨过这条界线,永远铭刻在我们心中——它们是这样光华熠熠、自由奔放,能够征服最冷酷的心。

就其思想之清晰、诗句之奔放和成熟、魅力之巨大而言,札博洛茨基的诗常常可以同莱蒙托夫和丘特切夫^②的作品媲美。

① 尼古拉·阿列克谢耶维奇·札博洛茨基(1903—1958),苏联诗人。

② 费多尔·伊凡诺维奇·丘特切夫(1803—1873),俄国诗人。擅长描绘大自然和人类的精神感受。

现在,再回过头来谈莱蒙托夫的《遗言》。

不久前,我读了一部关于蒲宁的回忆录。它谈到蒲宁晚年怎样如饥似渴地注视着苏联作家们的工作。他患了重病,躺在床上,但却老是请求,甚至强烈要求把从莫斯科收到的所有新书给他拿来。

有一次,别人给他拿来特瓦尔陀夫斯基的长诗《瓦西里·焦尔金》。蒲宁开始读了起来,突然,亲人们听到他的房间里传出了富有感染力的笑声。亲人们感到惊恐不安,因为蒲宁近来很少发笑。亲人们走进他的房间,看见蒲宁坐在床上。他的眼里噙满了泪水,双手拿着特瓦尔陀夫斯基的那部长诗。

“多了不起啊!”他说。“多好啊!莱蒙托夫把出色的口语引进了诗歌,而特瓦尔陀夫斯基把完全大众化的士兵语言勇敢地引进了诗歌。”

蒲宁高兴得笑起来了。当我们遇到某种真正美的事物时,我们常常是这样的。

我们很多诗人——普希金、涅克拉索夫、布洛克(在《十二个》中)掌握了赋予日常生活语言以诗的特点的秘密,但是在莱蒙托夫笔下,不管是在《波罗金诺》里,还是在《遗言》里,这种语言都保持着所有最细微的口语语调。

……难道指挥官胆子这样小,
不敢用我们俄国的刺刀
戳烂鬼子的军衣和军帽?

人们通常认为,杰作是不多的。恰恰相反,我们处在杰作的包围之中。我们往往不能一下子发现,它们怎样照亮了我们的生活,世世代代怎样不断放出光芒,使我们产生崇高的志向,给我们打开最伟大的宝库——我们的大地。

每遇到一部心爱的杰作就是对人类天才的光辉世界的一次突破。它往往令人又惊又喜。

不久以前,在一个舒适的、略带寒意的早晨,我在卢佛尔宫参观了萨莫色雷斯的胜利女神^①塑像。这尊塑像简直叫人百看不厌,逼着你非看它不可。

这是一位报告胜利消息的女神。她站在一艘希腊船只的笨重的船头——全身处在逆风、喧嚣的海浪和急剧的运动之中。她的双翼带着伟大胜利的消息。她的身体和随风飘舞的衣服上的每根欢乐的线条都清楚地表明这一点。

卢佛尔宫外面,冬天的巴黎在灰白色的雾霭中显得一片昏暗。这是一个奇怪的冬天,街头小贩摊上堆积如山的牡蛎发出一阵阵海水的腥味,还有炒栗子、咖啡、葡萄酒、汽油和鲜花的气味。

卢佛尔宫装有暖气设备。从镶在地板上的漂亮铜格栅里吹来阵阵暖风。这种

^① 萨莫色雷斯为希腊岛名,在爱琴海北部。希腊神话中的胜利女神(Nike)塑像为举世闻名的大理石雕塑,于1863年在该岛发现,现藏巴黎卢佛尔宫。

暖风稍微带一点尘土味。如果早一点进卢佛尔宫，一开门就立即进去，那你就会发现，许多格栅上一动不动地站着许多人，多数是老头子和老太婆。

这是正在取暖的乞丐。威严、机警的卢佛尔宫卫士不去干涉他们。卫士们装出一副根本没有看见这些人的样子，尽管他们不可能看不见。例如一个裹着一条破旧的灰色方格毛毯，样子很像堂·吉珂德的老乞丐，就在德拉克洛瓦^①的画前冻僵了。参观的人也似乎啥都没看见。他们只想快点从这些默默无言和一动不动的乞丐身边走过去。

我记得特别清楚的是一个小老太婆。她那枯瘦的脸不断地哆嗦着，身上披着一件由于年深日久早已由黑色变成棕黄色的油光闪亮的斗篷。这种斗篷只有我的奶奶披过，但是她所有的女儿，也就是我的姑姑们都很有礼貌地取笑她。即使在那些遥远的岁月里，这种斗篷也并不时髦。

卢佛尔宫的这位老太婆抱歉地笑着，时而专心致志地在一个破旧的小提包里翻几下，但是很清楚，除了一条破旧的手帕以外，提包里一无所有。

老太婆用这条手帕揩着泪盈盈的眼睛。这对眼睛里饱含着羞愧的痛苦，卢佛尔宫的很多参观者看了大概都会感到寒心。

老太婆的双腿明显地战栗着，但她不敢离开暖气装置的格栅，生怕别人马上把它占去。

一位上了年纪的女画家站在附近的画架后面摹波堤切利^②的一幅画。女画家毅然走到墙边，那儿有许多丝绒坐垫椅子。她拿了一张沉甸甸的椅子，走到暖气装置跟前，厉声对老太婆说：“坐下！”

“谢谢，太太，”老太婆喃喃地说。她迟疑地坐到椅子上，突然低低地弯下了腰，弯得那么低，远远望去，仿佛她的脑袋一直垂到了膝盖。

女画家回到自己的画架跟前。服务员目不转睛地注视着这一幕，但却待在原地未动。

一位面带病色的美妇人牵着一个八岁左右的小男孩走在我的前面。她弯下身对小男孩说了几句话。小男孩跑到女画家跟前，在她背后鞠了一躬，然后鞋跟一碰，大声说道：“谢谢，太太！”

女画家没有回过头来，只是点了点头。小男孩连忙跑回母亲身边，紧偎着母亲的一只手。他的眼睛闪闪发亮，仿佛完成了一件英雄壮举。显然，的确是这样。他完成了一件小小的壮举，他大概体验到了我们叹着气说“心里一块石头总算落了地”时的那种心情。

我走过这些乞丐身旁，心里寻思道，在人类的这种贫困和痛苦的景象面前，卢

① 欧根·德拉克洛瓦(1798—1863)，法国画家。

② 森德罗·波堤切利(1445—1510)，意大利文艺复兴时期画家。

佛尔宫所有的稀世杰作都会黯然失色，人们甚至会对它们怀着某种敌意。

然而，艺术的威力是如此强大，任何东西也无法使它黯然失色。用大理石雕刻的女神们温柔地垂着头，因自己那闪闪发光的裸体和人们赞美的目光而羞涩不安。四周的人用多种语言发出兴高采烈的赞叹声。

杰作！绘画和雕刻，思想和想像的杰作！诗歌的杰作！莱蒙托夫的《遗言》在这些杰作中似乎并不突出，但就其朴实而言，它却是一篇不容置辩的完美的杰作。《遗言》只不过是一个胸膛被打穿的临死的伤兵同自己的一位同乡的谈话：

老兄，我很想跟你在一起
好好坐一会，好好聊一聊；
人们说，我在这个世界上
再没有多少日子可活了！
你很快就可以转回家乡；
请看看……但是究竟看什么？
说句老实话，没有什么人
怎么样关心着我的死活。

接下来的一席话严酷得令人满心惊骇，悲伤得令人荡气回肠：

我的父亲和母亲，你恐怕
已经不能再见到他们了……
我承认，我所难过的只是
使他们老人家心上烦恼；
假如他们有一个还活着，
请转告，我也懒得写信了，
就说，队伍早已经去出征，
就说，请他不必再等我了。^①

这个远离故乡、奄奄一息的伤兵的简洁的话语赋予《遗言》一种悲剧的力量。“请他不必再等我了”，短短的一句话蕴含着巨大的悲痛和对死神的恭顺。在这句话背后，你可以看到遭受无法弥补的丧亲之痛的人们的绝望。我们总觉得亲人是不会死的。他们不会化为乌有、化为尘土、化为模糊惨淡的回忆。

就其悲痛之深刻，精神之壮烈，以及语言的光辉和力量而言，莱蒙托夫的这首诗是一篇不容置辩的最纯粹的杰作。按照我们现在的概念，莱蒙托夫写这首诗时还是个小伙子，甚至几乎是个孩子，和契诃夫创作自己的杰作《草原》和《没意思的

① 以上两节诗，借用余振同志译文，见莱蒙托夫：《诗选》，第275—276页。

故事》时的年岁一样。

河面上空的声音静息了。但我知道,我相信,我还会听到它。它果然没有欺骗我。当头一句突然传来时,我甚至一阵哆嗦:

格鲁吉亚的群山夜色苍茫,
阿拉瓜河在我面前哗哗流淌,
凄凉中我感到快慰:这忧伤多么纯净,
它全是为了你啊,我的忧伤……

这些诗句我真愿意听上一百次、一千次。如同《遗言》一样,这首诗也具备杰作的所有特征。首先是那些表达不朽的悲哀的不朽的语句。这些语句使人感到心情分外沉重。

另一位诗人谈到了每部杰作的永恒的新颖性,他说得异常准确。他的诗句是对大海而发的:

一切都令人厌烦。
只有你叫人百看不厌。
岁月流逝,
冬去春还,
倏忽已过数千年。
大海啊,
你潜在滔滔白浪,
却乔装
万千株刺槐,白花飘香。
也许就是你
日复一日,把岁月冲个精光。

每一篇杰作都包含着叫人百看不厌的东西——人的精神的完美、人的感情的力量和对我们周围、我们身外和内心世界的一切作出迅速反应的能力。达到更高境界的渴望、达到理想境界的渴望推动着生活向前发展,使一篇篇杰作应运而生。

上面这些话是在一个秋夜里写的。窗外的秋景看不见,因为那儿一片漆黑。但只要走到台阶上,秋意就会立即把你包围起来,而且它那神秘的黑土地带略带寒意的清风,它那入夜之后就使水面封冻的第一次薄冰的苦味,就会开始强烈地迎面扑来,那昼夜不停地飘飞的最后一批落叶就会开始絮絮私语。而且透过像波浪一样起伏的夜雾会突然闪现出一点星光。

这时你会觉得,这一切就是大自然的一篇杰作,是大自然送给你的一件延年益寿的礼物。它使你想到,周围的生活充满了诗情画意。

(张铁夫 译)

