

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

窥天集



序

吴小如

我和常风先生相识至今已逾半个世纪。他是我的师辈。我虽没有听过常老的课，但从抗日战争胜利后我即选择了写书评的习作方向，至少应该说在与常老觐面以前已成为他的私淑弟子。1946年秋，我考上清华大学中文系三年级做插班生，翌年又转入北大中文系，课余经常给各报刊撰文投稿。除经沈从文先生介绍，认识了袁可嘉、金隄几位实际负责编辑副刊的青年教师外（当时他们都在北大西语系任教，而我还是个本科生），同时也认识了常风先生。常风先生当时长期协助朱光潜先生，凡朱先生主编的杂志和报纸副刊，实际上都由常风先生负责编务。不久沈从文先生把一家报纸副刊交给我编，为了稿件的互通有无，我同常风先生的过从因之日渐密迩。当时常老住北大红楼后面的东斋，房间里还保存着日本人没有拆除的“他他密”。我每于不上课时到常老住处谈天，上下古今，天空海阔，无所不谈。这样的师友情谊和密切联系，一直保持到1949年我离开北大为止。及1951年我从天津回到京郊燕大教书，随即展开“三反运动”，我根本没有时间进城去探访北大的师友。直到1979年我到兰州大学讲学，这才又同常老相见，中间整整睽隔了30年。到80年代常老来过北京，我去过一次太原，都曾与常老盘桓竟日。此后常老多病，近年更长期卧床，我只能通过写信问候老人。而常老有信给我，则由他的女公子代笔。在我心目中，常老始终是我的老师。而常老对于我，则一直以平辈挚友相待。老人的谦诚恳，既使我终生铭感，又成为我学习的榜样。我经常反思，我自己虽然也活了70多岁，但比起我的师辈来却总感到缺少点什么。我想，除了学问与见闻不及我的师长外，器识襟怀也不及老辈那样豁达中和，淳厚平易。我应该向老师们学习的东西太多了。

常风先生自30年代从事笔耕以来，其胆识与锐气是很了不起的。收在《弃馀集》里的书评，举凡鲁迅、茅盾、老舍等老作家以及当时刚刚崭露头角的新人的作品，常风先生都不客气地加以评论过。当然，评论的态度是严肃的，见解是公允的，这原是写书评起码的要求和准则。到1948年，常风先生另一本文艺评论专著《窥天集》出版，承先生不弃，惠赠一册。记得在捧读之后，曾写过一篇书评，可惜一直没有找到。1995年，《弃馀集》收在《逝水集》中重新问世，我立即想到应该设法为常老的《窥天集》也找一条出路。到1996年，凑巧山西教育出版社嘱我和上海的谢蔚明先生连袂合作主编一套丛书，我总算有了一点决定取舍的“文权”，便征得常老同意重印《窥天集》。可同时又出现了新问题。一是只印《窥天集》嫌字数不足，二是上海华东师大图书馆的陈子善先生已与上海一家出版社谈妥，也想再印此书。陈子善先生是治新文学史的专家，不仅对现、当代文献资料十分熟悉，且在探微抉秘补阙拾遗方面尤见功夫。他除了想再印《窥天集》外，还准备把常老的集外文尽量搜掘，合编到一起。于是我便特邀子善先生负责编纂常老的这本集子，收入我和蔚明先生主编的这套丛书中。幸好上海方面的出版社联系人也是熟朋友，同意这样办，于是很顺利地谈妥了此事。但使我对出版社，也包括对作者和读者，感到歉疚的是，由于陈子善先生工作太忙，头绪也多，这本《窥天集》的增补本直到1997年4月才编完，致使我大大推迟了向出版社交稿的时间。好在这事已得到出版社和常老本人的谅解，而对于子善先生，我仍由衷地表示感谢，因为他毕竟为搜集常老的集外文花了很多时间与精力。还须

在这里一提的是，集外有五六篇文章是常风先生于 30 年代在《武汉日报》上发表的（那是由凌叔华女士主编的一个文艺副刊），子善先生一直未能找到。最后由我拜托武汉市艺研所的蒋锡武兄，承他热心奔走，设法查到旧报纸，并由他复印乃至亲自过录下来寄给了我，填补了这一空白。为此我特向锡武兄致以诚挚的谢意。

常老从一开始就嘱我为《窥天集》的重印本写篇序言，这当然义不容辞。于是我把常老的大著重温了一遍，同时也拜读了子善先生鼎力搜集的常老的 30 篇集外文。尽管这是常老五六十年前的旧作，今天重读，却依然饶有新意。我认为，这是一本治现代文学史和关注半个多世纪前文坛现状的必读书。这里我只想谈一点粗浅的读后感。

在我的师友中，有两位是专攻西方文学而又潜心于中国古典文学的。一位是周汝昌先生，另一位则是长我 12 岁的常风老师。周汝昌先生曾向我明白表示，他学外文，是为了把中国几千年来优秀的传统文化介绍传播到西方世界去；而从常老的这两本著作来看（《弃馀集》和《窥天集》，尤其是后者），他乃是立足于我国民族文化立场，一方面把西方文化（包括文学创作和文艺理论）介绍传播给国人，一方面更借鉴和利用西方的各色理论武器，来分析探讨我国古典文学中未经前人道破的奥秘和精髓。他的治学途径以及其研究的力度和深度，大有与钱钟书先生平分秋色、异曲同工之势（常、钱二老原是当年清华大学西语系的同学）。遗憾的是，自全国解放后，或者更直截了当地说，自 1957 年常老被错划为右派后，他竟搁笔 30 余年，未再向学术领域问津染指，甚至竟被当前治现代文学史的中青年朋友们所遗忘。这一点我本人是深有感受的。现在不避妄自尊大常老攀比之嫌，也谈一点个人情况。我从 40 年代即从俞平伯、游国恩、冯文炳诸位老师问业，并立志从事古代文学的研究。而我同时也立雪沈从文师门下，写过若干篇有关现代文学的书评（在我写文章时，那些评论的对象应称作“当代文学”），翻译过一点带有保守倾向的西方文艺理论。自 1949 年入大学教书，便逐渐与新文学绝缘，一味去钻故纸堆了。直到近年，我把半个世纪前发表过的旧作求人多方寻觅，找回了若干篇，并陆续编入几本拙著中。于是人们乃以诧异的眼光看我，谥我为“京派”，好像我居然还“玩儿”过现代文学的“票”。50 年前人们批评我：“他只能凑凑热闹，搞点新文学，对旧学并无根柢。”而今天人们又用异样的眼光看我，以为我在“投”新文学的“机”了。其实质与常风先生的被遗忘，道理正复相同。因此，《窥天集》增订本的重版就更有必要了。

《窥天集》里的精品主要是几篇论文，如《关于评价》、《杜少卿》、《小说家论小说》，都值得一再细读。内容并不尽是书评。但结合常老的《弃馀集》和此书的集外文来看，这位半个多世纪以前的青年人对书评工作确实做出了具有典范性的贡献。我本人就曾亦步亦趋，力图成为常风先生的追随者。常老写的书评，就我所知，在当时是起到了针砭时弊、启迪读者的作用的。而我则由于人微言轻，所写的书评除了在 50 年代作为运动中被批判的反面教材外，几乎从未引起人们注意。但时至今日，我以为写书评反倒比半个世纪前难多了，更不要说把书评写好，使之成为传世之作。这是由于当前的积习（或者说一种风气）使然。即书评只许报喜不许报忧，只能说一书的优点特点而不能加以批评指摘。这样就会产生两种结果。一是由于书评的内容大都“一边倒”，只有歌颂而很少求疵指谬，因之即使一些真正有价值的好书也不易引起读者注意。盖读者已习惯于看那些善颂善祷的评论，心想反正

这都是捧场抬轿子的文章，便很难认真辨析原书究竟是优是劣，是高水平的读物还是骗人的伪劣产品。这就导致真正的好书不易从书评中得到正面效益（相反，被“炒”红了的书使读者每有受骗之感，写书评的人是有一定责任的）。另一结果是有些作者已被宠坏，形成了“老虎屁股摸不得”的严峻局面，明明自己错误不止“百”出，却不惜全力以赴地为自己的无知和无耻护短。不久以前，我曾写过一篇以摘谬为主的书评，由于把原书作者在书中出现的硬伤不客气地指出（只举出一些例证，并非硬伤的全部），便受到对方的“反批评”（实际是人身攻击），说我是一名“学阀”。鉴于目前这种风气一时很难肃清，甚至弄得不好还有“对簿公堂”的麻烦，便愈益感到常老当年的胆识与锐气之可贵了。

本文原是“遵命文学”，遵长者之命写的所谓“序言”，它不是书评。故对书中的具体文章就不逐一予以论述，只略陈所感如上。时在1997年五四青年节，写于北大寓庐。

编后记

陈子善

10年前，承新加坡汉语修辞学家郑子瑜先生的热情介绍，我与香港中国现代文学研究者陈无言先生通信，交换研究资料。陈先生是我的前辈，本在商界服务，却对现代文学一往情深，收藏现代文学稀见书刊甚丰，有些还是国内各大图书馆都缺藏的孤本，司马长风撰写那部有名的《中国新文学史》时就曾得到他的不少帮助，他自己也不时在《星岛日报》、《明报》等刊发表研究心得。有一次他来信嘱我留意搜集早已被人遗忘的现代作家的著作和生平资料，记得其中有高语罕、华林、滕固、彭芳草、叶鼎洛、郭子雄、林徽音、芳信等位，还有一位就是常风先生。说来也真惭愧，我当时虽说已在大学中文系讲台上讲授现代文学七八年，对这些作家却几乎一无所知。当然，他们的文学生涯或长或短，文学成就也各有千秋，知名度也难与大名家相比。但我开始意识到，如果一部中国现代文学史就只有“鲁（迅）郭（沫若）茅（盾）”，“巴（金）老（舍）曹（禺）”，甚至像十年浩劫中那样，只剩下孤零零一位鲁迅，那就太单调，太乏味了。

从此以后，我记住了常风先生的名字。1988年5月，北岳文艺出版社出版了“高健编译常风审校”的英国诗选《圣安妮斯之夜》，以此为线索，我终于与常风先生取得了联系。从80年代末到90年代初，我与常风先生之间一直鱼雁不断，主要是我向他了解他早年的文学活动，他所亲历的三四十年代北京文坛的往事，他与周作人、叶公超等京派大家的交往，他协助朱光潜编辑《文学杂志》的始末，等等。常风先生热情诚恳，有问必答，不厌其烦，使我深受教益。我还请他撰写了回忆周作人和叶公超的两篇长文，为深入研究这两位现代重要作家留下了宝贵的资料。