7. 中国艺术意境之诞生*

宗白华

引 言

世界是无穷尽的,生命是无穷尽的,艺术的境界也是无穷尽的。“适我无非新”(王羲之诗句),是艺术家对世界的感受。“光景常新”,是一切伟大作品的烙印。“温故而知新”,却是艺术创造与艺术批评应有的态度。历史上向前一步的进展,往往是伴着向后一步的探本穷源。李、杜的天才,不忘转益多师。16世纪的文艺复兴追摹着希腊,19世纪的浪漫主义憧憬着中古,20世纪的新派且溯源到原始艺术的浑朴天真。

现代的中国站在历史的转折点。新的局面必将展开。然而我们对旧文化的检讨,以同情的了解给予新的评价,也更形重要。就中国艺术方面——这中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面——研寻其意境的特构,以窥探中国心灵的幽情壮采,也是民族文化底自省工作。希腊哲人对人生指示说:“认识你自己!”近代哲人对我们说:“改造这世界!”为了改造世界,我们先得认识。

(一) 意境的意义

龚定庵在北京,对戴醇士说:“西山有时渺然隔云汉外,有时苍然堕几席前,不关风雨晴晦也!”西山的忽远忽近,不是物理学上的远近,乃是心中意境的远近。

方士庶在《天慵庵随笔》里说:“山川草木,造化自然,此实境也。因心造境,以手运心,此虚境也。虚而为实,是在笔墨有无间,——故古人笔墨具此山苍树秀,水活石

* 选自宗白华:《艺境》,北京大学出版社,1987。宗白华(1897—1986),中国诗人,美学家。

润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”中国绘画的整个精粹在这几句话里。本文的千言万语，也只是阐明此语。

恽南田《题洁庵图》说：“谛视斯境，一草一树、一丘一壑，皆洁庵（指唐洁庵）灵想之所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。将以尻轮神马，御冷风以游无穷。真所谓藐姑射之山，汾水之阳，尘垢秕糠，淖约冰雪。时俗齷齪，又何能知洁庵游心之所在哉！”

画家诗人“游心之所在”，就是他独辟的灵境，创造的意象，作为他艺术创作的中心之中心。

什么是意境？人与世界接触，因关系的层次不同，可有五种境界：（1）为满足生理的物质的需要，而有功利境界；（2）因人群共存互爱的关系，而有伦理境界；（3）因人群组合互制的关系，而有政治境界；（4）因穷研物理，追求智慧，而有学术境界；（5）因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。功利境界主于利，伦理境界主于爱，政治境界主于权，学术境界主于真，宗教境界主于神。但介乎后二者的中间，以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深层心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是“艺术境界”。艺术境界主于美。

所以一切美的光是来自心灵的源泉：没有心灵的映射，是无所谓美的。瑞士思想家阿米尔（Amiel）说：

一片自然风景是一个心灵的境界。

中国大画家石涛也说：

山川使予代山川而言也。……山川与予神遇而迹化也。

艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以为艺术的“意境”（但在音乐和建筑，这时间中纯形式与空间中纯形式的艺术，却以非模仿自然的境相来表现人心中最深的不可名的意境，而舞蹈则又为综合时空的纯形式艺术，所以能为一切艺术的根本型态，这事后面再说到）。

意境是“情”与“景”（意象）的结晶品。王安石有一首诗：

杨柳鸣蜩绿暗，荷花落日红酣。

三十六陂春水，白头相见江南。

前三句全是写景，江南的艳丽的阳春，但着了末一句，全部景象遂笼罩上，啊，渗透进，一层无边的惆怅、回忆的愁思和重逢的欣慰，情景交织，成了一首绝美的“诗”。

元人马东篱有一首《天净沙小令》：

枯藤老树昏鸦，
 小桥流水人家，
 古道西风瘦马，
 夕阳西下——
 断肠人在天涯！

也是前四句完全写景，着了末一句写情，全篇点化成一片哀愁寂寞、宇宙荒寒、杳触无边的诗境。

艺术的意境，因人因地因情因景的不同，现出种种色相，如摩尼珠，幻出多样的美。同是一个星天月夜的景，影映出几层不同的诗境：

元人杨载《景阳宫望月》云：

大地山河微有影，九天风露浩无声。

明画家沈周《写怀寄僧》云：

明河有影微云外，清露无声万木中。

清人盛青楼咏《白莲》云：

半江残月欲无影，一岸冷云何处香。

杨诗写涵盖乾坤的封建的帝居气概，沈诗写迥绝世尘的幽人境界，盛诗写风流蕴藉、流连光景的诗人胸怀。一主气象，一主幽思（禅境），一主情致。至于唐人陆龟蒙咏白莲的名句：“无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。”却系为花传神，偏于赋体，诗境虽美，主于咏物。

在一个艺术表现里情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深情，同时也透入了最深的景，一层比一层更晶莹的景；景中全是情，情具象而为景，因而涌现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想像，替世界开辟了新境，正如恽南田所说“皆灵想之所独辟，总非人间所有！”这是我的所谓“意境”。“外师造化，中得心源。”唐代画家张璪这两句训示，是这意境创现的基本条件。

（二）意境与山水

元人汤采真说：“山水之为物，禀造化之秀，阴阳晦冥，晴雨寒暑，朝昏昼夜，随形改步，有无穷之趣，自非胸中丘壑，汪洋洋洋，如万顷波，未易摹写。”

艺术意境的创构，是使客观景物作我主观情思的象征。我人心中情思起伏，波澜变化，仪态万千，不是一个固定的物象轮廓能够如量表出，只有大自然的全幅生动的山川草木，云烟明晦，才足以表象我们胸襟里蓬勃无尽的灵感气韵。恽南田题

画说：“写此云山绵邈，代致相思，笔端丝纷，皆清泪也。”山水成了诗人画家抒写情思的媒介，所以中国画和诗，都爱以山水境界做表现和咏味的中心。和西洋自希腊以来拿人体做主要对象的艺术途径迥然不同。董其昌说得好：“诗以山川为境，山川亦以诗为境。”艺术家禀赋的诗心，映射着天地的诗心（诗纬云：“诗者天地之心。”）。山川大地是宇宙诗心的影现；画家诗人的心灵活跃，本身就是宇宙的创化，它的卷舒取舍，好似太虚片云，寒塘雁迹，空灵而自然！

（三）意境创造与人格涵养

这种微妙境界的实现，端赖艺术家平素的精神涵养，天机的培植，在活泼泼的心灵飞跃而又凝神寂照的体验中突然地成就。元代大画家黄子久说：“终日只在荒山乱石，丛木深筱中坐，意态忽忽，人不测其为何。又往泖中通海处看急流轰浪，虽风雨骤至，水怪悲谔而不顾。”宋画家米友仁说：“画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染。每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。”黄子久以狄阿理索斯（Dionysius）的热情深入宇宙的动象，米友仁却以阿波罗（Apollo）式的宁静涵映世界的广大精微，代表着艺术生活上两种最高精神形式。

在这种心境中完成的艺术境界自然能空灵动荡而又深沉幽渺。南唐董源说：“写江南山，用笔甚草草，近视之几不类物象，远视之则景物灿然，幽情远思，如睹异境。”艺术家凭借他深静的心襟，发现宇宙间深沉的境地；他们在大自然里“偶遇枯槎顽石，勺水疏林，都能以深情冷眼，求其幽意所在”。黄子久每教人作深潭，以杂树涵之，其造境可想。

所以艺术境界的显现，绝不是纯客观地机械地描摹自然，而以“心匠自得为高”（米芾语）。尤其是山川景物，烟云变灭，不可临摹，须凭胸臆的创构，才能把握全景。宋画家宋迪论作山水画说：

先当求一败墙，张绢素讫，朝夕视之。既久，隔素见败墙之上，高下曲折，皆成山水之象，心存目想：高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然景皆天就，不类人为，是谓活笔。

他这段话很可以说明中国画家所常说的“丘壑成于胸中，既寤发之于笔墨”，这和西洋印象派画家莫奈（Monet）早、午、晚三时临绘同一风景至于十余次，刻意写实的态度，迥不相同。

（四）禅境的表现

中国艺术家何以不满于纯客观的机械式的模写？因为艺术意境不是一个单层

的平面的自然的再现,而是一个境界层深的创构。从直观感相的模写,活跃生命的传达,到最高灵境的启示,可以有三层次。蔡小石在《拜石山房词·序》里形容词里面的这三境层极为精妙:

夫意以曲而善托,调以杳而弥深。始读之则万萼春深,百色妖露,积雪缟地,余霞绮天,一境也(这是直观感相的渲染)。再读之则烟涛涵洞,霜飙飞摇,骏马下坡,泳鳞出水,又一境也(这是活跃生命的传达)。卒读之而皎皎明月,仙仙白云,鸿雁高翔,坠叶如雨,不知其何以冲然而澹,邈然而远也(这是最高灵境的启示)。江顺贻评之曰:“始境,情胜也。又境,气胜也。终境,格胜也。”

“情”是心灵对于印象的直接反映,“气”是“生气远出”的生命,“格”是映射着人格的高尚格调。西洋艺术里面的印象主义、写实主义,是相等于第一境层。浪漫主义倾向于生命音乐性的奔放表现,古典主义倾向于生命雕像式的清明启示,都相当于第二境层。至于象征主义、表现主义、后期印象派,它们的旨趣在于第三境层。

而中国自六朝以来,艺术的理想境界却是“澄怀观道”(晋宋画家宗炳语),在拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境。如冠九在《都转心庵词序》说得好:

“明月几时有”词而仙者也。“吹皱一池春水”词而禅者也。仙不易学而禅可学。学矣而非栖神幽遐,涵趣寥旷,通拈花之妙悟,穷非树之奇想,则动而为沾滞之音矣。其何以澄观一心而腾蹕万象。是故词之为境也,空潭印月,上下一澈,屏知识也。清馨出尘,妙香远闻,参净因也。鸟鸣珠箔,群花自落,超圆觉也。

澄观一心而腾蹕万象,是意境创造的始基,鸟鸣珠箔,群花自落,是意境表现的圆成。

绘画里面也能见到这意境的层深。明画家李日华在《紫桃轩杂缀》里说:

凡画有三次。一曰身之所容;凡置身处非邃密,即旷朗水边林下、多景所凑处是也(按,此为身边近景)。二曰目之所瞩;或奇胜,或渺迷,泉落云生,帆移鸟去是也(按,此为眺瞩之景)。三曰意之所游;目力虽穷而情脉不断处是也(按,此为无尽空间之远景)。然又有意有所忽处,如写一树一石,必有草草点染取态处(按,此为有限中见取无限,传神写生之境)。写长景必有意到笔不到,为神气所吞处,是非有心于忽,盖不得不忽也(按,此为借有限以表现无限,造化与心源合一,一切形象都形成了象征境界)。其于佛法相宗所云极迥色极略色之谓也。

于是绘画由丰满的色相达到最高心灵境界,所谓禅境的表现,种种境层,以此为归宿。戴醇士曾说:“恽南田以‘落叶聚还散,寒鸦栖复惊’(李白诗句)、品一峰(黄子久)笔,是所谓孤蓬自振,惊沙坐飞,画也而几乎禅矣!”禅是动中的极静,也是静

中的极动,寂而常照,照而常寂,动静不二,直探生命的本原。禅是中国人接触佛教大乘义后体认到自己心灵的深处而灿烂地发挥到哲学境界与艺术境界。静穆的观照和飞跃的生命构成艺术的两元,也是构成“禅”的心灵状态。《雪堂和尚拾遗录》里说:“舒州太平灯禅师颇习经论,傍教说禅。白云演和尚以偈寄之曰:‘白云山头月,太平松下影,良夜无狂风,都成一片境。’灯得偈颂之,未久,于宗门方彻渊奥。”禅境借诗境表达出来。

所以中国艺术意境的创成,既须得屈原的缠绵悱恻,又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻,才能一往情深,深入万物的核心,所谓“得其环中”。超旷空灵,才能如镜中花,水中月,羚羊挂角,无迹可寻,所谓“超以象外”。色即是空,空即是色,色不异空,空不异色,这不但是盛唐人的诗境,也是宋元人的画境。

(五) 道、舞、空白：中国艺术意境结构的特点

庄子是具有艺术天才的哲学家,对于艺术境界的阐发最为精妙。在他是“道”,这形而上原理,和“艺”,能够体合无间。“道”的生命进乎技,“技”的表现启示着“道”。在《养生主》里他有一段精彩的描写:

庖丁为文惠君解牛,手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踦,砉然响然,奏刀騞然,若不中音。合于桑林之舞,乃中经首(尧乐章)之会(节也)。文惠君曰:“嘻,善哉!技盖至此乎?”庖丁释刀对曰:“臣之所好者道也,进乎技矣。始臣之解牛之时,所见无非牛者。三年之后,未尝见全牛也。方今之时,臣以神遇而不以目视,官知止而神欲行,依乎天理,批大却,道大窾,因其固然,技经肯綮之未尝,而况大辄乎!良庖岁更刀,割也。族庖月更刀,折也。今臣之刀十九年矣,所解数千牛矣,而刀刃若新发于硎。彼节者有间,而刀刃者无厚,以无厚入有间,恢恢乎其于游刃,必有余地矣。是以十九年而刀刃若新发于硎。虽然,每至于族(交错聚结处)吾见其难为,怵然为戒,视为止,行为迟,动刀甚微,濔然已解,如土委地!提刀而立,为之四顾,为之踌躇满志。善刀而藏之。”文惠君曰:“善哉,吾闻庖丁之言,得养生焉。”

“道”的生命和“艺”的生命,游刃于虚,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会。音乐的节奏是它们的本体。所以儒家哲学也说:“大乐与天地同和,大礼与天地同节。”《易》云:“天地絪縕,万物化醇。”这生生的节奏是中国艺术境界的最后源泉。石涛题画云:“天地氤氲秀结,四时朝暮垂垂,透过鸿蒙之理,堪留百代之奇。”艺术家要在作品里把握到天地境界!德国诗人诺瓦理斯(Novalis)说:“混沌的眼,透过秩序的网幕,闪闪地发光。”石涛也说:“在于墨海中立定精神,笔锋下决出生活,尺

幅上换去毛骨，混沌里放出光明。”艺术要刊落一切表皮，呈显物的晶莹真境。

艺术家经过“写实”、“传神”到“妙悟”境内，由于妙悟，他们“透过鸿蒙之理，堪留百代之奇”。这个使命是够伟大的！

那么艺术意境之表现于作品，就是要透过秩序的网幕，使鸿蒙之理闪闪发光。这秩序的网幕是由各个艺术家的意匠组织线、点、光、色、形体、声音或文字成为有机谐和的艺术形式，以表出意境。

因为这意境是艺术家的独创，是从他最深的“心源”和“造化”接触时突然的领悟和震动中诞生的，它不是一味客观的描绘，像一照相机的摄影。所以艺术家要能拿特创的“秩序的网幕”来把住那真理的闪光。音乐和建筑的秩序结构，尤能直接地启示宇宙真体的内部和谐与节奏，所以一切艺术趋向音乐的状态、建筑的意匠。

然而，尤其是“舞”，这最高度的韵律、节奏、秩序、理性，同时是最高度的生命、旋动、力、热情，它不仅是一切艺术表现的究竟状态，且是宇宙创化过程的象征。艺术家在这时失落自己于造化的核心，沉冥入神，“穷元妙于意表，合神变乎天机”（唐代大批评家张彦远论画语）。“是有真宰，与之浮沉”（司空图《诗品》语），从深不可测的玄冥的体验中升华而出，行神如空，行气如虹。在这时只有“舞”，这最紧密的律法和最热烈的旋动，能使这深不可测的玄冥的境界具象化、肉身化。

在这舞中，严谨如建筑的秩序流动而为音乐，浩荡奔驰的生命收敛而为韵律。艺术表演着宇宙的创化。所以唐代大书法家张旭见公孙大娘剑器舞而悟笔法，大画家吴道子请裴将军舞剑以助壮气说：“庶因猛厉以通幽冥！”郭若虚的《图画见闻志》上说：

唐开元中，将军裴旻居丧，诣吴道子，请于东都天宫寺画神鬼数壁，以资冥助。道子答曰：“吾画笔久废，若将军有意，为吾缠结，舞剑一曲，庶因猛厉，以通幽冥！”旻于是脱去縗服，若常时装束，走马如飞，左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电光下射。旻引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千人，无不惊栗。道子于是援毫图壁，飒然风起，为天下之壮观。道子平生绘事，得意无出于此。

诗人杜甫形容诗的最高境界说：“精微穿溟滓，飞动摧霹雳。”（《夜听许十一诵诗爱而有作》）前句是写沉冥中的探索，透进造化的精微的机缄，后句是指着大气盘旋的创造，具象而成飞舞。深沉的静照是飞动的活力的源泉。反过来说，也只有活跃的具体的生命舞姿、音乐的韵律、艺术的形象，才能使静照中的“道”具象化、肉身化。德国诗人侯德林（Hoerdelin）有两句诗含义极深：

谁沉冥到
那无边际的“深”，
将热爱着
这最生动的“生”。

他这话使我们突然省悟中国哲学境界和艺术境界的特点。中国哲学是就“生命本身”体悟“道”的节奏。“道”具象于生活、礼乐制度。道尤表象于“艺”。灿烂的“艺”赋予“道”以形象和生命，“道”给予“艺”以深度和灵魂。庄子《天地》篇有一段寓言说明只有艺“象罔”才能获得道真“玄珠”：

黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望，还归，遗其玄珠。（司马彪云：玄珠，道真也）使知（理智）索之而不得。使离朱（色也，视觉也）索之而不得。使吃诘（言辩也）索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：异哉！象罔乃可以得之乎？”

吕惠卿注释得好：“象则非无，罔则非有，有皦不昧，玄珠之所以得也。”非无非有，不皦不昧，这正是艺术形相的象征作用。“象”是境相，“罔”是虚幻，艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形相里，玄珠的睐于象罔里。歌德曾说：“真理和神性一样，是永不肯让我们直接识知的。我们只能在反光、譬喻、象征里面观照它。”又说：“在璀璨的反光里面我们把握到生命。”生命在他就是宇宙真际。他在《浮士德》里面的诗句：“一切消逝者，只是一象征”，更说明“道”、“真的生命”是寓在一切变灭的形相里。英国诗人勃莱克的一首诗说得好：

一花一世界，
一沙一天国，
君掌盛无边，
刹那含永劫。

这诗和中国宋僧道灿的重阳诗句：“天地一东篱，万古一重九”，都能喻无尽于无限，一切生灭者象征着永恒。

人类这种最高的精神活动、艺术境界与哲理境界，是诞生于一个最自由最充沛的深心的自我。这充沛的自我，真力弥漫，万象在旁，掉臂游行，超脱自在，需要空间，供他活动（参见拙作《中西画法所表现的空间意识》）。于是“舞”是它最直接、最具体的自然流露。“舞”是中国一切艺术境界的典型。中国的书法、画法都趋向飞舞。庄严的建筑也有飞檐表现着舞姿。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》首段云：

昔有佳人公孙氏，
一舞剑器动四方，
观者如山色沮丧，
天地为之久低昂……

天地是舞，是诗（诗者天地之心），是音乐（大乐与天地同和）。中国绘画境界的特点建筑在这上面。画家解衣盘礴，面对着一张空白的纸（表象着舞的空间），用飞舞的草情篆意谱出宇宙万形里的音乐和诗境。照相机所摄万物形体的底层在纸上构

成一片黑影。物体轮廓线内的纹理形象模糊不清。山上草树崖石不能生动地表出他们的脉络姿态。只在大雪之后,崖石轮廓林木枝干才能显出它们各自的奕奕精神性格,恍如铺垫了一层空白纸,使万物以嵯峨突兀的线纹呈露它们的绘画状态。所以中国画家爱写雪景(王维),这里是天开图画。

中国画家面对这幅空白,不肯让物的底层黑影填实了物体的“面”,取消了空白,像西洋油画;所以直接地在这一片虚白上挥毫运墨,用各式皴文表出物的生命节奏(石涛说:“笔之于皴也,开生面也。”)。同时借取书法中的草情篆意或隶体表达自己心中的韵律,所绘出的是心灵所直接领悟的物态天趣,造化和心灵的凝合。自由潇洒的笔墨,凭线纹的节奏,色彩的韵律,开径自行,养空而游,蹈光揖影,转虚成实(参看本文首段引方士庶语)。

庄子说:“虚室生白。”又说:“唯道集虚。”中国诗词文章里都着重这空中点染、转虚成实的表现方法,使诗境、词境里面有空间,有荡漾,和中国画面具同样的意境结构。

中国特有的艺术——书法,尤能传达这空灵动荡的意境。唐张怀瓘在他的《书议》里形容王羲之的用笔说:“一点一画,意态纵横,偃亚中间,绰有余裕。然字峻秀,类于生动,幽若深远,焕若神明,以不测为量者,书之妙也。”在这里,我们见到书法的妙境通于绘画,虚空中传出动荡,神明里透出幽深,超以象外,得其环中,是中国艺术的一切造境。