1995年10月，辽宁教育出版社出版常风先生的《逝水集》（《书趣文丛》第二辑之一），人们于是才知道作为书评家的常风先生，领略了他那些精彩的中外书评。但遍查迄今为止已经出版的各种现代文学史著作和现代文学辞典，均无对常风先生的评介，也未见关于他的条目。《中国现代文学作者笔名录》（徐乃翔、钦鸿编，1988年12月湖南文艺出版社初版）著录现代作者六千余人，《中国近现代人物名号大辞典》（陈玉堂编著，1993年5月浙江古籍出版社初版）著录人物更多达一万多位，不可谓不齐全，也都没有常风先生的名字，这实在是一件遗憾之至的事。我6年前为台湾报刊写过一则《关于常风》，因此有必要转录在下面：

常风，原名常凤喆，字镂青，笔名常风、荪波等，山西榆次人，1910年9月26日生。1929年秋考入清华大学外国文学系，成为叶公超的高足。在叶公超鼓励下，于1933年3月在《新月》第4卷第6期发表处女作《那朦朦胧胧的一团》，从此开始他的文学生涯。同年夏在清华毕业后，先后执教于太原平民中学、北平艺文中学和中国大学文学系，1946年至1952年在北京大学西语系任教，1952年至今一直担任太原山西大学外语系教授。

常风是“京派”重要作家，在散文、文艺评论、比较文学研究和翻译诸领域里都卓有建树，作品散见于《大公报·文艺》、《武汉日报·现代文艺》、《国闻周报》、《文学杂志》、《中德学志》等。特别是他是当时著名的书评家，1934年9月12日，经叶公超推荐，他的第一篇书评《论老舍的〈离婚〉》发表于天津《大公报·文艺》，该刊编者沈从文在按语中说：“十年

来中国新文学运动，就一般言皆以为创作小说成绩较佳。其中很有几个作家的作品，值得我们注意。但各种攫掠他人短论编成的某作家评传，与范围太过宽泛的某某论，常因编者态度与持论者态度使人怀疑，影响也就不甚良好。本刊希望此后常常能够登载些作品介绍。本期讨论老舍《离婚》集作者常风先生，任教职于太原，批评态度与见解，皆可注意。”自此常风一发而不可收，评论过鲁迅、叶圣陶、茅盾、朱自清、巴金、王统照、李健吾、吴组缃、萧军、金克木等人的著作，其中一部分后来结集为《弃余集》（1944年6月北平新民印书馆初版）。常风具有敏锐的艺术感受力，他的书评分析细腻精到，文笔清新活泼，融鉴赏与评论于一炉，自成一家言。他还出版有文艺评论集《窥天集》（1948年5月上海正中书局初版）。1937年和1947年，常风还二度协助朱光潜编辑“京派”的重要刊物《文学杂志》。近年来他又撰写了怀念周作人、沈从文、朱光潜、叶公超等人的长文，都是文情并茂，颇具史料价值。

记得我当初在图书馆找到常风先生的《弃余集》时，我是何等的惊喜。没想到常风先生评介了那么多现代文学作品，而且独具慧眼，褒贬得当，就是半个多世纪以后的今天来看，也是极富启发性的，大有助于我们理解这些作品的艺术价值和重新确定它们在文学史上的位置。难怪前几年李辉兄编选《大公报书评选》时，常风先生的入选作品就与公认的书评大家刘西渭（李健吾）一样多。后来，我又在旧书店寻得《窥天集》，庆幸之余，对常风先生在外国文学理论、中国古典文学等众多研究领域里所取得的成就是深感佩服。

我认为像常风先生这样优秀的书评家、文学批评家，长期不为人知，实在是不公正的，是现代文学研究的严重缺陷。我一直希望常风先生的著作能够重新整理出版，还历史以本来面目。因此，前年《逝水集》问世，我着实高兴了一阵。也因此，去年秋天常风先生嘱托我为他编选继《逝水集》之后的第二本文集，我是十分乐意，并愿竭尽绵力的。现在书已编讫，谨作如下说明：

全书分为二辑。第一辑为常风先生当年自己编定的《窥天集》的全部，其中《面纱题记》这一篇虽已编入《逝水集》，但为保持《窥天集》原版的完整性，仍予收入。第二辑是“集外文”，编入目前已发现的常风先生的集外文，又分成三组。第一组是14篇中外文学批评，包括对德国美学家莱辛和尼采的评介，对自古希腊以来若干西方经典作品的赏析，以及对新文学与古文学关系的探讨，等等。《马二先生》这一篇发表时署名“张桢”。第二组是13篇书评，其中《两本翻译的康拉德小说》删改后曾以《康拉德的 黑水手》为题编入《弃余集》，现把最初发表的全文收入本书，有兴趣的读者不妨加以对照。第三组是3篇散文，常风先生的早期散文虽然数量很少，但都是情真意切的感人之作，是很难得的。常风先生的集外文中还有《中国诗的节奏与韵律》等篇，久觅不获，只能暂付阙如，留待今后有机会时再增补了。此外，入选诸文中有些译名与今天通行的不一致，为保持历史原貌，未予改动。

愿本书的出版，能使我们进一步认识在文学研究上探索了大半生的常风先生，并能作为我们今天全面评估20世纪中国文学的有益的借鉴。

1997年4月于上海

读书阅世丛书

窥天集

常风著

*

山西教育出版社出版发行（太原并州北路 69 号）

新华书店经销 山西新华印刷厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：11.125 字数：292 千字

1998 年 6 月第 1 版 1998 年 6 月山西第 1 次印刷

印数：1—5000 册

*

ISBN 7-5440-1463—0

Z·10 定价：11.70 元

窥天集

关于评价

—

古人说过模仿是人类的一种本能。批评犹如模仿，也是人类的一种本能。在日常生活中我们所有的许多经验，看见美丽的景物会欣喜地赞赏，见到一件可憎可鄙的行为自然而然地表示厌嫌，读一首诗或一幅画因它所引起的反应而加以品鹭，对于食物与衣服我们也各有各的意见说它精粗，说它好看或难看……这些经验都是属于同一种活动，源自我们赋有的批评本能。文学批评在根本上说来与其他的批评并没有什么差别，只不过因为它的对象不同，不是人事中的琐细事故，或自然界中的声籁，或色彩或形象，而是人类心智的最高的努力，运用于藉各种的媒介物所成功的表现之故，因而遂被视为一个特殊的存在，别具特殊的质素。也正因为这个道理，有的文学批评家认为美感经验是独立的，迥异于我们日常经验的一种经验，结果本来是极寻常的一种经验被当作神秘玄妙，而敷陈记述这种经验的作品也被视为深奥的了。

然而文学批评不外是“抉发文心”、“阐幽显微”，换言之，研究一个作品的创作程序，考较作品所引起的反应，析解作品所传达的经验，探求它与并时的文化的关系然后予以评价。文学批评中的各种思潮也与一般思潮一样，有许多的起伏，表面上看来一个思潮和它的前承者与后继者显得如何之牴牾不能相容，若经我们冷静的观察，则我们将发现它们实在是一个起伏的有机的连续，实际上不惟不矛盾，而且是似相反而实相成的。后起的思潮往往是前者的补存与改正，它是向着“更完美”流动着的。经过一阵波浪汹涌，海面终归平静，而这平静之后又在酝酿着另一个波浪汹涌。文学批评中有许多的宗派，各有家数各有义法与术语，究实说来只是各用认为最精当的方法与工具，适应各自时代的要求来钩稽。这些宗派的由来各自适应一种需要，故具有它自己的背景，又与当时的文化休戚相关。然而这一点往往被忽视。我们忘记了“后之视今，犹今之视昔”，我们攻击前人所维护的理论，采取的方法，因为不适用于我们当前的新的问题与要求；而我们却不禁自信不疑，以为我们为文学批评找得了一个永恒的解决与答案。事实却并不如此。每个时代最优秀的才能各尽了最大的努力，解决了当前的问题，“四时之序，成功者退”，他们顾不到后世的评价，也因此他们才是永恒不朽。所以我们对于各文学批评派别的法则与原理必须把它们放在历史中去衡量它们，注意它们的来历，应用的对象与范围，在应用时所受的限制及应用它们的限制，然后我们才能知道它们的真正的价值与重要性。所谓裁判的批评在今日是最被唾弃的了，然而任何种批评结果仍不免含着“裁判”的意味，不过宣示裁判的语气、方式不同罢了。裁判的批评还有不朽者在，它让我们知道文学是有机的发展的生命，常常变的；并非固定的无机的组织。所谓印象的批评是被我们认为漫无评价标准的，而且不讲评价的，但是却是这派的理论与实践，才让我们去注意观察一件作品所引起我们的反应及所予我们的效果。其他各种批评学派的理论也都指示我们在从事文学批评时应注意的一个方面，作家的时代，种族与地理环境如何会影响到作家的创造，心理学的研究如何帮助我们了解我们的反应，文学的技巧如何有关于表现……总之，真理是这个又

是那个，包含着这个又包含着那个；却不仅是这个或仅是那个。

今日的文学批评正是遵循着前人开辟了的道路，承继了他们耕耘的收获，再加上我们这个时代“天时”的许多赐予，我们期望获得一个比前人更完美、更切当、更宏大的批评学说。同时代文化的其他部门中新的研究与发现，供给我们更正确的知识与更丰富的材料，启示我们探究的新方向。文学批评中的一切法则、原理、术语，只不过一种方便，为了应付一个避免不掉的需要；又如任何事物的定义，用以作为类别的工具。最上乘说法实在应该是以心会心不落言诠的。然而这是不可能的，于是我们看到这些字眼：“人生的批评”、“灵魂的探险”、“苦闷的象征”、“最好的字最好的安排”、“文如其人”、“人格的表现”、“寓繁杂于齐一”、“雄浑”、“秀逸”、“和谐”、“神味”、“禅机”、“性灵”、“妙悟”……这些抽象字眼完全是为了实用上的方便被用来代表一个范畴，以它作为评价的基准。然而随着也滋生了必然不可避免的名词的淆混。近代文学批评学说最大的贡献即在廓清这些文字的翳障与玄妙空虚含糊的字眼，而探究一些比较根底的问题，寻求比较实在的具体的解释。近来的科学的演进又供给我们对于人生的一个较深广的新的观点。我们读了一首诗要起反应，我们便考究这反应，是被如何激起的。诗人在写这首诗的时候心理上如何孕育它，创作它的程序如何，我们从何获得印象，我们如何接受诗人所传达的经验，我们阅读它的程序又若何。然而在今日我们对于这几个问题还不能有一个完全满意的答案。纵是科学的文学批评家，也慨叹科学还没有发达到足以解决这些问题的程度。在许多地方看来，近代心理学对于文学批评的贡献够得上伟大了，但是实验心理学研究的结果——研究声音、研究色彩、研究线条、研究形体之所以与人以美感者何在——，固然不能说它完全无所助益于文学批评，但是它却仍没有方法，能够使得我们明白人类的心灵在看了画、读了诗、听了音乐之后，它究竟是如何工作的。实验心理学所供献我们的只是一点琐碎的知识，我们只能藉以知晓某种色彩或节奏或线条可以引起我们什么样的反应。然而将节奏或色彩或线条组织在一起成功为一个比较复杂的对象时，心理学家便无能为力，我们便不能依赖他来解释我们欣赏到美的完整的经验程序。所以我们要知道近代心理学对于文学批评的献助，同时还要注意到它的应用于文学作品的限度若何。