王船山在《诗绎》里说:“论画者曰,咫尺有万里之势,一势字宜着眼。若不论势,则缩万里于咫尺,直是《广舆记》前一天下图耳。五言绝句以此为落想时第一义。唯盛唐人能得其妙。如‘君家住何处,妾住在横塘,停船暂借问,或恐是同乡’,墨气所射,四表无穷,无字处皆其意也!”高日甫论画歌曰:“即其笔墨所未到,亦有灵气空中行。”笈重光说:“虚实相生,无画处皆成妙境。”三人的话都是注意到艺术境界里的虚空要素。中国的诗词、绘画、书法里,表现着同样的意境结构,代表着中国人的宇宙意识。盛唐王、孟派的诗固多空花水月的禅境;北宋人词空中荡漾,绵渺无际;就是南宋词人姜白石的“二十四桥仍在,波心荡冷月无声”,周草窗的“看画船尽入西泠,闲却半湖春色”,也能以空虚衬托实景,墨气所射,四表无穷。但就它渲染的境象说,还是不及唐人绝句能“无字处皆其意”更为高绝。中国人对“道”的体验,是“于空寂处见流行,于流行处见空寂”,唯道集虚,体用不二,这构成中国人的生命情调和艺术意境的实相。

王船山又说:“工部(杜甫)之工在即物深致,无细不章。右丞(王维)之妙,在广摄四旁,圜中自显。”又说:“右丞妙手能使在远者近,转虚成实,则心自旁灵,形自当位。”这话极有意思。“心自旁灵”表现于“墨气所射,四表无穷”,“形自当位”,是“咫尺有万里之势”。“广摄四旁,圜中自显”,“使在远者近,转虚成实”,这正是大画家大诗人王维创造意境的手法,代表着中国人于空虚中创现生命的流行、缜缜的气韵。

王船山论到诗中意境的创造,还有一段精深微妙的话,使我们领悟“中国艺术意境之诞生”的终极根据。他说:“唯此昏昏摇摇之中,有一切真情在内,可兴可

观,可群可怨,是以有取于诗。然因此而诗则又往往缘景缘事,缘以往缘未来,经年苦吟,而不能自道。以追光蹑影之笔,写通天尽人之怀,是诗家正法眼藏。”“以追光蹑影之笔,写通天尽人之怀”,这两句话表出中国艺术的最后的理想和最高的成就。唐、宋人诗词是这样,宋、元人的绘画也是这样。

尤其是在宋、元人的山水花鸟画里,我们具体地欣赏到这“追光蹑影之笔,写通天尽人之怀”。画家所写的自然生命,集中在一片无边的虚白上。空中荡漾着“视之不见、听之不闻、搏之不得”的“道”,老子称之为“夷”、“希”、“微”。在这一片虚白上幻现的一花一鸟、一树一石、一山一水,都负荷着无限的深意、无边的深情(画家、诗人对万物一视同仁,往往很远的微小的一草一石,都用工笔画出,或在逸笔撇脱中表出微茫惨淡的意趣)。万物浸在光被四表的神的爱中,宁静而深沉。深,像在一和平的梦中,给予观者的感受是一澈透灵魂的安慰和惺惺的微妙的领悟。

中国画的用笔,从空中直落,墨花飞舞,和画上虚白,溶成一片,画境恍如“一片云,因日成彩,光不在内,亦不在外,既无轮廓,亦无丝理,可以生无穷之情,而情了无寄”(借王船山评王俭《春诗》绝句语)。中国画的光是动荡着全幅画面的一种形而上的、非写实的宇宙灵气的流行,贯彻中边,往复上下。古绢的黯然而光尤能传达这种神秘的意味。西洋传统的油画填满画底,不留空白,画面上动荡的光和气氛仍是物理的目睹的实质,而中国画上画家用心所在,正在无笔墨处,无笔墨处却是飘渺天倪,化工的境界(即其笔墨所未到,亦有灵气空中行)。这种画面的构造是植根于中国心灵里葱茏细缊、蓬勃生发的宇宙意识。王船山说得好:“两间之固有者,自然之华,因流动生变而成绮丽,心目之所及,文情赴之,貌其本荣,如所存而显之,即以华奕照耀,动人无际矣!”这不是唐诗宋画给予我们的印象吗?

中国人爱在山水中设置空亭一所。戴醇士说:“群山郁苍,群木苍蔚,空亭翼然,吐纳云气。”一座空亭竟成为山川灵气动荡吐纳的交点和山川精神聚积的处所。倪云林每画山水,多置空亭,他有“亭下不逢人,夕阳澹秋影”的名句。张宣题倪画《溪亭山色图》诗云:“石滑岩前雨,泉香树杪风,江山无限景,都聚一亭中。”苏东坡《涵虚亭》诗云:“惟有此亭无一物,坐观万景得天全。”唯道集虚,中国建筑也表现着中国人的宇宙意识。

空寂中生气流行,鸢飞鱼跃,是中国人艺术心灵与宇宙意象“两镜相入”互摄互映的华严境界。倪云林诗云:

兰生幽谷中,
倒影还自照。
无人作妍媸,
春风发微笑。

希腊神话里水仙之神(Narciss)临水自鉴,眷恋着自己的仙姿,无限相思,憔悴以死。中国的兰生幽谷,倒影自照,孤芳自赏,虽感空寂,却有春风微笑相伴,一呼一

吸,宇宙息息相关,悦怿风神,悠然自足。(中西精神的差别相)

艺术的境界,既使心灵和宇宙净化,又使心灵和宇宙深化,使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。

唐朝诗人常建的《江上琴兴》一诗最能写出艺术(琴声)这净化深化的作用:

江上调玉琴,一弦清一心。
泠泠七弦遍,万木澄幽阴。
能使江月白,又令江水深。
始知梧桐枝,可以傲黄金。

中国文艺里意境高超莹洁而具有壮阔幽深的宇宙意识生命情调的作品也不可多见。我们可以举出宋人张于湖的一首词来,他的《念奴娇·过洞庭》词云:

洞庭青草,近中秋,更无一点风色。玉鉴琼田三万顷,著我片舟一叶。
素月分晖,明河共影,表里俱澄澈。悠悠心会,妙处难与君说。
应念岭表经年,孤光自照,肝胆皆冰雪。短发萧疏襟袖冷,稳泛沧溟
空阔。尽挹西江,细斟北斗,万象为宾客。(对空间之超脱)叩舷独啸,不
知今夕何夕!(对时间之超脱)

这真是“雪涤凡响,棣通太音,万尘息吹,一真孤露。”笔者自己也曾写过一首小诗,希望能传达中国心灵的宇宙情调,不揣陋劣,附在这里,借供参证;

飙风天际来,绿压群峰暝。
云罅漏夕晖,光写一川冷。
悠悠白鹭飞,淡淡孤霞迥。
系缆月华生,万象浴清影。

(《柏溪夏晚归棹》)

艺术的意境有它的深度、高度、阔度。杜甫诗的高、大、深,俱不可及。“吐弃到人所不能吐弃为高,含茹到人所不能含茹为大,曲折到人所不能曲折为深。”(刘熙载评杜甫诗语)叶梦得《石林诗话》里也说:“禅家有三种语,老杜诗亦然。如波漂菰米沉云黑,露冷莲房坠粉红,为涵盖乾坤语。落花游丝白日静,鸣鸠乳燕青春深,为随波逐浪语。百年地僻柴门迥,五月江深草阁寒,为截断众流语。”涵盖乾坤是大,随波逐浪是深,截断众流是高。李太白的诗也具有这高、深、大。但太白的情调较偏向于宇宙境象的大和高。太白登华山落雁峰,说:“此山最高,呼吸之气,想通帝座,恨不携谢朓惊人句来,搔首问青天耳!”(《唐语林》)杜甫则“直取性情真”(杜甫诗句),他更能以深情掘发人性的深度,他具有但丁的沉着的热情和歌德的具体表现力。

李、杜境界的高、深、大,王维的静远空灵,都植根于一个活跃的、至动而有韵律的心灵。承继这心灵,是我们深衷的喜悦。

8. 《谈诗稿》选*

林 庚

秦时明月汉时关^①

唐人七绝或以这首为第一，而主要正在于头一句好，开门见山，我们乃惊觉于它气象的非凡，便简直是不暇细味其他了。韦应物诗“春风偏送柳，夜景欲沉山”，这是夜之安息的美，恰好可以与此成为一个对照。一个是连绵的山都要消失了，一个是月色画出一个突兀的关来。前者是优美，后者是壮美。春风吹拂软绵绵的使你沉迷，月影当头黑沉沉的使你惊醒。“秦时明月汉时关”是那样的坚定，那样的久远，一切在空间上、时间上都成为不可消失的印象。它给我们短暂的生命带来了永恒的对立的认识。月色的柔和本来不宜于这坚定的表现，然而诗人的成功就在这里才显得重要。李益诗“边霜昨夜坠关榆，吹角当城片月孤”，这形象也正得力于那憧憧的黑影，所谓“月黑雁飞高”、“北斗七星高”，一种刚强高昂的边塞感，正是“秦时明月汉时关”的最好解释。

关的坚定不容分说，在月影之下关的突兀更可想见。然而“吹角当城片月孤”，那月又是何等单薄，“月黑雁飞高”的月更是黑得几乎要不存在了。而“秦时明月汉时关”之月却照得那么分明，那么壮观。仿佛是要从秦汉直照到唐代，这才有了“万里长征人未还”这一句一泻千里的气势，那长征之长，也简直是长到要飞跃汉唐之间。这是历史的画面，又是历史的感情，前者如雕塑般地屹立于千古，后者乃流水般地进出旋律，那力量全在这开门见山的第一句。

* 选自林庚：《唐诗综论》，清华大学出版社，2006。题目为编者所拟。

① 王昌龄：《出塞》。

唐代的边塞诗是盛世之音,离开了盛唐时代边塞诗也就成了尾声,这便是为什么“秦时明月汉时关”如此地富有艺术魅力,如此地具有代表性。它是秦汉统一的形成所带来的诗歌主题,直到唐代的诗歌高潮中才被歌唱出来。我们在这里乃不难理解那雄浑奔放的歌声所蕴藏的深远浑厚的力量。

谈孟浩然《过故人庄》

故人具鸡黍,邀我至田家。绿树村边合,青山郭外斜。开轩面场圃,
把酒话桑麻。待到重阳日,还来就菊花。

这是孟浩然的名作。特别是前四句给人印象最深,这四句并曾以一首绝句的形式,误入王维集中,也可见这首诗与王维的作品很相近。王孟并称,相沿已久,这是由于后人特别强调王维隐逸诗的缘故。其实即使就隐逸诗来说,王维的风格也显然与孟浩然有别,前者比较自然爽朗,后者比较深远清峭。至于王维其他的方面,如一些边塞的主题,七古的长篇,七言的绝句,就是五律中像《观猎》、《送赵都督赴代州》等,都与孟浩然相去颇远。孟浩然大部分诗作都集中在隐逸一类的主题与五律的体裁上,一种谨严洗练的风格,往往给人以更深的孤独感。他的冷峭之中有时甚至于是激切的,像他的名作《宿桐庐江寄广陵旧游》:

山暝听猿愁,沧江急夜流。风鸣两岸叶,月照一孤舟。建德非吾土,
维扬忆旧游。还将数行泪,遥寄海西头。

这里的形象也是王维诗中所少见的。而孟浩然的风格正是在表面的幽静中注入了深深的不平,这是和他一生的遭遇与性格分不开的。当然孟浩然也偶尔会有一些天真忘怀之作,这首《过故人庄》就是其中的代表。

要说明这首诗的天真忘怀,最好是举孟浩然的另外一首诗《秋登兰山寄张五》来对照一下:

北山白云里,隐者自怡悦。相望始登高,心随雁飞灭,愁因薄暮起,兴
是清秋发。时见归村人,平沙渡头歇。天边树若荠,江畔舟如月。何当载
酒来,共醉重阳节。

这也是名作。可是这首诗中,诗人是孤独的。他虽然“时见归村人”,却只能“隐者自怡悦”。他在山顶上望见了那么美丽的人间,而自己却只能在白云之中。正像《招隐士》中所说的:

桂树丛生兮山之幽,……王孙兮归来,山中兮不可以久留。①

① 《文选》卷三三。

山中尽管高洁，诗人却不能不感到一些清冷。所以这首诗与《过故人庄》虽然最后都归结于希望在重阳节的时候与友人共饮，可是一个是在寂寞的山中，一个是在人间的农庄；一个是以清峭的心情在期待着温暖，一个却忘怀于友情与大自然之中。孟浩然大部分的作品其实正是属于前者。这首《过故人庄》因此表现了一个寂寞的诗人到了人间所能获得的喜悦，而这个人间只有在素朴的农庄中是存在的，也只有这个素朴的农庄才真正能够接待我们不幸的诗人。

陶渊明有一首脍炙人口的《归去来辞》，写诗人把官一丢而跑回农村去，那时充满了多么喜悦的心情。我们在这里也就不难理解，为什么《过故人庄》中，孟浩然是那么充满了喜悦的。正是这个喜悦让孟浩然歌唱出一个和平生活的美丽的农村，这美丽，也只有那素朴的心才会真正地深深感受到。这样一个普通的村庄，既没有引人注目的名胜，也没有任何出奇之处，眼前不过是一片场圃，一片桑麻，一些村人来往的道路。谁真正爱这个天地呢？而孟浩然确是写出了这个淳朴的天地。这里与陶渊明的《桃花源记》有异曲同工之处。一个诗人，写出一个天地是不容易的事。这里要真正全心全意地歌唱它，要诗人的世界观与农村淳朴的生活有高度的统一，于是通过诗人的内心世界再现一个典型的和平的农村、一个理想的天地。这里孟浩然并没作任何更多的表白，它的艺术形象真实地告诉了我们。

要进一步地理解这首诗，就还要更具体地通过诗句的分析。

这首诗的第一、二句似乎很平淡，它的素朴的语言与素朴的田家款待，所谓：

故人具鸡黍，邀我至田家。

让全诗在一个平民生活的气氛中展开，这对于全诗是一个良好的开始。通过鸡黍这样具体细微的事物的描写，唤起了整个田家的形象。这里是谐和的，真实的，而又是开展的。于是出现了那千载流传的名句：

绿树村边合，青山郭外斜。

这是全诗的灵魂，思想情感与艺术形象交融的顶峰。要知道这两句诗真正的好处，我们这里引一首马致远《双调夜行船》中的几句：

红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺，竹篱茅舍。

这也是散曲中的绝唱。如果分开来看，马致远的诗句可能更容易引人入胜，因为这里刻画得更新鲜。可是一对照起来，我们就会觉得孟浩然的诗句更浑厚些，它丝毫没有露出怎样加工的痕迹，然而整个农庄历历在目，这里表现了更深的工夫。这当然也由于马致远是从一个茅舍的角落来写的，这是一个隐者小小的天地，然而这小小的天地却与大自然一脉相通，这正是那可喜之处。而孟浩然所写的却是整个农村，在这里孟浩然的诗有更多的人间味，在更为普遍的天地里有更多的生活气息，这也就是所以更为深厚的缘故。

“绿树村边合，青山郭外斜”，不但写出了层次分明的近景和远景，而且这围绕着村落的绿树与斜倚在绿树之外的青山，正是相映成趣地表现为一种谐和而单纯的美。这里我们无妨说它们是在心心相印着，所谓“相看两不厌，只有敬亭山”。那绿树像母亲的温柔，怀抱着这个村落；而那青山像一个岗哨，远远地也注视着这个村落。它们的心全在这个村落上，因而那城郭也就被冷落地丢在一边了。这里我们才明白，既然说“绿树村边合”，已经是在城郭之外了，为什么还要说“青山郭外斜”呢？这诗句正在于陪衬出那城郭的不重要来；青山、绿树、村落，那么水乳交融地打成一片，那城郭就只好若有若无地默默靠站在一边，这真是再亲切也没有的一幅图画。而与这同时，通过那青山的顾盼，通过那绿树的环抱，对于这个村落，我们将感到多么亲热啊，仿佛我们早就该认识它们了。于是我们感受到每一块草地的绿色，每一片庄稼的成长，每一条小路上的泥土气息。这些，诗中都并没有写，它却存在于青山的一瞥与绿树的拥抱之中。而我们不幸的诗人，像一个贫困的孩子，忽然到了真正心爱的乐园，他要东看西看，东问西问。于是：

开轩面场圃，把酒话桑麻。

这里他不知有多少话在说呢。他忘怀于这个面前展开的天地之中了。于是：

待到重阳日，还来就菊花。

他说他下次还要再来。他当然是要再来的，这难道不是最诚恳最动人的语言吗？凡是稍有童心的人都会知道，一个孩子在要离开玩了一整天的心爱的地方的时候，那天真的心将要说出什么。“绿树村边合，青山郭外斜”，这一片天地将永远生活在诗人的心里，这首诗因而也就永远活在我们的心中。

劝君更尽一杯酒 西出阳关无故人

“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”，《渭城曲》以此二句歌为阳关三叠。李东阳《怀麓堂诗话》：“王摩诘‘阳关无故人’之句，盛唐以前所未道。此辞一出，一时传诵，不足，至为三叠歌之。后之咏别者，千言万语，殆不能出其意之外。”以边关得名的佳句曰“秦时明月汉时关”，曰“春风不度玉门关”，各称为绝句第一。然而“阳关”之句却别为一番景色，所谓“日照潼关四扇开”，这景色恰可以有助于说明“阳”与“关”的关系。荒原的寂寞，同时也是一切文明的开始，能认识这一点光明的意味，然后文艺才有了雄浑的价值。“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。”这颜色何等的鲜明，文字的暗示性便在那本义之外有力地出现了。虽然诗人在用它时也不会就注意到，然而无意的选择却决定了那表现的成败，这创造所以才是真正性灵的表现。读“青青子衿”时，我们曾谈了一个“青”字，这里我们想再说一个“黄”字。颜色

的暗示性在文艺上最富于感染性。黄鹤楼律诗如果换了黄鹤为白鹤，整个的情调便变了样，而“晴川历历”的一联也便失去了凭借。黄是阳光，又是土色，它仿佛原始人光明的足迹，而“西出阳关”岂不正走的是“咸阳古道”吗？然则，这首诗一方面是“客舍青青柳色新”；一方面乃是“咸阳古道音尘绝”，这古与新的浑然交织，如何不令人一唱三叹呢？

“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”，所谓“更尽一杯”，自然就不止一杯，那所谓“尽”，其实便是无尽，韦庄词：“珍重主人情，酒深情亦深”，那么，所谓“无故人”，其实又正是有故人了。这里文思反复，不可辨识，所以不流于巧而只觉得浑厚。离别之情，古人所谓“悲莫悲兮生别离”，然而艺术是要把人带到更高的理想去，而不是作为生活的附庸。悲剧之所以往往更为动人乃在于它唤醒着人们以新鲜的启示。我们在这世界上便又一次认识了自己的生命，那才是一个经过磨炼而更鲜明的生命。《渭城曲》的可喜处不在于它的离情，而正在于离情中所给我们的更深的生之感情。

春草明年绿 王孙归不归^①

王维诗：“山中相送罢，日暮掩柴扉。春草明年绿，王孙归不归。”而第三句又作“春草年年绿”。对于诗中一字的不同，时代久远，我们没有法子考订，于是二句兼存。这样我们才更觉出“春草明年绿”的好来。这首诗短短四句，上半是在暮色中，下半又豁然开朗，所以是截然两段景色。日暮而柴扉既掩了，还说什么呢？但诗人的心却在门外。“春气奋发，万物遽只”，这样平静里便有了热闹，安息里便有了欢悦。暮是一切的归宿，春又是一切的开始，而门呢？它是开始也是归宿。这二重的情景所以便在那掩门的刹那间产生。陶渊明说：“日入群动息”，这里含有感谢的心情，含有归宿之美，它包含了一切，所以能养育一切，这点活力便借着诗人的敏感而说出。这四句，前半是陪衬，而后半才是表现的主体，而这后半却偏偏又是一个常见的典故，《招隐士》说“王孙游兮不归，春草生兮萋萋”，所以他才说：“春草明年绿，王孙归不归。”可是《招隐士》原是说：“桂树丛生兮山之幽，……攀援桂枝兮聊淹留。”“王孙淹留”的是山中，王孙之“归不归”，自然是离不离去。而这里的“归不归”却反而像是在说来不来，这才真是说也说不清哩。总之，山中是使人流连不舍的，这不舍之情便全得力于一个“明”字。“明”字的表现力是我们所常见的，“残月脸边明，别泪临清晓”。我们试去掉“明”字便觉软弱无力。“日遥归路晚霞明。”孔雀的美丽所以才得以充分表现，显然，这里的“明”字是有意这样用的，而唐诗浑朴天真，所以只在有意无意之间。“明年”，明明是来年，而无意间有了明亮的感觉照眼而