不论任何种的文学批评脱离不开判断，虽然判断实在是最受研究文学的人憎恶的一个名词，好像对于他有所褻渎似的。反对判断暗含着对于创作家尊崇之心。创作家应如天马行空驰骋于想象的世界之中，以他最擅长而恰当的形式表现他的情感。所谓判断不必尽像被人唾弃的、演绎的、或裁判的文学批评派，那样专断的根据文学上某种已经确立的法则径施以判断。然而，不论如何委婉曲折地比较作品；不论从根据已经试验过的事实而得来的结论归纳；或研求关于作品的各种事实、年代、来历、文体、作者的身世，同时代的作家；或读完一件作品后玩味所予的印象——到了最后还是免不了判断。因为判断就是文学批评整个进行中评价的最后一个阶段，到了这阶段文学批评才告终结。印象派的批评自以为，而且也被认为，是超脱于判断的，因为印象的批评不援引篇章，也不指摘作品，他只在神游于杰作之中之后，将他沉醉在这作品的欣赏里面所得的经验与印象记载下来；殊不知在他记载他的印象之先，他已经过一个判断的层次——他已经完成了评价的程序。一部作品中所描写的事物，所传达的情感，哪一个是最触动他的想象的，哪一

个是最激发他的积聚的反应的，什么是最引发他的兴味的，什么是使他心情怡悦引申他的同情的，……这些都早经过他比较、参证、予以判断而评价过了。经过这步骤，筛簸去那些不合意的，只将那些怡悦他的加以叙述引申发挥，成功了他的印象的记载。这便是他选择比较价值的结果。所不同者，他的评价的基准完全存在于他自己中，而且又是不固定的、散漫的、随着印象的触发而随时变易的。表现派的批评也是不主张文学批评牵涉到价值的讨论，其不可通处也正如此。表现派以为美是直觉的，只主张文学批评讨论传达；而传达作用事实上还是脱离不了价值。传达作用属于表现，因此包含着技巧的问题。既有了技巧，便有了高超、低劣、优美、平庸之分。而要能够判别这些，便是为了给技巧一个评价。所以在文学批评中只有两个重要问题——也是两个根本问题——传达与评价。这二者是一条直线的延续，是批评过程中的起点与终点。传达是评价的唯一根据，也是它的材料与预备工作。而评价乃是批评的终鹄。

二

文学批评者实在说来便是一个欣赏者，他经过欣赏者的整个欣赏程序。作者的经验藉了一种媒介表现，欣赏者所直接接触的最先是这表现的结果——作品。因所传达的经验引起的反应，藉上移情作用，就作品中的表现，用想象去了解作者的心理状态，然后达到作者的经验。作者传达经验；欣赏者重造或体验作者的经验。所以欣赏程序便是重造经验的一个程序。批评者的第一步工作也在重造经验以求了解作者的心理状态。作者、欣赏者、批评者，几乎都经过一个相同的程序。他们二者之间的差别只在作者是由因及果，由意匠经营至表现的形式——作品；而欣赏者是由果求因，由作品去推求作者的心理状态、意匠经营。因此，就作品中所传达的经验而言，作者是最丰富的了，欣赏者与批评者力求重造出最切近作者的经验，若愈切近则欣赏得愈深厚，了解得愈深刻。欲求达到这种境地，欣赏者及批评者与作品之间，必须保持一个适当而微妙的距离。他须经验广博然后始能接受作品中所传达的一切，同时他须使自己蠢蠢欲动的积聚经验受合理的制约，他如是才不致将自己的经验与作品中所传达的经验混杂在一起，不致将他自己的情感沉溺在当前的作品中，妨碍他接近作者的经验。特别对于批评者，若没有这种距离，作者的情感过分的泛滥，势必影响到他所要予的评价。至于欣赏者在所欣赏之作品中发现自我自然是一个狂欢，他能享受得最大，然而这却有碍于他去接近作品的真正价值。因为欣赏并不是借酒浇愁，真正的欣赏者不应持“自我中心”，因为欣赏的对象是外缘的事物，而欣赏的目的并不是自我满足，而是扩大经验、扩充想象、尽量感受。批评者在遇到与自己的经验最相近的经验时最为危险，这样不免要引起他的积聚经验的泛滥。他须能“入”于作品，又须能“出”于作品，能“入”他才能充分体验所传达的经验；能“出”他才能真正接近与体验那经验。保持一个适当的距离，冷静了他的头脑，来分析、综合、比较他所得到的印象。

所谓作者的创作程序，欣赏者与批评者的欣赏程序，都是属于传达的问题。我们欣赏，也是藉了传达；我们批评，也是以它为根据。我们知道批评的终鹄是评价，这个牵涉到价值的问题。价值起于人与事物的关系，是人生各种经验的比较、参证与阐明。文学批评中的价值，一在求各种经验的价值，

何者美，何者不美；二在求传达这些经验的方法——技巧——的效果强弱大小。经验虽然是首要的，而能否为自己以外之人了解、接受，以及了解、接受之程度高低，都视传达的方法决定。方法虽然不是“本”，其重要却也不亚于“本”。有的批评家以为技巧属于艺术工具，艺术所以有价值并不凭所用的工具判定。有人因为注重工具之故，将文学批评变作修辞学，奖励文字的排比。在我们看来将文学批评缩小为修辞学，对于一件作品只斤斤于一词一字之推敲，当然是不可恕的，但是所谓传达问题最首要的，即在求如何能引起最佳的反应。以文字为媒介，当然要讲求如何运用文字才能达到这个效果。我们注意技巧并不是要注重修辞学或各种条规；技巧实在是完美的表现所不可少的。文字确实只是事物的记号，我们都必须凭赖了若干记号才能接触所代表的事物。我们注重技巧，目的在求一个最完美的桥梁伸进作者的经验之中。技巧精美才能有精当的传达。传达成功才能有适当的反应。然后才能谈到有无价值。

说到价值，我们常用内在价值与外在价值这两个名词来区别它。不论作者或批评者在选材经营意匠时或考较作品时，都必牵引到这两种价值；甚至欣赏者，以无所为而为的精神欣赏，若欲真正接近他所欣赏的对象，也必明白这对象的二种价值。内在价值是作品本身所具有的，是作品所达到的艺术完成。它独有千古，不受时间空间的限制，永恒不变。所谓艺术有普遍性，通常是指作品的题材而言；而对文学批评说，凡具有内在价值的作品都是具普遍性的，因为内在价值的评价是超乎时间、地域等外缘的因素之限制的。一篇成功的作品都必具有内在价值，不依赖任何外缘的因素只就它本身——藉某种媒介而成功的表现品——便可以激起读者的正当反应，获得它的艺术效果。内在价值是最纯粹的最简单的。外在价值正与此相反。它牵涉到一切外缘的因素：作品的时代，作品在文学演变上的意义，作者的地域，批评者的时代、地域、人生态度、道德信仰、社会风尚、个人经验、思想、气质，在在都掺杂在评价中。所以外在价值不是固定不变的，每因任何一个外缘的因素生出绝不相同的评价。我们评论一部作品时，常常忽略发挥作品本身的美德，它的艺术成就，徒为它所牵连的外缘因素所眩引。比方说，我们赞美一部作品，因为里面有大胆的肉欲的描写，因为它违背当时社会的风尚，抵触流行的道德观念，迎合时代需要，或投合大众的脾味，至于作品的表现如何，反而视为无足轻重。事实上，一篇作品之价值的评定首在肯定它的内在价值。因为一篇作品之所以是艺术，就是因为它的艺术上的造诣。但是外在价值也不容轻视。它能增高作品的内在价值。许多流行一时的小说剧本，含有宣传性的艺术作品，所以不能算作上乘的作品，就是因为它虽然适应了一种需求，却不会达到艺术的完成。所以若仅依作品的内在价值评价，纵不足阐明作者“立意”、“立心”之所在，不能触及作者的精神，然而已足就艺术而论评定它的价值。一位尽职的批评者应该在评价时顾到作品的内在价值与外在价值，如是作品才能有一个完全的评价。《金瓶梅》是暴露性欲的描写，是一部世态书，是明朝社会风尚的缩影，然而《金瓶梅》有价值并不仅因为这些。若说暴露性欲，描写的大胆，则尚有更刻骨入画甚于此书的作品在，我们并不认为是艺术作品；若说描写社会的风尚，则风俗史类的书籍尽可替代。再以《离骚》来说，只就作品本身我们便能欣赏它的美，评定它的价值。但是《离骚》却绝对不是一篇单纯的诗，它的那种忠君之忱，我们现代人了解不来，并且似乎也不屑去了解它（虽然这实在是写成这诗的一个

重要因子)。时间消蚀掉它一切外缘的因素，于是呈现在我们之前的便只是一篇优美的抒情诗了。一篇情趣隽永的小品文、一首绝句、一幅素描、一幅写意虫、鱼、白菜，只依内在价值便可以评价。而在评价时，这些比较单纯的对象更难使批评者了解感受。它们几乎都超脱一切外缘的事物，反使得批评者无所凭藉。在这些里面所遇见的只是一个情味饱和的意象。批评家训练他自己去欣赏、观照这些单纯的对象。所谓“一花一世界”、“由刹那中见到永恒”、“纳须弥于芥子”，并非痴人说梦。这实在是见“道”之言，能从这些单纯的对象获得启示，有所领悟，才能达到欣赏的极致。

若是，我们不禁要问作品之内容——所表现者——与评价的关系如何？一首绝句，刹那吟成的即兴之作与百万言苦心结构的长篇小说，一幅虾米飞蜂与一幅金碧山水，雄宏与秀丽，伟大与精巧，何者的价值为高？读了一部《红楼梦》与读了“念天地之悠悠，独怆然而涕下”，“逝者如斯夫”，所得到的人生的观照一样的深广。艺术中有许多不同的境界，美学家各予以一个名目，类别为若干范畴，雄宏、秀丽……这些名目只是表示出差别——美的境界之差别，并不是说在质上有何高低优劣。司空图的《二十四诗品》可谓识得艺术的三昧。就艺术说这样境界不论大小都应等量齐观。不论何种境界只要引起最好的反应的，就是最有价值的。

文学是全人格的表现，所以有人说“文如其人”。文学批评也是全人格的表现。批评者以个人的气质、修养、经验、“才、识、学”为反应的水准，去求了解感受作者所传达的经验。批评者的修养愈高，胸怀愈坦白广大，态度愈真诚愈宽厚，则愈能包容，愈能调协，愈能保持一个“中和状态”。犹如在人事上一样，愈能不偏不激，愈能心地平静光明，则应付一切愈能自如自在。在艺术上则能冷静地观照品味，一切冲突的反应调和得厘然有当，加以适宜的组织以期合乎自然的条理，感受了一切，容纳了一切，因而更增深刻我们对于人生的观照。