^① 王维：《山中送别》。

过,这便是诗中的不可尽说之处。“明”字我们学得了谁不会用,然而有时候它就亮,有时候它就不亮,有时候你不要它亮而它自己亮了,这里我们能无所彷徨吗?而“年年”二字它原是一个流水的感觉,李商隐诗“年年碧落银河畔,可要金风玉露时”,它是说明时间的,而“明”字则似乎是反时间的,岁月原如流水,而“明”字却让它出现在一个照眼的感觉上。这便是诗歌语言的魅力,仿佛那春草就将绿得透明了,那么,王孙该怎么办呢?春天的光辉与那勃勃的生气,它乃是一切的开始之开始。而且世界上一切的消息原都不甘于寂寞,于是遂非柴扉所能掩了。

9. 《边城》*

——沈从文先生作

刘西渭

我不大相信批评是一种判断。一个批评家，与其说是法庭的审判，不如说是一个科学的分析者。科学的，我是说公正的。分析者，我是说要独具只眼，一直剔爬到作者和作品的灵魂的深处。一个作者不是一个罪人，而他的作品更不是一片罪状。把对手看做罪人，即使无辜，尊严的审判也必须收回他的同情，因为同情和法律是不相容的。欧阳修以为王法不外乎人情，实际属于一个常人的看法，不是一个真正法家的态度。但是，在文学上，在性灵的开花结实上，谁给我们一种绝对的权威，掌握无上的生死？因为，一个批评家，第一先得承认一切人性的存在，接受一切灵性活动的可能，所有人类最可贵的自由，然后才有完成一个批评家的使命的机会。

他永久在搜集材料，永久在证明或者修正自己的解释。他要公正，同时一种富有人性的同情，时时润泽他的智慧，不致公正陷于过分的干枯。他不仅仅是印象的，因为他解释的根据，是用自我的存在印证别人一个更深更大的存在，所谓灵魂的冒险者是，他不仅仅在经验，而且要综合自己所有的观察和体会，来鉴定一部作品和作者隐秘的关系。也不应当尽用他自己来解释，因为自己不是最可靠的尺度；最可靠的尺度，在比照人类已往所有的杰作，用作者来解释他的出产。

所以，在我们没有了解一个作者以前，我们往往流于偏见——一种自命正统然而顽固的议论。这些高谈阔论和作者作品完全不生关联，因为作者创造他的作品，倾全灵魂以赴之，往往不是为了证明一种抽象的假定。一个批评家应当有理论（他

* 选自刘西渭：《咀华集》，文化生活出版社，1936。刘西渭，李健吾先生的笔名。李先生在三四十年代从事文学批评时大都使用这一笔名。

合起学问与人生而思维的结果)。但是理论,是一种强有力的佐证,而不是独一无二的标准;一个批评家应当从中衡的人性追求高深,却不应当凭空架高,把一个不相干的同类硬扯上去。普通却是,最坏而且相反的例子,把一个作者由较高的地方揪下来,揪到批评者自己的淤泥坑里。他不奢求,也不妄许。在批评上,尤其甚于在财务上,他要明白人我之分。

这就是为什么,稍不加意,一个批评者反而批评的是自己,指摘的是自己,暴露的是自己,一切不过是绊了自己的脚,丢了自己的丑,返本还原而已。有人问他朋友,“我最大的奸细是谁?”朋友答道:“最大的奸细是你自己。”

我不得不在正文以前唱两句加官,唯其眼前论列的不仅仅是一个小说家,而且是一个艺术家。在今日小说独尊的时代,小说家其多如鲫的现代,我们不得不稍示区别,表示各个作家的造诣。这不是好坏的问题,而是性质的不同,例如巴尔扎克(Balzac)是个小说家,伟大的小说家,然而严格而论,不是一个艺术家,更遑论乎伟大的艺术家。为方便起见,我们甚至于可以说巴尔扎克是人的小说家,然而福楼拜,却是艺术家的小说家。前者是天真的,后者是自觉的。同是小说家,然而不属于同一的来源。他们的性格全然不同,而一切完成这性格的也各各不同。

沈从文先生便是这样一个渐渐走向自觉的艺术的小说家。有些人的作品叫我们看,想,了解;然而沈从文先生一类的小说,是叫我们感觉,想,回味;想是不可避免的步骤。废名先生的小说似乎可以归入后者,然而他根本上就和沈从文先生不一样。废名先生仿佛一个修士,一切是内向的;他追求一种超脱的意境,意境的本身,一种交织在文字上的思维者的美化的境界,而不是美丽自身。沈从文先生不是一个修士。他热情地崇拜美。在他艺术的制作里,他表现一段具体的生命,而这生命是美化了的,经过他的热情再现的。大多数人可以欣赏他的作品,因为他所涵有的理想,是人人可以接受,融化在各自的生命里的。但是废名先生的作品,一种具体化的抽象的意境,仅仅限于少数的读者。他永久是孤独的,简直是孤洁的。他那少数的读者,虽然少数,却是有了福的(耶稣对他的门徒这样说)。

沈从文先生从来不分析。一个认真的热情人,有了过多的同情给他所要创造的人物是难以冷眼观世的。他晓得怎样揶揄,犹如在《边城》里他揶揄那赤子之心的老船夫,或者在《八骏图》里,他揶揄他的主人公达士先生:在这里,揶揄不是一种智慧的游戏,而是一种造化小儿的不意的转变(命运)。司汤达(Stendhal)是一个热情人,然而他的智慧(狡猾)知道撒谎,甚至于取笑自己。乔治·桑是一个热情人,然而博爱为怀,不唯抒情,而且说教。沈从文先生是热情的,然而他不说教;是抒情的,然而更是诗的(沈从文先生文章的情趣和细致不管写到怎样粗野的生活,能够有力量叫你信服他那玲珑无比的灵魂!)。《边城》是一首诗,是二佬唱给翠翠的情歌。《八骏图》是一首绝句,犹如那女教员留在沙滩上神秘的绝句。然而与其说是诗人,作者才更是艺术家,因为说实话,在他制作之中,艺术家的自觉心是那真

正的统治者。诗意来自材料或者作者的本质，而调理材料的，不是诗人，却是艺术家！

他知道怎样调理他需要的分量。他能把丑恶的材料提炼成功一篇无瑕的玉石。他有美的感觉，可以从乱石堆发见可能的美丽。这也就是为什么，他的小说具有一种特殊的空气，现今中国任何作家所缺乏的一种舒适的呼吸。

在《边城》的开端，他把湘西一个叫做茶峒的地方写给我们，自然轻盈，那样富有中世纪而现代化，那样富有清中叶的传奇小说而又风物化的开展。他不分析；他画画，这里是山水，是小县，是商业，是种种人，是风俗是历史而又是背景。在这真纯的地方，请问，能有一个坏人吗？在这光明的性格，请问，能留一丝阴影吗？“由于边地的风俗淳朴，便是作妓女，也永远那么深厚……”我必须邀请读者自己看下去，没有再比那样的生活和描写可爱了。

可爱！这是沈从文先生小说的另一个特征。他所有的人物全可爱。仿佛有意，其实无意，他要读者抛下各自的烦恼，走进他理想的世界，一个肝胆相见的真情实意的世界。人世坏吗？不！还有好的，未曾被近代文明沾染了的，看，这角落不是！——这些可爱的人物，各自有一个厚道然而简单的灵魂，生息在田野晨阳的空气。他们心口相应，行为思想一致。他们是壮实的，冲动的，然而有的是向上的情感，挣扎而且克服了私欲的情感。对于生活没有过分的奢望，他们的心力全用在别人身上：成人之美。老船夫为他的孙女，大佬为他的兄弟，然后倒过来看，孙女为他的祖父，兄弟为他的哥哥，无不先有人而后——无己。这些人都有着一颗伟大的心。父亲听见儿子死了，居然定下心，捺住自己的痛苦，体贴到别人的不安：“船总顺顺像知道他的心中不安处，说：‘伯伯，一切是天，算了罢。我这里有大兴场送来的好烧酒，你拿一点喝去罢。’一个伙计用竹筒上一筒酒，用新桐木叶蒙着筒口，交给了老船夫。”是的，这些人都认命，安于命。翠翠还痴心等着二佬回来要她哪，可怜的好孩子！

沈从文先生描写少女思春，最是真烂漫。我们不妨参看他往年一篇《三三》的短篇小说。他好像生来具有一个少女的灵魂，观察的不是别人，而是自己。这种内心现象的描写是沈从文先生的另一个特征。

我们现在可以看出，这些人物屈于一个共同类型，不是个个分明，各自具有一个深刻的独立的存在。沈从文先生在画画，不在雕刻；他对于美的感觉叫他不忍心分析，因为他怕揭露人性的丑恶。

《边城》便是这样一部 idyllic 杰作。这里一切是谐和，光与影的适度配置，什么样人生活在什么样空气里，一件艺术作品，正要叫人看不出是艺术的。一切准乎自然，而我们明白，在这种自然的气势之下，藏着一个艺术家的心力。细致，然而绝不琐碎；真实，然而绝不教训；风韵，然而绝不弄姿；美丽，然而绝不故作。这不是一个大东西，然而这是一颗千古不磨的珠玉。在现代大都市病了了的男女，我保险这是一

付可口的良药。

作者的人物虽说全部良善，本身却含有悲剧的成分。唯其良善，我们才更易于感到悲哀的分量。这种悲哀，不仅仅由于情节的演进，而是自来带在人物的气质里的。自然越是平静，“自然人”越显得悲哀：一个更大的命运影罩住他们的生存。这几乎是自然一个永久的原则：悲哀。

这一切，作者全叫读者自己去感觉。他不破口道出，却无微不至地写出。他连读者也放在作品所需要的一种空气里，在这里读者不仅用眼睛，而且五官一齐用——灵魂微微一颤，好像水面粼粼一动，于是读者打进作品，成为一团无间隔的谐和，或者，随便你，一种吸引作用。

《八骏图》具有同样效果。没有一篇海滨小说写海写得像这篇少了，也没有像这篇写得多了。海是青岛唯一的特色，也是《八骏图》汪洋的背景。作者的职志并不在海，却在藉海增浓悲哀的分量。他在写一个文人学者内心的情态，犹如在《边城》之中，不是分析出来的，而是四面八方烘染出来的。他的巧妙全在利用过去反衬现时，而现时只为推陈出新，仿佛剥笋，直到最后，裸露一个无常的人性。“这世界没有新”，新却不速而至。真是新的吗？达士先生勿需往这里想，因为他已经不是主子，而是自己的奴隶。利用外在烘染内在，是作者一种本领，《边城》和《八骏图》同样得到完美的使用。