评价还有一个应该考虑的。除了上面所说的一切，评价要达到比较完美的地步，须注意批评的职分是什么。认清楚了批评的职分，评价才不致迷途无所依归。我们在前面提到外在价值，而文学批评的职分又都是与外在价值牵涉着的。艺术在今日已超脱了自我表现的阶段。文学批评要求于艺术的并不仅以自我表现为满足。他要求它与一般文化有联系，作为文化的一环；加深人与人间之了解，保存并推广人生最有价值的经验。文学之所以为“人生之批评”者就在此。我们有欲念，与以发泄，导引它到一个涣然融释的境界，在这种境界中只见一片“天和”，没有冲突、没有缺陷、没有压抑，一切都自自然然、活活泼泼遵循着自然的法则。能理解这个，加以调整与组织的，就是完美的批评者；评价的极致也在于此。

1941年10月22日

这篇文字的目的在于说明文学批评上的一个基本问题，特别注意评价问题在整个文学批评进行中的重要性及其与传达和欣赏的关系。将传达与价值二者相提并论，视为文学批评中的两个基本问题是现代的事；而现代却又有一个强有力的学派——表现派，特别看重传达，而忽略甚至否认价值问题在文学批评中应占任何地位。本文为力求简明，引证他人的意见处都未注出，不过读过瑞恰慈氏(I. A. Richards)的人，当然可以看出瑞氏的意见在这里的影子与瑞氏的启示。这是三年前的一篇文字，现在略加改删，补写了这一段话，

并藉此寄怀鼓励我写这篇文字的一位友人。

1943 年 6 月

亚里士多德论悲剧

讲到悲剧，我们不得不讲到亚里士多德。因为在西方文学批评中，亚里士多德是第一位树基的人，而他的《诗学》更是第一部重要的批评文学。他的《诗学》与普通的著述不同，汤牟斯赖麦（Thomas Rymer）曾说：“亚氏论诗的作品，并不是他个人骄傲意志的武断评论，或他形而上学的枯燥演绎；乃以诸大诗人为导师，凡他们写作时所实行的，他都根据了分门别类写为摹仿之原理。”在亚氏之前及他同时代的人都有论诗的作品。亚里士多芬（Aristophanes）的喜剧《群蛙》现在还保存着，里面有他关于诗的意见。此外尼考喀瑞司（Nichocharēs）、亚来克西斯（Alcxis）、比阿塔司（Biottus）、芬尼西底司（Phoenicides）都有题为诗人或诗歌的谐剧。在散文作品方面，据狄奥基尼司·来阿修斯（Diogenes Laertius）所述，苏格拉底的门徒中如克利陀（Crito）、西米亚司（Simmias of Thebes）与西蒙（Simon）都有论诗及美术的著作。又有一年代不确知的提摩克利塔司（Democritus），可以说是亚里士多德的前驱，曾有两部书，一曰《论诗》，一曰《论节奏与和谐》。柏拉图学派中有斯佩西普司（Speusippus）论修辞学与艺术，善那克拉特司（Xenocrates）论文学与演说诸问题；希来克里德司（Heracleides）论音乐，论诗及诗人。亚里士多德在《诗学》中暗指到论诗的批评文字凡十余次，曾提到由克利底司（Eucleides）、葛老康（Glaucōn）、亚利福拉特司（Ariphrades）请人的名字，这些人的作品都已散失。独有亚里士多德的《诗学》保存到今日。他的同辈或先辈之意见，我们惟赖他的著作略知一二。

《诗学》约作于纪元前 335 年亚里士多德卜居雅典讲学至 332 年他离开雅典之时。又有人说《诗学》是他的门徒在亚力山大时代或以后就听讲所录之摘要，再参酌他们老师的其他著作中重要精切的叙述贯串而成的，这也是一个合理的揣测。至于亚里士多德撰写《诗学》的动机，除了作为一个大纲应讲学之需外，一般论者都说是答辩柏拉图《理想国》第二卷、第三卷与第十卷中所加与荷马的攻击。不过亚里士多德在书中始终是积极的立论，不曾消极地驳倒他人的意见，再树立他自己的意见。比方说，他不曾批评或反对柏拉图所说“艺术是摹仿的摹仿”；他仍然用“摹仿”这词。可是他所说的摹仿别有含义。就此看来，亚里士多德所陈述的意见中一定含着许多他人的意见；这不是说袭取他们，而是他们的意见不健全或不正确处，触动他建立或发挥他个人的意见。

讲到《诗学》首要注意的一点是它并不是凭空立论，为诗人制定规律。它是根据若干篇史诗与现在大部分已遭散佚的千余篇戏剧之分析、比较、研究而成的一部书。亚里士多德极富分类的才能。他研究的范围与对象是希腊的史诗、悲剧与喜剧。他的方法是不偏不颇，不具成见，冷静而合理地分析它们。他论史诗，只把它当作史诗看；他论戏剧，也只把它当作戏剧看。他把诗的艺术与政治的或理论的分离开，让它脱出哲学家、政治家与道德家的桎梏，在人类活动的大机构中占一个独立的位置。他所着眼的是那些篇诗作，他区别他们的种类，考察每类所具的主要质素或力量，一篇我们认为好的诗是如何组织成的，……根据这些他演绎成诗人摹仿的原理。

现在我们可以说到《诗学》本身了。现存的《诗学》共有 26 章，据罗斯

(W.D.Ross)的分析,可以区分为五大类:

A.绪论——论摹仿诗歌之主要体裁:悲剧、史诗、喜剧(第一章——第五章)。

B.悲剧——悲剧之定义与悲剧构造之规则(第六章——第二十二章)。

C.史诗——史诗构造规则(第二十三章——第二十四章)。

D.关于史诗暨悲剧之批评及解答(第二十五章)。

E.关于悲剧优于史诗之讨论(第二十六章)。

照这内容看来,悲剧占的成分最多,也讲得最详尽,一部《诗学》简直可以说是一篇悲剧论。

亚里士多德认为史诗、悲剧、喜剧、颂神诗,都是摹仿的各种体裁,不过因摹仿时所用的工具,所摹仿的对象,与摹仿的方法不同而成为各体的诗。他论悲剧先以那个著名的定义开始。这定义,分开来讲即是:

(一)摹仿的对象——人物的动作,其动作必须庄严,具有相当长度,有起有讫。

(二)摹仿之媒介——引人快感具有文饰之文字。

(三)摹仿之体裁——直接的表现。

(四)悲剧艺术之职分——激起怜悯与恐怖两种情绪与宣泄这两种情绪。

悲剧所模仿者是动作,而不是动作之人;动作之人的品格与思想是他的动作的原因,并且是他在人生中成功或失败所依据的。人生的目的是活动而非静止的状态,惟有在一种意外事件中,凭借他的道德质素与思想作用,对于当前的事件予以应付——选择或拒斥——的动作中才能判定他的命运,幸福或灾难。所以在悲剧中动作的人,不是为了描写人物的品格或道德元素而动作,乃因动作之故才有了品格之描写。亚里士多德以及历来论悲剧者,讲到悲剧每以苏封克里(Sophocles)的《窝狄浦斯王》(Oedipus Tyrannus)

来作例解释。它实在是一篇最典型的悲剧。窝狄浦斯王遭到那样惨痛的结局,完全是他自己的意志的选择,并非所谓命运者从中播弄。他一步一步把自己驱赶上毁灭之路。牧人在第四场对窝狄浦斯说:“他自己都不明白他说的是什么话,只是在自寻苦恼。”亚里士多德认为“动作”是一篇悲剧的真髓,故对于组成动作的意外事件的情节或结构特别重视,并且依据一剧之结构来批评悲剧的优劣。他在《诗学》中从第七章至第十八章都是论结构。

这个定义的第四部——悲剧艺术之职分——怜悯与恐怖两种情绪之激起与宣泄——最引起不同的解释。实在说亚里士多德讲得最明白,我们若妄作聪明要修正他的意见,或在字里行间别觅解说,那自然便觉得意义晦涩了。亚里士多德论悲剧着重的是效果——即阅读悲剧或观看悲剧扮演所引起我们的反应。所有悲剧的各构成元素,人物的动作,意外的事件,都是以这个为目标而规划的。因意外事件激起的两种情绪也只是达到目的之一个手段。因为悲剧并不只是激起我们的情绪,而是把它们予以宣泄,使之平静下来,得到一种“快感”,这才是悲剧的终鹄。“宣泄”,希腊文是“Katharsis”。历来论者对于这个名词的含义争执得最厉害,有人主张作“涤净”或“净化”,有人主张作“排除”或“宣泄”。Katharsis原是一个病理学上的名词,训

今译索福克勒斯。

今译《俄狄普斯王》。

“泻清”、“通便”、“除垢”诸义。因为诗人首以悲剧英雄之厄难激发我们的怜悯与恐怖，随着悲剧的结果，奋发之情绪获得宣泄而复归于平静，故Katharsis作“宣泄”解较为正确。“怜悯与恐怖”，亚里士多德是针对柏拉图所说，“戏剧主要地申诉于灵魂之二种元素，一为忧郁之官能，一为嬉笑之官能；其效果在以理性满足此二者，最后并销磨废弛理性之制约力量。”（《理想国》第十卷）柏拉图所论，亚里士多德自己在《修辞学》中讲得很明白：“我们怜悯他人，而为我们自己恐怖。”把悲剧英雄的不幸遭遇视为我们自己的现身说法，因而感到震栗、惊惧；不过，等到戏散了，或读完了剧本，眼前又是现实世界，我们再无可悯，更无可怖，原先是提心吊胆的，这时可以轻轻舒适地吐一口气。这个程序便是亚里士多德所说的：怜悯与恐怖→宣泄→悲剧的效果或终鹄——快感。弥尔顿（John Milton）有行诗：

And calm of mind, all passion spent.

——Samson Agonistes

正是亚里士多德悲剧终鹄的一个绝好的注脚。假如我们要问所谓悲剧的精神是什么，它的终鹄正是它的精神。

《诗学》在罗马时代不甚为人重视，博学的西塞罗（Cicero）似乎并不曾读过《诗学》。荷瑞斯（Horace）的《诗艺》（Ars Poetica）中虽然有与亚里士多德的意见相合处，或者是间接得之于亚力山大时代的注疏家。罗马人讲实用，所以《诗学》并不如《修辞学》受人重视。中世纪在文学批评方面，荷瑞斯是被尊崇的唯一权威。直到文艺复兴期15世纪中叶，《诗学》才渐被注意，由于几位意大利的注疏家才发扬光大，开辟了近代研究《诗学》的道路，并给拟古主义的文学建立了理论之基础。意大利注疏家最重要者是斯喀利吉尔（Scaliger）、罗包台里（Robaltele）、喀斯特威特罗（Castevetro）、秦地阿（Cintro）诸人。他们给了文艺复兴期的文学批评三个极显著的贡献：适当（decorum）、似真（versimilitude）与三一律（unities）。

一、“适当”源于亚里士多德论悲剧品格应“良善”，忠于“典型”，忠于“人生”，与“首尾一致”，品格应与动作符合——一切皆应“恰如其分”。

二、“似真”源于亚里士多德所说品格之描摹应力求忠于人生，艺术应摹仿人性，以及荷瑞斯的“诗即画”（Ut picturae, poesis）。

三、所谓“三一律”却与前二者不同，在《诗学》中并无根据。亚里士多德论一致性时，仅要求一艺术作品须具一生动之有机体，这即是他所说的“动作一致律”。“时间一致律”并非亚里士多德的主张，他仅说他那个时代的悲剧诗人“都把悲剧的动作限制在日之一公转中”，注疏家根据了这句话便制定了“时间一致律”。而给后来的戏剧作者造了一个枷锁，给亚里士多德招来无辜的谴责。至于“地点一致律”在《诗学》中更无根据，完全是注疏家的臆造。

综上所述，可知意大利的注疏家固然阐明了亚里士多德的学说，却也歪曲了他，给他添了许多他自己所不曾有过的意见。他在《诗学》中根据希腊诗人写作的情形记录下来的事实，注疏家都把它变作专断的条文，又从而牵强附会为许多新的条文。意大利注疏家在文艺复兴期左右着整个欧洲的文学

批评，直到 17、18 世纪仍然脱不了他们的影响。欧洲人在那个时期所认识的亚里士多德是意大利注疏家所解释的亚里士多德。柯乃依（Corneille）与拉辛（Racine）在写剧时受不过这些苛刻条文的限制，违犯了所谓“地点一致律”及“时间一致律”时，往往撰文辩白（柯乃依有一篇文章——专论三一律“Discours des Trois Unites”）的。他们都是受了注疏家错误的引导。

近代研究《诗学》的古典学者，努力拨开意大利注疏家归诿于亚里士多德的离奇主张，还给《诗学》一个本来的面目，所以我们今日才能够认识亚里士多德的真正批评学说。这篇短文的目的只在简略地撮述近代研究《诗学》者可靠的解释，介绍亚里士多德论悲剧的大旨。我们开始先讲《诗学》，为须先明白《诗学》是怎样一部书，是怎样写成的，亚里士多德著作时有何特殊的情形，供给我们研究他的悲剧学说的一个标准，同时应用他的悲剧学说时，有一个限度，对于他不致作过分的要求或期待。《诗学》是西方文学批评承继自古代唯一的遗产，它是一个摇动不了的基石，因为它帮助我们了解、欣赏古希腊的悲剧与史诗，供给我们研究一般悲剧的感兴与比证。纵然《诗学》里的理论不能悉适用于今日的作品，它仍是一部不朽的经典。亚里士多德并没有那样大的野心要统治后世的批评。他所论的只是希腊的作品，他所能负责的也只是希腊的作品。西德尼（Sir Sidney）在他的《诗之辩护》中曾主张以“叹赏与哀悼”（admiration and commiseration）代替“怜悯与恐怖”，这不仅是自作聪明，简直是厚诬古人。特莱登（Dryden）见到 17 世纪英国的批评家忘掉亚里士多德的《诗学》并非总论一切的诗，而只是他所见到的希腊的诗，因而责备亚里士多德时，曾说：“亚里士多德所讲的自不完备，因为亚里士多德以攸里皮底斯（Euripides）与苏封克里 的悲剧为模范，如他曾见过我们的悲剧，也许会改变意见。”但亚里士多德不会复活于两千余年后的，今观其悲剧学说纵有不妥，也只好听其自然，因那正是亚里士多德的悲剧学说。

1940 年 11 月

今译高乃依。

今译德莱顿。

今译欧里庇得斯。

今译索福克勒斯。

《人间词话》

偶然从一堆旧书中翻出一本《人间词话》，这是1926年2月北京朴社印行的标点本。自己一向对王静安先生怀着崇敬之心，翻到这册薄薄的小书，想到它的作者的寂寞的命运，最后的解脱，不禁有点黯然。静安先生不仅是近代我国一个伟大的学者，就人格高尚，修养深湛来说，可以说是并世无两。他在学问方面涉及的范围极广。但是他的造就却都极宏深渊博。他是诗人、文学批评家、西洋哲学的研究者、古史家、古文字学家。现在一般人都只记得他的关于甲骨文字的著述，或者他的《宋元戏曲史》，推重他的《宋元戏曲史》，也不过视他为文学史家或戏曲史家，但是并不尊重他为文学批评家。他在这方面的贡献并不次于在古史与甲骨文字方面的。他在辛亥以后完全将学问的趣味转移到古史与古文字的研究，也许对于自己壮年的著作不屑措意，可是我们对于这些著作，正如对于他晚年在甲骨文字方面的发现与研究，同样的珍视与尊敬。

讲到《人间词话》人们最推崇作者所标举的“境界”二字，而《人间词话》开篇第一句也就是“词以境界为上”。静安先生以境界为文学批评最高的标准与根本，所以他接着说：“有境界则自成高格，自成名句。”他又说：“严沧浪诗话谓：‘盛唐诸公唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透澈玲珑，不可凑拍，如空中之音，相中之色，水中之影，镜中之像，言有尽而意无穷。’余意北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字为探其本也。”

静安先生所谓境界并非仅指外界的景物。“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”境界分两种：造境与写境。这是依照诗人创作的方法与取材来区别的。这种区分也正是“理想与写实二派之所由分”。不过“二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也”。若是依照创作者之态度即诗人处理他的题材的态度来说，又可以分为两种境界——有我之境与无我之境。主观地来创作，“以我观物，故物皆著我之色彩”，这是有我之境。超乎物外，“以物观物”，客观地将眼前之“物”（这个物字我们不要把它看得太死板了），当作一个独立的生命，与我一样的一个独立的生命来看待，这是无我之境。惟其因为是超乎物外，“以物观物”，把“物”当作一个独立自主的生命看待，所以才能达到那种“不知何者为我，何者为物”的地步。静安先生以陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”，与元遗山的“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”解释无我之境，作为例子，也正因为这二位诗人把所咏之物当作独立自主的生命，忘却自己，却在物之中发现了自己，故白鸟能悠悠而下，寒波能澹澹而起了。我们在上面用“客观”二字，只因它与主观是一个相对应的词，其实是不大妥当的。无我之境的极致是我与“物”两忘，我与“物”浑然成为一体（所以它才“不知何者为我何者为物”），它与客观一词所给我们的暗示如冷漠，对于所写的物无感情……是不符合的。有我之境是将“物”合并于“我”，“物”消失其独立的生命，它们是一个，不过是主子与奴才，奴才附属于主子。无我之境，它们是一个。却是浑然无别，融合在一起，两个敌体相待的东西融合在一起，无我无物，更无所谓主奴之可言。“故常无欲以观其妙”恐怕正是此种境界。以前有许多人讲到静安先生的有我之境与无我之境的区别时，似乎颇多指摘其不当的。一切定义都是

没有办法的事，在文学方面更是如此。任何的区别只能是概括的。我们根据了它可以比较方便一点，有一个大概的看法与一个线索。我们对于前人的见解，他们对于某一个问题的分析、类别，须先求虚心去体会他用心之所在，考察他，而且要同情他，如何会有这些类别而又有彼此矛盾的情形；或者是他的类别何以不能尽包括其他所要类别的东西。我们绝对不能掉以轻心，师心自用。遇到不能太科学时，我们须信赖我们的直观。静安先生说有我之境宏壮，无我之境优美；他又说造境是理想的，写境是写实的。他只说出它们之间的区别。只有说到境界还有大小的分别时，说了一句“不以是而分优劣”。这是极重要的一句，这也是他的“境界说”的神髓所在。“不以是而分优劣”的，不惟大的境界与小的境界，造境与写境，有我之境与无我之境，莫不如是。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”之于“落日照大旗，马鸣风萧萧”，“宝帘间挂小银钩”之于“雾失楼台，月迷津渡”固无优劣之可分，而“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里夕阳暮”之于“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，有我之境与无我之境又何不如是？他讲到造境与写境时说道：“有造境，有写境，此理想与写实二者之所由分，然二者颇难分别，大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。”这里所谓“颇难区别”，不仅是说难于二者之间画一条线，并且也暗含着二者无高下优劣之可分的。他又在另一段文字中说写实家与理想家之难于甚至不能区别，非常精辟扼要：“自然中之物互相关系，互相限制；然其写之于文学与美术中也，必遗其关系限制之处。故虽写实家亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构想亦必从自然之法律。故虽理想家亦写实家也。无从区别出谁人是绝对的理想家与写实家，也正是无从区别出这两种诗人谁是绝对的高于优于谁。”在这些地方都可以见得出静安先生的识见宏通博大与眼光锐敏犀利的地方。这段话中的“必遗其关系限制之处”，是欣赏者欣赏一件作品时之关键。能够遗去这种处所才能真正欣赏到，才能真正了解作者的匠心。

静安先生谓境有隔与不隔的分别。隔者劣而不隔者优，一切优美作品都应该是不隔的。他的这种理论似乎不应引起疑义更不应有误会。如何能够不隔，他讲得极明白。第一、要语语都在目前便是不隔，第二、遣词造句要真切自然，忌用套语成词，典故替代字，他说“栏干十二独倚，春晴碧远连云，二月三月，千里万里”是不隔，而“谢家池上，江淹浦上”便是隔。写情如“生年不满百，常怀千岁忧”是不隔，写景如“采菊东篱下，悠然见南山”，“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”是不隔。他论元曲的文章时说第一是自然本色，他论词亦如此。所以他说：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出，无矫揉装束之态。以其所见者真，所思者深也。”他所以特别推崇纳兰性德也是因为他“以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人习气，故能真切如此”。

说到这里有一个有趣的问题，一切的典故与替代字是绝对不可用么？这并不是绝对的。静安先生说：“美成解语花之桂花流瓦，境界极妙，惜以桂花二字代月耳。梦窗以下则用代字更多。其所以然者，非意不足，则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。”典故与替代字之应用是不得已而求其次的办法，用它们来济“意”与“语”之穷的。意与语若穷之时，即“不足”之时，所写之境便“隔”了。所以在这里我们要圆通一点，活动一点，不要拘拘于“桂花代月”忌用替代字之问题，这些是枝节。我们应该注意，

这些禁忌是为求避免不隔而设。意穷便隔，语穷便隔；有了隔，便不是成功的艺术。在此种情形之下，我们便须求典故，替代字的帮助，济这种不足，避免不隔。因为意不足，语不妙时，必求他物以代，方能达到“足”与“妙”。