环境和命运在嘲笑达士先生，而作者也在捉弄他这位知识阶级人物。“这自以为医治人类灵魂的医生（他是一位小说家），以为自己心身健康”，“写过了一种病（传奇式的性的追求），就永远不至于再传染了！”就在他讥诮命运的时光，命运揭开他的癍疤，让他重新发见他的伤口——一个永久治愈不了的伤口，灵魂的伤口。这种藏在暗地嘲弄的心情，主宰《八骏图》整个的进行，却不是《边城》的主调。作者爱他《边城》的人物，至于达士先生，不过同情而已。

如若有人问我，“你欢喜《边城》，还是《八骏图》，如若不得不选择的时候？”我会脱口而出，同时把“欢喜”改做“爱”：“我爱《边城》！”或许因为我是一个城市人，一个知识分子，然而实际是，《八骏图》不如《边城》丰盈，完美，更能透示作者怎样用他艺术的心灵来体味一个更其真淳的生活。

10. “最残酷的爱和最不忍的恨”*

——谈繁漪

钱谷融

在《日出》的跋文中，曹禺说，他在写《雷雨》时，把剧中的一个最主要的人物，就是那被称为“雷雨”的好汉，漏掉了。其实，我认为他并没有漏掉，还是写进去了。那个人就是繁漪。在《雷雨》初版本的序言中，曹禺曾说繁漪是一个最“雷雨的”性格。其实，照我看来，繁漪不但有“雷雨的”性格，她本人简直就是“雷雨”的化身，她操纵着全剧，她是整个剧本的动力。不是吗，死命地拖住周萍不让他离去的是她，把侍萍（她好比是个定时炸弹）招到周公馆来的是她，关住四凤的窗户使周萍被鲁大海与侍萍发现的也是她，最后在周萍与四凤将要一同出走时，又是她叫来了周朴园，打乱了原来的局面，完成了这出悲剧。这样重要的一个人物，在她出场时，自然是应该特别郑重地介绍一番的。而作者的这段介绍，也真是光彩夺目，奇妙绝伦，实在舍不得不加引录：

……她一望就知道是个果敢阴鸷的女人。她的脸色苍白，只有嘴唇微红，她的大而灰暗的眼睛同高高的鼻梁令人觉得很美，但是有些可怕。在眉目间，在那静静的长的睫毛下面，看出来她是忧郁的。有时为心中的郁积的火燃烧着，她的眼光会充满了一个年轻妇人失望后的痛苦与怨望。她的嘴角向后略弯，显出一个受抑制的女人在管制着自己。她那雪白细长的手，时常在她轻轻咳嗽的时候，按着自己瘦弱的胸。直等自己喘出一口气来，她才摸摸自己胀得红红的面颊。她是一个中国旧式女人，有她的

* 选自钱谷融：《〈雷雨〉人物谈》，上海文艺出版社，1980。钱谷融（1919— ），中国当代文艺理论家，长期执教于华东师范大学中文系。

文弱,她的哀静,她的明慧,——她对诗文的爱好,但她也有更原始的一点野性:在她的心里,她的胆量里,她的狂热的思想里,在她莫名其妙的决断时忽然来的力量里。整个地来看她,她似乎是一个水晶,只能给男人精神的安慰,她的明亮的前额表现出深沉的理解;但是当她陷于情感的冥想中,忽然愉快地笑着;当她见着她所爱的,快乐的红晕散布在脸上,两颊的笑涡也显露出来的时节,你才觉得出她是能被人爱的,应当被人爱的,你才知道她到底是一个女人,跟一切年轻的女人一样。她爱起你来像一团火,那样热烈,恨起你来也会像一团火,把你烧毁的。然而她的外形是沉静的,忧烦的,她像秋天傍晚的树叶轻轻落在你的身旁,她觉得自己的夏天已经过去,生命的晚霞早暗下来了。^①

就是这样一个女人,落进了周朴园的魔掌,被他软禁在这个仿佛是与世隔绝的周公馆里,已经一十八年了。寂寞枯淡的生活,沉重窒息的空气,把她闷得气都透不过来,本来她已经不存什么希望,只安安静静地等待着死亡的到来了。忽然,三年前,周萍从乡间跑来了。他对她表示了爱慕。这虽是一株苍白无力、弱不禁风的小草,但因为如今是出现在荒凉而阴冷的周公馆里,又是刚从乡间来,身上多少总还保留着一些年轻人应有的纯朴清新之气;而且,这个人他有时也会燃烧、发光,正如作者在他的出场介绍中所写的,当他冲动起来的时候,他的热情,他的欲望,也会像潮水般地涌上来。就是在他这种热情奔涌的时候,他赢得了繁漪的心。而繁漪犹如一株行将枯死的奇花,得到了点滴雨露的滋润,又逐渐有了些生气。她就按照她自己的性格,把她的生命、名誉,整个地交给了周萍。然而周萍毕竟是周朴园的儿子,他犹疑怯弱,胆小怕事,绝不是值得繁漪爱,值得繁漪为他牺牲的人。后来,他又爱上了四凤,尽量回避着繁漪,并且想离开周公馆,撇下繁漪,一走了事。这样,繁漪的“雷雨”般的性格,就爆发出来了。而《雷雨》这出悲剧,也就在她的性格力量的爆发下,在她的一手导演下完成了。

繁漪在剧中的贯串动作,她的种种作为的直接目的,虽然是在于想留住周萍,但其结果,却往往是对周朴园的一种揭露。而且,她的揭露是那樣的辛辣锋利,那樣的痛快彻底。请看下面这一段对话:

周繁漪 你最对不起的是我,是你曾经引诱过的后母!

周萍 (有些怕她)你疯了。

周繁漪 你欠了我一笔债,你对我负着责任,你不能丢下我,就一个人跑。

周萍 我认为你用的这些字眼,简直可怕。这种话不是在父亲这

^① 《雷雨》,第23、24页,中国戏剧出版社,1957。

样——这样体面的家庭里说的。

周蘩漪 (气极)父亲,父亲,你撇开你的父亲吧!体面?你也说体面?(冷笑)我在你们这样体面的家庭已经十八年啦。周家的罪恶,我听过,我见过,我做过。我始终不是你们周家的人。我做的事,我自己负责任。不像你们的祖父,叔祖,同你们的好父亲,背地做出许多可怕的事情,外表还是一副道德面孔,是慈善家,是社会上的好人物。

周萍 大家庭里自然不能个个都是好人。不过我们这一房……

周蘩漪 都一样,你父亲是第一个伪君子,……

在《雷雨》中,周朴园是个罪魁祸首,许多条生命的疯狂和死亡,都是种因在他身上。那么,在这个剧本里,是谁最无情地揭露了他,给他以最有力的打击,让他当众出丑的呢?显然这个人就是蘩漪。蘩漪之所以要那样死命地拖住周萍,与其说是出于对周萍的爱,还不如说是出于对她自己的地位、处境的一种反抗,出于对周朴园所加给她的种种束缚限制,对周朴园的专横统治的一种反抗(这就是《雷雨》这一剧作的冲突的基础,也就是它的思想主题的基础。从这里,我们就可以清楚地看到蘩漪这个人物的积极意义和局限性。同时,这里也显示出作者当时的世界观的实际水平)。在这个作品里,作为周朴园的一个主要的对立形象的,并不是鲁大海,也不是鲁侍萍,而是蘩漪。蘩漪是周家悲剧的导演者,是使得埋藏在周公馆下面的火药爆炸起来的引火人。为什么作者不以鲁大海或者侍萍作为周朴园的主要对立形象呢?鲁大海当然要比蘩漪站得高得多,他和周朴园之间的矛盾,也更能反映当时社会的本质的矛盾。就是侍萍,她所受的迫害也远较蘩漪为重,她的身世也更易得到人们的同情。而曹禺却偏偏选择了蘩漪作为向周朴园进攻的主将。这究竟是什么道理呢?我想,这应该是与他所要表达的思想,与他为作品所确立的思想主题有关的。

我们知道,矛盾冲突是剧情发展的基础,没有冲突,也就不会有戏剧。而一个剧作的艺术深度,也往往要看做者所选择的冲突和他通过作品所要表达的思想之间符合到什么程度而定。曹禺在这个剧本里,主要只是想揭露周家这样一个带着很浓厚的封建色彩的资产阶级家庭,以及这个家庭所赖以存在的社会的罪恶,并表达他的一种被压抑的、无法排解的愤懑。其所以是无法排解的,乃是因为他并未认真追究过这罪恶的最后的根源究竟来自哪里。他从他当时的认识水平出发,把批判的重点特别放在对周朴园的冷酷、专横和伪善的本质的揭露上。剧作的主要冲突的设立,人物关系的配置,都是以此为基准的。我们看,如果以侍萍作为周朴园的主要对立形象,能不能很完满地表达这种思想呢?显然这是不很合适的。因为侍萍所受的迫害,主要是地主阶级对在他奴役下的使女的迫害。而作者在这作品

中所要表现的,如我们上面所说,已经不单纯是,而且主要并不是这样一种意义上的反封建思想了。假如以侍萍与周朴园的矛盾作为主要矛盾,那就应该把它放在另外一种背景下来处理;而作品的主题思想,也要与现在有所不同了。那么鲁大海怎样呢?鲁大海与周朴园之间的矛盾,完全是另外一种性质的矛盾,这种矛盾是不可调和的你死我活的矛盾,它最终必然要以周朴园这一阶级的彻底败亡作结束。作者在这个剧本里,显然主要也并不是要来表现这样一种矛盾的。所以他也决不会以鲁大海作为周朴园的主要对立形象。只有繁漪,才能够全面地揭露周家的罪恶,才能够把周朴园的冷酷、自私、专横和伪善的本质充分地揭示出来。我们觉得,《雷雨》的内容和形式之间是很和谐的,艺术上是很完整,很有深度的,这在很大的程度上应该说就是取决于其思想与冲突的一致(当然,如果就这个剧作的思想深度来说,就它对社会矛盾的反映与批判的深刻性来说,那是有很大的局限性的。而这种局限性,又是与作者当时世界观的水平相适应的。作为一个民主主义者和人道主义者,曹禺还只能够把他的注意力首先集中在上面这样一种性质的问题上,而还不能够站得更高,还不能够着眼于一些更重大更根本的问题)。

从作品的具体表现来看,情况也确是如此。鲁大海与周朴园的冲突,侍萍与周朴园的冲突,都只在第二幕中稍稍接触了一下,侍萍甚至很少有要与周朴园斗争的意思。繁漪与周朴园的冲突则不然。它是贯串全剧,始终存在的。单是面对面的正面冲突,在四幕之中就有四次之多。而且每一次冲突的结果,都使他们的关系发生了变化,都加速了剧情的发展。我们看到他们两方面的力量对比关系,在不断地消长转化。繁漪对周朴园的反抗,由消极逐渐转到积极,而且愈来愈激烈,愈来愈不可遏制,最后终于完全撕毁了周朴园的“尊严”,彻底破坏了周家的“平静”而“圆满”的秩序。这四次正面冲突就是:一、周朴园逼繁漪吃药(第一幕);二、周朴园催繁漪去看病(第二幕);三、繁漪从鲁家回来后遇到周朴园(第四幕初);四、繁漪在周萍与四凤将要一同出走的当儿把周朴园叫来(第四幕末)。在第一次冲突中,繁漪的反抗性虽然也表现出来了,但那多半是抵御招架,属于消极的防守性质的。这从她所说的一些话里完全可以看出。如:“我不愿意喝这种苦东西。”“我不想喝。”“留着我晚上喝不成么?”等等。而最后,她终于还是屈从了,虽然是带着极大的愤怒,而且主要并不是为了周朴园。第二次,繁漪的态度就不同了,她就已经是以一种挑战的姿态出现了。周朴园早就两次派人催过繁漪去看病了,繁漪都没去。于是周朴园亲自跑来了:

周朴园 你怎么还不去?