在这本薄薄 30 页，印得很疏朗的小册中，还谈到文学与道德的问题。静安先生的见解是极健康的。他说：“词之雅郑在神不在貌。永叔少游难作艳语，终有品格，方之美成，便有淑女与娼妓之别。”又说：“‘昔为娼家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守，’‘何不策高足，先据要路津，无为久贫贱，坎坷长苦辛，’可谓淫鄙之尤。然无视为淫词鄙词者，以其真也。五代北宋之大词人亦然。非无淫词，读之者但觉其亲切动人；非无鄙词，但觉其精神弥满。可知淫词与鄙词之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。‘岂不尔思，室是远而，’而子曰‘未之思也，夫何远之有？’恶其游也。”他的这种见解可以说是我们传统的正统派的见解：“诗三百，一言以蔽之曰诗无邪。”不过静安先生说得更精审。淫与鄙的事是可以写入诗的，不过须写得真诚，亲切动人。淫与鄙在文学中并没有什么特殊意义，与道德并不冲突。它们是道德的与否，须视作家处理一件淫或鄙的题材时的态度如何而决定。

在这部书的末尾，静安先生题着“光绪庚戌九月脱稿于京师宣武城内寓庐”（按庚戌应是宣统二年不知何以写成光绪），计算起来已经是 34 年了。那时先生该正在当时的学部做官，潜究了西洋哲学，翻译了荷夫丁的哲学史、心理学诸书，撰著了关于尼采、康德、叔本华诸家哲学的文字的时代。所以在这书中我们到处可以看见西洋美学，特别是德国美学（从康德到尼采）的影子正不足奇怪。也正因为这个缘故，书中有“尼采谓一切文学，余爱以血书者。后主之词真所谓以血书者也。宋道君皇帝燕山亭词大略似之。然道君不过自道身世之感，后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”这样一段颇夸张的话。假如这书在晚年重新审定一番，像这样一段与全文不大调和的文字一定会为先生删去的。在 30 多年后的今日，想起当时先生从西洋哲学方面得到一点新的启示来考察我们的文学，居然成功了这样一本精湛的小书，成为我们不朽的文学批评经典之一；再想想近 30 年来专攻西洋文学者如是之众与他们所与了我们的成绩时，我们对于这位志行卓绝的前辈大师，更不胜其钦敬景仰之心。

1943 年 9 月 21 日

关于传记

说到传记，在我们文学中似乎并不缺少。我们有各式各样的传记，我们有许多体裁，而作品的量又颇惊人。“鸿门之宴”，“垓下之围”都是极传神动人的文字。不过似乎都有点简略，不能满足我们的欲求。《大慈恩寺玄奘法师传》算是很长又很详尽的一部传记了，而且写得也极生动，但是像这样的书又太少。在西洋从希腊时代起传记文学一直在发扬与生长着。柏拉图的对话中有几篇给我们保留了苏格拉底的面貌，色诺芬（Xenophon）的《苏格拉底回忆录》，很成功地记载了他的老师的生活。蒲拉塔克（Plutarch）的《希腊罗马名人传》，更是一部不朽的名著。蒲拉塔克选取材料与排比材料的才能极令我们惊讶。他最令近代人叹服的是他懂得注意选用那些引人兴味的事物。但是在他以后的许多传记都是记载帝王达官，勋臣名将，而记载的方法又都是千篇一律的刻板文章，歌功颂德，篇页浩繁，往往是两三厚册。我们从书中读到的主人公都是冠冕堂皇，穿着朝服的人。他们没有活气，没有生命，因为他们被传记家写得全能全德，与我们的世界隔绝开，因此我们与他们之间总保持有一个距离，不能有一点亲切之感。甚至有时候我们要怀疑到这人物的真实性。18世纪末英国出版的《约翰生博士传》（Life of Dr. Samuel Johnson）可以说是传记文学中一部破天荒的书。包斯威尔（James Boswell）锐敏的理解力与精细的心理解析，处理题材的艺术手腕，真可说是前无古人。从包斯威尔才完成了完美精纯的艺术体裁，从包斯威尔传记才成为纯文学的一部门。

在西洋近代文学中传记的进展甚速，成绩最足惊人。而树立了近代传记的基石的正是包斯威尔。近代作家有一个信念，他们与包斯威尔一样，要在传记中诚实地，赤裸裸无掩饰地，表现整个真实的人格，揭开那些朝服华装，掘发他们生活中的秘奥。“没有一个人在他的侍仆眼中是伟大的”，因为不论多么伟大的人物，在公共场合中正如穿了朝服戎装大礼服，不免装腔作势，如何激昂慷慨、如何正直、如何清高、如何英武、如何严肃，惟有侍奉在他身旁的侍仆能窥测到他的真相。他能窥见他的主人公脱去那些装束后与常人具有一样的体躯，他也能窥测到他的主人独自燕居之时与一切寻常人一样的行为，喜怒好恶卑怯，一切与在他人面前截然不同的动作与心性。近代的传记家正与这侍仆一样。他掘发人性的深邃。他要将他所要传记的人表现得有声有色，宛如现实生活中的你我一样。他也与我们一样有缺点有过失。他不是英雄伟人，他只是一个“人”。如此，这被写在传记中的人才能感动人，因为我们感觉着，虽然是一位英雄和伟人，原来也和我们一样有血有肉，有喜、怒、哀、乐、有瑕疵、有弱点、有贪求、有逸乐、有嗜好、有个人的癖性……的人。这样，传记才能成功为一部引人兴味耐人深思的书。以前传记仅被视为是历史中的一个部门，人们顶多不过认为它富于文学趣味罢了；或者把它当作介于历史与文学之间的一种体裁。在近代传记是被当作纯文学中的一种。它与诗歌、小说、戏剧是同样的一个独立的艺术体裁。所以，传记不只是实生活的纪录。而它也是反映人生的，它也与其他文学体裁一样是一个表现的工具。但是它虽然是表现上看来与小说很近似，却并不一样。它的主人公是现实的人，作者须顾及他的现实生活，根据他的真实的历史写。

因此近代传记作家更注重真实的历史，他们的工作较之旧传记作家也更为繁难了。他必把死的历史，死的人物，活现在书中，活现在读者的眼前。他须同时是艺术家又是科学家。他的作品须能融合艺术的美与科学的真为一体。他的作品须有艺术的体裁，他的材料需要艺术的手腕安排，他须用科学的方法缜密地拣选辨别他的材料。如是，他方能写出一个人栩栩如生，活现在我们面前。但是这个人并不是一个虚构的小说的人物，而是根据历史的记载表现的，曾在历史上生存过的一个人。

现代法国的传记家莫洛亚（André Maurois）说近代的传记有三个特征：第一个特征是学者的智慧方法浸入了心理学与伦理学的领域，传记勇敢地追求真理。近代传记因为不像以前的传记那样记载嘉言懿行，主人公的失德邪行也同样要表现。因此有人攻击新派传记忽略了伦理的教育价值；他们以为传记中的人物也许不真实，这没有关系，完全依实叙述也无好处。我们不应该为谈论他们的失德称快。他们当然不是白璧无瑕，一切传说不免有过誉与溢美的地方，可是这种传记很足以感发人向上，作为他们的榜样。近代传记家的意见与这不一样，他们引证约翰生博士：“每个故事的价值完全视其真实性之程度如何而定。一个故事是一个人或一般人性的图画；这幅画如不真实，它就毫无价值。”莫洛亚以为：“给一般人，尤其是青年人，许多崇高的榜样当然是十分值得赞美的事。但是他们未必情愿热烈地仿效，除非这些榜样真实近乎人情。那些典型的歌功颂德的传记所以毫无教育的价值，正因为人们不再信仰那些夸大奉承的言辞。受过尊敬科学真理训练的近代人，在他膜拜于某人之前，他先要求传记家真诚。而且，当他们感觉着某人的品格近乎人情和我们的品格相类时，我们才能愈感觉得它的伟大。假如一个和我们一样意志薄弱的人，因奋发的结果终于获得荣誉，甚至跻于圣哲之列，我们一定感到鼓励，也许因之而获益。但是谁愿意仿效刻在石头上的人像呢？”

近代传记的第二个特征，莫洛亚说，是今日作家认为人类是具有错综性与易变性的动物。造成这个特征的背景是柏格森（Henri Bergson）的变易哲学，近代物理学与生物学的进步，与佛罗伊德的学说。

近代的物理学和生物学以为原子和细胞是构成物体和人体的不可分的单元，在这些比较简单的构造后面发现了许多新的宇宙，虽然是无限的小，却与包容它们的宇宙同样的大。心理学也追随着物理学家的发现。以前人们总给一个人指定一个品格，认为人的品格是单纯的不变化的。近代的心理学发现所谓单纯不变化的品格，原来是错综而易变的。在物理学中原子是电子的体系，围绕着一个中心核运动；所以我们要彻底了解一个人的品格，必须承认它是各式各样的人格构成的，有时聚积在一起，有时却前后相追随着。近代人相信，要了解一个人心理的任何部分而不考查其他各不同的小平面，不研究极细微的琐碎情节是不可能的。在历史方面也如此，凡是过去所解释为由于某一个简单的原因或一个伟大人物而发生的各种事件，实在是千千万万微末的活动与意志的表现之总泄。在传记里，我们承认一个人绝对不是美德或恶行的固体的集合物，我们的目的不是给传记的主人公一个道德的判断；说得更确切点，他从幼年到老年不是一个不变化的人，他是一个复杂的动物。18世纪的作家受定命论学说的支配，否认人格有变化的可能性。17世纪法国的古典心理学者，依据他们创造的抽象品格，即以为人类的品格是单纯不变的。这个对于17世纪与18世纪的传记有极坏的影响。经过了几百年直到最

近，这种观念才随着几位俄国的伟大作家（尤其是陀思妥也夫斯基）开始出现；在最近 20 年来法国的小说家薄鲁司特（Marcel Proust）的心理分析把人格的整个观念化为尘埃。这种分析的结果，使我们知道在一个人的名字、身体、衣服与少数表现于外面的习癖之下面，他的人格在逐渐展开着——这是一个情态与感情的相续，集聚在一起但不曾结合为一，有如住在海底的海洋动物的群体。他就是各种感情的群体，各样人格的珊瑚礁。所以近代传记的第二个特征就是坚持人格的错综性，不再把它当作单纯不变。

此外，还有一个特征。莫洛亚说：

近代人在传记中所探索者并不完全和 17 世纪的人一样。受过古典训练的人，为一种严格的宗教与道德教训的规则所限，而且从这种规则他还得到一个更有力的帮助，在他所读的书中探求那些能以证实他的态度的事物。所以他所能鉴赏的书籍是道德论文，反省录与蒲拉塔克作风的传记。近代人比较好动的。他为他自己的本能所困惑，为他的心理分析的习惯所烦扰，而且在许多方面丧失了能够抵抗本能的坚定信心。所以他读历史或小说的时候，他渴望能在书中找寻到分担他的烦恼的人。他渴望着相信他人已经明白他所忍受过的苦斗与他所沉溺的痛苦的思念。所以他欢喜那些比较近乎人情的传记，因为指示给他，即是大英雄也是一个具着分裂的人格的人……

尼考生（Harold Nicolson）先生说：传记是怀疑的，不是确信的，先见与安慰。这话我以为很精深确切。我们即生存在一个怀疑的时代，我们所以喜欢在伟大的生活中找寻他们，也曾经有过怀疑而仍获得事业的成功，也正是这个缘故。