周繁漪 (故意地)上哪儿?

周朴园 克大夫还在等着,你不知道么?

周繁漪 克大夫?谁是克大夫?

你看，她岂但不知道克大夫在等着，她甚至连克大夫这名字仿佛还是第一次听到呢！然而事实上，我们知道，克大夫过去曾经给她看过病，几分钟前鲁贵又两次告诉过她克大夫已经来了，她自己也说过周冲也已向她提过要请克大夫来替她看病的事了。周朴园没有办法，只得再向她说明，克大夫就是“从前给你看病的克大夫”，她却说她根本没有病，就是有病，也不是医生治得好的。说着，她就管自向饭厅门走去。周朴园还想用他那家长的威严来喝住她，但是完全没有用：

周朴园 （大声喊）站住！你上哪儿去？

周蘩漪 （不在意地）到楼上去。

周朴园 （命令地）你应当听话。

周蘩漪 你！（不经意地打量他）你忘了你自己是怎样一个人啦！

（径自由饭厅门下）

在这最后的“你！”的一声里，该是包含着多少的轻蔑和嘲弄之意！她的态度与上一次已经很不相同了。但是，在这一次冲突中，周朴园仍还保持着他的优势，尽管蘩漪回到了楼上，他还是让周萍陪着克大夫去替她看了病。到了第三次，优势就转到了蘩漪一方面，蘩漪已经从防御者的地位转变成一个进攻者了。

这是一个凄凉的雨夜，已经是半夜两点钟左右了。周朴园正寂寞地拿起了侍萍的相片，注目遐想，悄然出神。这时，蘩漪一声不响地从中门走了进来（她刚从鲁家回来），雨衣上的水还在往下滴，颜色惨白，鬓发也是湿漉漉的。她在这样的时刻，突然以这样的姿态出现在周朴园的面前，周朴园的惊愕骇异之状是不难想像的。然而蘩漪却满不在乎。我们甚至可以想像得到，周朴园愈是惊愕，她就会愈显得镇定，愈加感到一种满足的快意。我们看：

周蘩漪 （看见周朴园惊愕地望着她，冷漠地）还没有睡？（立在门前。）

周朴园 你？（走近她）你上哪儿去了？冲儿找你一晚上。

周蘩漪 （平常地）我出去走走。

周朴园 这样大的雨，你出去走？

周蘩漪 嗯，——（忽然报复地）我有神经病。

周朴园 我问你，你刚才在哪儿？

周蘩漪 （厌恶地）你不用管。

周朴园 （打量她）你的衣服都湿了，还不脱了它？

周蘩漪 我心里发热，我要在外面冰一冰。

周朴园 （不耐烦地）不要胡言乱语的，你刚才究竟上哪儿去了？

周蘩漪 （望着他，一字一字地）在你的家里！

周朴园 （烦恶地）在我的家里？

周蘩漪 (微笑) 嗯, 在花园里赏雨。

周朴园 一夜晚?

周蘩漪 (快意地) 嗯, 淋了一夜晚。

这真够使周朴园狼狈的了。所以他惊疑地望着她, 半晌说不出一句话来。而蘩漪则如一座石像般地矗立在他面前, 一动不动。接着她又从周朴园的手里把侍萍的照片拿了过来, 并且像逗小孩似地逗弄着周朴园。周朴园实在拿她没有办法, 只好摆出家主的威严, 命令她走开。然而, 立刻就被蘩漪挡了回去。

周朴园 (愠怒) 好, 你上楼去吧, 我要一个人在这儿歇一歇。

周蘩漪 不, 我要一个人在这儿歇一歇, 你给我出去。

周朴园 (严肃) 蘩漪, 我叫你上楼去!

周蘩漪 (轻蔑) 我不愿意, 告诉你, 我不愿意。

可见这时两个人的力量对比关系, 两个人的优劣地位, 已经翻了一个身了。到了最后一场, 蘩漪更以一个审判者的姿态, 把周朴园叫了出来, 当着众人的面, 不但是当着剧中人物, 而且也是当着广大观众的面, 无情地撕毁了周朴园的庄严的外衣, 剥落了他的道德的面具, 而周朴园此时则已完全处于一个消极的、被动的地位了。

(值得注意的是, 蘩漪的力量不断增强, 并不是由于她的斗争更有把握, 更有获胜的希望, 恰恰相反, 倒是由于她愈来愈意识到自己的前途的无望, 愈来愈感到自己的命运的黯淡。她的斗争一开始就带有一种悲剧的性质, 因为, 在那样的时代, 单纯从个性解放的要求出发, 而不把自己的斗争与整个人民大众的解放斗争结合起来, 是绝不可能有成功的希望的。她自己后来也渐渐地认识到她所作的种种努力, 不过是一种徒劳的挣扎。但是, 像她这样的性格, 是决不能忍受别人的欺侮玩弄, 决不能安于失败的命运的。她一定要反抗, 要报复。她曾几次三番地对周萍下过警告: “一个女子, 你记着, 不能受两代的欺侮, 你可以想一想。” “小心, 小心! 你不要把一个失望的女人逼得太狠了, 她是什么事都做得出来的。” “小心, 现在风暴就要起来了。” 这些就像暴风雨来临前的轰雷闪电, 一声紧似一声, 一声更比一声震撼人心。但是, 我们也听得出, 其中固然包藏着咄咄逼人的威势, 同时却也蕴含着深沉的绝望的悲哀。)

这四次冲突, 不但每一次都深刻地揭示了周朴园和蘩漪两个人的性格, 而且也进一步影响了两个人此后的行动, 更加推动了事件的发展, 把情节一步步地引向高潮。这是真正的戏剧性的冲突。正因为周朴园在威逼蘩漪喝药中, 露出了那么狰狞的面目, 所以才激起了她后来的更大的反抗。而且使她觉得这种生活实在无法忍受, 更非死命地拖住周萍不可。她愈是要拖住周萍, 又愈使周萍恐惧、厌恶, 愈要迅速摆脱她。而在周朴园一面呢, 看到她居然当着儿子的面也露出了反抗的意思, 就觉得只有用更大的压力来对待她, 只有更加防范着她点。而不知道他的压力、防

范的每一次的加强,都只是促使她的反抗和“越轨”的行为愈益变本加厉,都只是促使她更要千方百计地,甚至是不择手段地拖住周萍。这样,结果就反而只有使他的家庭更失平静,使他自己更失尊严。最后终于在众人面前完全暴露了自己丑恶的原形。

在这个作品里,周朴园是一个带着浓厚的封建色彩的资本家,他这种身份、地位,最足以代表半封建半殖民地社会里的统治势力,而他在剧中的贯串动作,他所一心追求的目标——维护家庭的秩序,保持自己的尊严——也正是那个社会里的统治势力所最关心,最要竭力撑持的。繁漪的一言一动,所作所为,则无不在破坏这种秩序,撕毁这种尊严,因而繁漪就是那个家庭和那个社会里的叛逆,是值得我们去寄予同情,给以支持的。

当然,繁漪毕竟还只是地主资产阶级队伍中的一员,譬如她对四凤就有着许多“上等人”的偏见。她所反对的,也只是周朴园的家长式的统治,只是对她个人的种种束缚限制,种种她所感到的个人的不自由,而并没有比这更高一些的要求,更进一步的内容;而且,只要周萍能陪伴她,这“闷死人”的屋子也会使她留恋,她也会安于虚伪和欺骗的不自然的关系而不起来反抗。同时,不消说,她当然是个个人主义者,她为达到她的目的可以不择手段,最后甚至把自己的儿子拉出来借以破坏周萍和四凤的结合。这许多地方都是我们所不能不看到,因而不能给她以过高的评价、过多的赞扬的。不过,话又得说回来,在《雷雨》这一作品中,繁漪的斗争性总算是很强的了,她对周朴园的揭露,也总算是很辛辣、很无情的了。如果我们因为在她身上存在着以上所说的一些缺点和局限性,因而就鄙弃她,否定她,那也是很不对的。

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "44CK5aSn5a2m5paH5a2m6K+75pys44CLXzExODQxODI3LnppcA==",
  "filename_decoded": "\u300a\u5927\u5b66\u6587\u5b66\u8bf\u672c\u300b_11841827.zip",
  "filesize": 41806134,
  "md5": "ac12b7bae1ae22e0a759197817fa2de8",
  "header_md5": "c7e7a0232ea926b016f9fd27593c2e8d",
  "sha1": "cb41df0be939f10ee45001cf56a9817bee81561c",
  "sha256": "e637fd9e0c4670d535e0d3748535ad03f56f8035be8c432338656e3dfc774c89",
  "crc32": 1239119080,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 43900214,
  "pdg_dir_name":
  "\u00ed\u2562\u2524\u2264\u2564\u00ba\u256c\u2500\u2564\u00ba\u2562\u2534\u2592\u255b\u00ed\u2556_11841827",
  "pdg_main_pages_found": 406,
  "pdg_main_pages_max": 406,
  "total_pages": 416,
  "total_pixels": 2586574848,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```