有了这些特征，所以近代传记另有一副面孔，要写得真确，要捉得住变动的错综的人格，要抛却偏见与判断而且要写得生动。所以莫洛亚说：“我们这样说是很正确的，真实有宝石一般的坚硬，人格有虹霓一样的光辉，不过罗丹（Rodin）和他以前的希腊雕刻家，有时候却能在大理石中注入人类肉体灵动的曲线与变幻的光彩。”

莫洛亚是当代一位重要的传记作家，他与英国的斯特拉齐（Lytton Strachy 1933 年逝世），德国的路德维喜（Emile Ludwig）被称为近代新派传记的三大作家。莫洛亚的传记都是写英国人，《拜伦传》（Byron）、《雪莱传》（Ariel: A Romance of Shelley 有李唯建氏译本）、《狄斯拉利传》（Disraeli，李氏译本：《英宫秘史》）。他还有一部《幻像的世界》（World of Illusion），是几个短篇传记，除了写巴尔扎克与歌德，还写了几个英国人（此书商务印书馆有译本，却给了一个颇香艳的书名）。莫洛亚不仅是一位传记作家，他还是一个传记理论家。他 1928 年在英国剑桥大学的演讲，后来印成书的《传记的各方面》（The Aspects of Biography），是今日研究传记文学的一部重要文献。斯特拉齐的名著《维多利亚女王传》与路德维喜的《毕斯麦传》与《人之子》都有译本。所以我们在翻译中已可知道近代传记的大概。他们三人虽然都是现代新派的传记家，都是与 19 世纪传统传记相背而驰的，但他们三人的写法也并不完全相同。我们可以取经学习的并不仅一条路子。路子尽多，尽够广大。然而却须我们自己去拣选一条。不论走哪

今译普鲁斯特。

今译拜伦。

今译俾斯麦。

一条路，“都可以领到罗马”的。

这三位传记作家似乎都表现出他们自己的民族性。斯特拉齐的讽刺、机智、幽默与冷静，莫洛亚的轻快、简畅、明敏与澈清的理智，路得维喜的深沉、厚重与抒情的调子，我们在他们的作品中都可以辨识得出。斯特拉齐的《维多利亚女王传》，是最足以说明近代传记是什么东西的一本书。斯特拉齐不理睬这位享年 80，御宇 60 年，造成功她的帝国海上霸王，她的国旗永远看不见落日的这位近代女雄主。在他的眼中，她只是一个毛丫头，一个老态龙钟的妇人。她在 18 岁的时候忽然想不到的命运降临于她——她做了女王了。她的不安、她的惊惧、她的忧虑、她与她的固执的母亲之间的争执，她的胜利。她受一般先朝大臣的欺压。她在日记上讲到 Lord Melbourne 时如何只写 Lord M——，她与狄斯拉利的友谊，她摘了花差人送给他，狄斯拉利如何抛开朝仪向她说“我们著作家们”来取悦她。她与格兰斯顿的始终不合，她与她的亲爱的亚尔伯特，她在亚尔伯特死后的孤寂的孀居生活，她的易怒的脾气……。写得如此精细、如此密致、如此亲切、如此近情忠于人性。我们忘记了她是一个君临着五大洲的女王，我们当她作我们日常生活中见到的、听到的一位妇人。她有人性中一切的优点和瑕疵。女王的丈夫，按照英国宪法规定是无权过问国家的政事，而且一切都无自由。女王的个性又非常之强，亚尔贝特的生活之苦恼可想而知。可是她却爱得他非常之凶。斯特拉齐说：“她事实上已不复是他的主人公了。”据说有过这样一个故事。有一次，两个人都大怒了，亚尔伯特一个人关在自己的屋里，而维多利亚同样地忿忿不平，跑来捶门要进去。“谁？”亚尔伯特问。回答：“是英国女王。”他不动，又是一阵雷霆似的捶门声。里面照样提出质问，外面仍旧是同样的回答。但是最后外面的捶门声停了一阵，随着是轻轻的一拍。里面仍然是强硬毫不动情地问“谁？”这一次回答却不同了：“你的妻，亚尔伯特。”于是门立刻打开了。斯特拉齐就是特别专在这些细微处注意，加以刻画，女王的一颦一笑、一声叹息，他都不轻轻放过。这些精妙的笔触造成他的生动的美丽的图画。在开始写这部书时，斯特拉齐是站在旁边冷眼观察揶揄他的这位女主人公的。但是写来写去他不由得放弃了他的武器，反而同情了她。

但是模仿新派的传记不一定就能写得好。新派传记也有它的流弊。没有洞彻人性的精细悟识力的人，没有独创的才能的人，没有艺术的自觉与技巧与节制的人，没有精湛的心理知识的人，没有拣选辨别材料的才能的人，纵然摹仿新派的传记，结果或者比老老实实写旧式的传记还不如。所以莫洛亚说：“但是同一个方法若被那些缺乏人类同情心与心理悟性的作家应用，那末其效果仅是低级喜剧的罢了。有些学斯特拉齐的人没有他关于人类与万物的渊博的智识，却冒然模仿他的方法。他们作传不选择‘伟大的人物作主人公，赞美他们的德备；却拣了些卑贱的人，嘲弄他们的愚蠢’。这种模仿作品，不禁使我们想念旧式的庞大厚册的传记作品。旧式传记的编制固然陈腐，对于参考毕竟大有用处；读这种新的作品，每令人对于‘捋着死狮子的胡子拽着走的那副盛气凌人的样子’，感到厌恶。”记得七八年前中山文教馆的英文月刊《天下》上有过某氏写的《曾国藩传》，完全模仿《维多利亚女王传》。最后曾国藩死前，在江宁节府花园里忽然摔了一跤，中风不语，被抬进厅堂里后，垂死之际一切过去的景象齐涌现在他的眼前，更是整个抄袭《维多利亚女王传》最后的一段文字：

.....她自己呢，当她静悄悄躺在那里的时候，侍护着她的人们，以为她早已不知不觉流入冥漠之境了，可是在她的意识的灵府中，她也许还在思索。也许她的那个渐渐衰沉下去的心，又一度在它前面唤起过去的荫影，又最后一次重追溯回那段漫长的历史消逝了的幻影，退回去，退回去，经过岁月的云雾，回到更古老的记忆中——回到奥司本春日的森林，长满了送给比根斐勋爵的樱草，——回想到巴摩尔顿的古怪的服装与高贵的举止，与在绿色掉灯下亚尔贝特的面孔，在巴尔毛拉尔，亚尔贝特第一次猎获的牡鹿，亚尔贝特穿一套绿色与银色的制服，男爵从门道走进来，梅尔本勋爵在温沙宫沉思，倾听白嘴鸦在榆树中叫，坎特巴里大主教黎明时的下跪，老国王野鸡似吆喝，利奥包特王柔和的声音，勒森手里拿着地球仪，她的母亲的羽毛指过她的头上，放在龟壳匣里她父亲的巨大的打簧表，一条黄地毯，织着枝条花纹的洋纱的襁褓，肯斯顿的树木与草地。

这段文字多么优美，什么样的节奏。生命如此自然地沉没了，完结了。而照着依样葫芦，让曾国藩的往事也在脑中周历一次多么可憎！每个人都有一个死，每个死都有一个这样的最后景象；但是每个传记家并不都把他所传记的人的死亡写的和这一样。在这地方正是创作者与摹仿者的分歧点。温源宁氏曾用英文写过一部短篇传记《不完全的理解》（An Imperfect Understanding）。读过斯特拉齐作品的人，一定可以看得出来他完全用的是斯特拉齐的写法，特别是《缩影》（portraits in miniature）的写法。他也照样有讽刺、机智与揶揄；但是谁能说他是抄袭斯特拉齐的？因为温源宁氏的作品可以说是脱胎换骨，遗其貌而取其神；所以我们读他的书觉着另有一种清新之味。我们知道这酒是什么成分配合的，但是它确实是另外有他种的成分，所以它能别具一种风味。它也许味儿比较稀薄，可是我们仍然喜欢它。

1943 年 10 月

小说家论小说

在这一次世界大战中自杀的当代名小说家，以新的技巧震动世界文坛的维金尼亚·吴尔芙夫人（Mrs. Virginia Woolf），1924年在剑桥演讲，对于旧派的小说大肆攻击，曾经引起重要的争辩。她把所谓“爱德华时代”小说家，我们所熟悉的20世纪初年英吉利的几位写实小说家攻击得体无完肤，同时指出新的小说应该走什么路子。吴尔芙夫人对于“乔治时代”的作家也并不满意。这篇演说无异她自己的宣言。她的全部作品不啻这篇宣言的解释与说明。

吴尔芙夫人出身于名门世家。她父亲是有名的批评家文学家勒司里斯太芬爵士（Sir Leslie Stephen）。她家与达尔文家、斯特拉齐（Strachey）家都是亲戚。她的姊姊凡娜沙（Vanessa）是位艺术家，后来与美学家克来夫贝尔（Clive Bell）结了婚。她的丈夫利那德吴尔芙（Leonard Woolf）是一位有名的编辑、政论家与散文作家。她们1912年结婚，1917年夫妇二人开了豪格兹书店（Hogarth Press），刊行了《豪格兹讲演集丛刊》（The Hogarth Lectures），对于英国现代文学的影响极大。她的交游都是一般优秀作家如传记作家斯特拉齐，小说作家福司脱（E.M. Foster）。她是一位新派作家，即所谓“Bloomsbury Group”的领导者之一。她自己以提倡写分析意识之流的小说著名，她的每部小说都是一个新的技巧的尝试。她还是一位批评家，给泰晤士报文学副刊写过多年的批评文字。

她的演说的题目就够新奇别致：《班乃特先生与白朗太太》（Mr. Bennet and Mrs. Brown）。班乃特先生当然是那位《老妇谈》（Old Wives Tales）的作者，而事实上吴尔芙夫人用他来代表一般旧式小说家。白朗太太是指小说中的人物，小说所造成的人物的一个符号。所以你称她张三李四都无不可。写小说为得要创造人物，班乃特先生也曾说：“一部小说的成功与否全在人物的创造。不论什么样的作风、布景或新奇的情景……都不如人物之真实更为要紧，只要人物逼真，小说就有办法。”吴尔芙夫人所要问的是究竟什么是真实，谁能判定真实与不真实。她把威尔士（H.G. Wells），班乃特与高尔斯华绥（John Galsworthy）名之为“爱德华时代”的作家，她把福司脱·朱衣司（James Joyce）、爱略特（T.S. Eliot）叫做“乔治时代”的作家。所谓“爱德华时代”是指20世纪开头的10年，“乔治时代”则指1910年以后到她讲演的那时候。她所以如此区分有她的理由，她以为人性大约在1910年左右变了。人与人的关系变了。因此在宗教上、行为上、政治上自然也生了变化。这变化，吴尔芙夫人说暂且假定它起于1910年左右。

吴尔芙夫人不先来分析，说一些抽象的话。她讲她自己在火车中遇到的一个故事。她在车厢里遇见两个旅客，一位女的有60开外的年纪，一位男的约有四十几岁。这位老太太，吴尔芙夫人就称她为白朗太太。她独坐无聊，于是她估量，猜想这位白朗太太的来历，白朗太太也许是一个弃妇或寡妇，

今译弗吉尼亚·伍尔夫。

今译列奥纳德·伍尔夫。

今译福斯特。

今译詹姆斯·乔伊斯。

今译艾略特。

过着极穷困的生活，扶养一个独子成人，可是这位少爷也许有点堕落。她再注意那位男子，似乎白朗太太有一件不愿意当着她面与他讨论的事情。她倾听他们二人的谈话，无头无尾，不得要领。后来火车到了一个站台他先下去了，车厢里只留下她和白朗太太。她又自己幻想各样的情景，完全以白朗太太作中心。她想刻画出白朗太太的品格，沉浸在她的氛围中。可是这时火车又停在一个站台，白朗太太提了一个衣包走下去了，她以后再没有看见过白朗太太，也再不知道她的情形。

吴尔芙夫人讲这个故事的意思是：这里有如此的一个人物，她会影响到旁人费尽心思索猜想她的一切。她认为人物是小说的中心；正是为了要表现人物，所以才有那些笨重无表情，却又富丽有生命的小说形式。小说是表现人物的，可是一个人物给与人们的印象，因年龄、气质、个性与国籍而各异。若用英文、法文与俄文来写这个故事，一定要写成三部不同的小说。在英吉利小说家的笔下，她的奇特的性行与动作，甚至她的钮扣、条带、肉痣都要一点不遗地详细记载下来。法国作家却只表现人性的大概，对于这些琐碎地方毫不注意。他的作品比较抽象、均匀，却也比较和谐。而俄国小说家却要发掘这人物的内心，牵引到人生各方面的大问题。所以我们可以有许多不同的方法去表现那位白朗太太。吴尔芙夫人说过一句颇刻薄的话，在 1910 年英吉利的小说家要以威尔士、班乃特与高尔斯华绥顶享盛名了，但是她觉得要找他们三位学习写小说就如向鞋匠请教作表，读了他们的作品我们觉得不完全满足。因为爱德华时代的人，永远不对人物本身感到兴趣，对于小说本身也不发生兴趣。

或者我们这样可以解释的更详细一点，设想在火车中有一个旅行团体——威尔士先生、高尔斯华绥先生和班乃特先生和白朗太太结伴到滑铁卢去，我说过，白朗太太身体很好，衣服不整，面现愁颜，我不相信她是人们所说的有教养的女子。威尔士先生认为这是我们小学校的许多不良情形的表征，他便立刻在车窗上规画一个意象——他立刻想到另一个比较舒服、活泼、快乐、自由、豪爽的世界，在那里没有破陋的车厢和贫陋的女人，那里，有神奇的快艇，在每晨八时把热带地方的水果运到伦敦，那里有公立的慈幼院、喷泉、图书馆、食堂、客厅与婚姻，在那里每个人都是豪爽慷慨的大丈夫，很像威尔士先生，可是那里没有一个人是像白朗太太的。至于高尔斯华绥先生，他看见的是些什么呢？我相信他会想起杜顿地方工厂的围墙，在那工厂里，有些女子每天要做 25 打陶器。她们的母亲住在里点路，依靠她们微薄的工资度日。可是包尔莱地方，有些厂主，在这夜莺唱歌的时候，还在抽上等雪茄。高尔斯华绥一肚皮事实，一肚子气愤，要批评现代文明了。在他看来，白朗太太也许只是摔在车厢里的一个破罐子。至于班乃特先生呢？在爱德华时代的作家中，只有他会一眼不闪的瞪着车厢。他要细细看车厢的种种。他要注意到广告，史横棋与濮资芬的画片，坐位垫子在扣子中间如何突出，白朗太太如何戴起她从维持华斯市集上化了 3 镑 10 先令 3 便士买的胸针；以及她那补缀过的手套——不错，这手套的左手大拇指已经换过了。她还要详细观察，说这是从温莎直放伦敦的一部快车；为了中等阶级的便利，所以在李趣蒙站停的。那些中等阶级的人，有钱看戏，可是还无力自备汽车，虽则有时（班先生会指出什么时候）他们也到汽车公司（班先生会指出那一家公司）雇了汽车进城的，这样他才渐渐说到白朗太太……。

以上这段话是说假设让班乃特先生们三个人写白朗太太时他们将如何写法。他们要写眼前的这个“人物”，他们都离开这人物而去幻想，一心一意

要造成一个乌托邦，这是乐观的理想主义者威尔士，白朗太太只做了诱动他的神思的一个工具。高尔斯华绥却因眼前的这个人物激起他对于现实的不满——因为这位白朗太太是现实世界，现代文明的出产品——于是他气愤填膺，动了正义之感，用现实世界的事实来揭开现代文明造成的罪恶。他们两位在自己的作品中都获得满足，一个离开现实进入理想国，一个对于现实施以痛快淋漓的鞭挞，他们都心满意足自己以为已经完成自己的使命，但是那位白朗太太，可怜得很，他们所要表现的那位白朗太太却被他扔在旁边不理不睬，只有班乃特先生是注意到白朗太太的。他把白朗太太的环境观察的多么详细，白朗太太的衣饰，甚至把区区一个胸针都叙述得仔仔细细，来历分明。但是他仍然和威尔士与高尔斯华绥一样，他并不曾表现出他所要表现的那个人物，吴尔芙夫人还根据班乃特所说的“小说家须把人物写得真实可信”，检查班乃特自己写的小说《希达雷斯怀斯》（Hilda Lessways）。班乃特一开始只描写那房子、那地域、“自由产业别墅”、房租、管理产业，我们却听不见那女主人公希达的声音，只有班乃特一个人指手画脚津津有味在讲话。吴尔芙夫人批评的极彻底：

班乃特先生的观察力是可惊的，他的同情心是非凡的；可是他从未看一看车厢里的白朗太太。他坐在车厢角里——这火车并不从李趣蒙开到滑铁卢，它是从英吉利文学的第一时代开往第二时代；因为白朗太太是永恒的，白朗太太就是人性，白朗太太只在表面上有些变化，她老是躲在车厢角里，只有小说家上车的上车，下车的下车——她老是坐在那里，可是爱德华时代的小说家竟没有一位看过她一眼。他们很认真的、他们很深刻的、很同情的张望窗外，看看工厂、乌托邦、以至车厢里的陈设；但是他们从不看她，从不重人生，从不看人性。因此，他们演进了一套小说技术，以达到他们的目的；他们造了一些工具与规矩，以适应他们的工作。但他们的工具不是我们的工具，他们的工作不是我们的工作。对于我们，那些规矩简直是陈迹，那些工具简直是毁灭。

照上面吴尔芙夫人观察看来，班乃特先生自己，一个批评乔治时代小说家没有创造过人物的小说家，也是不会创造过一个真实令人可信的人物的。班乃特一般小说家的失败，在乔治时代的人看来是从不看重所要表现的人物，从不看重人性。他们另有一个目的，在他们看来，这个目的比表现人物人性更重要，因为造了些工具与规矩适应他们的工作，同时也弄成功一套新的个人的技巧以达到他们的目的。吴尔芙夫人说：“他们的工作不是我们的工作。对于我们，那些规矩简直是陈迹，那些工具简直是毁灭。”对于爱德华时代的小说家那些规矩是行的，那些工具当然也是行的。对于乔治时代的小说家旧的规矩都不行了，他们必须造新的规矩。究竟这规矩是什么？吴尔芙夫人以为文学上的规矩与礼貌上的规矩差不多。我们见了人要握手寒暄，主人见了客人谈谈天气，谈谈有兴趣的事情，这是联络之道。文学上也一样，作家对于读者也必须有他的联络之道。他“须把读者知道的东西先说，以激发其想象力，然后彼此才能发生更密切的关系。再者这联络须自然、随便、毫不费力”。在上面引的那段文章中，班乃特先生也正在联络他的读者。他是爱德华时代的人，他一开头就很细腻地描写希达住的房子，因为这是爱德华时代的风尚，谈谈房子彼此就可以联络在一起的。班乃特先生三位都是写实主义的作家。威尔士先生也是从现实出发，不过他太乐观，于是创造一个乌托邦来填补现实中的不足与缺陷。他的注意也倾注在他的乌托邦里。在他，

小说、文学或艺术似乎不是为了本身目的而存在，人类也只是许多社会条件的产物。高尔斯华绥比威尔士注意这位白朗太太，他比威尔士现实，并不想把她造成乌托邦里面的一个理想人物，但是他只注意到一个外表，人类与人类外表上呈现出那些显明的差别，社会上的不平，现代文明所暴露的缺点与丑陋。所以高尔斯华绥只注重在描写女工过日子如何苦，工资如何低，借这些现象来指摘他的时代的社会病态。班乃特倒是很注意白朗太太的，但是班乃特和威尔士、高尔斯华绥一样，他使我们无从知道这位白朗太太；在我们看来都是一般的无生命。这三位作家，即所谓爱德华时代的作家，都不把白朗太太的内在的生命给我们看。他们不让我们倾听她心灵的诉语，他们不让我们去接触她的精神的宇宙。应该在她与我们之间有一个共同的天地，在这里面，我们可以认识、晤谈，发生情感与信仰的，这几位小说家却并不会给我们安排了这样的天地。他们三位似乎更特别受了他们那个时代的许多赐予。那是一个社会剧变的时代，经济组织变动的时代。文学在当时被认为是改造社会的工具。所以他们不注意到白朗太太，不注意藏在那个被他们认为陋贫的女子，依靠微薄的工资过日子，受着资本家榨压，与坐什么样车、穿什么衣服、住什么房屋的女人，白朗太太的外形之下的内心，她所具着的人性。

吴尔芙攻击爱德华时代的小说家，说他们并不曾把那位白朗太太表现得真实可信。她承认文学上应该有一种规矩，她还承认他们曾经有一套规矩而且适合于那个时代，不过在乔治时代那套规矩不行了。那末，爱德华时代的小说，在爱德华时代的人看来，也许与在乔治时代的人或吴尔芙夫人的眼中不一样。爱德华时代的小说家若是生在乔治时代，也一样要来攻击爱德华时代的小说家，也一样要遗弃那个时代的规矩、工具、目的；而乔治时代的小说家，如吴尔芙夫人若不幸生在爱德华时代，是不是也一定要挨受乔治时代人的冷嘲热骂？她是不是也一定要坚持她的老规矩、老工具、陈腐的技巧来鄙夷乔治时代的青年作家的？在文学演变上，班乃特先生、吴尔芙夫人以及任何伟大作家，只是一条永恒的旅途上一个一个的里程碑，吴尔芙夫人以后还有许多的里程碑。这一点吴尔芙夫人是明白的，她知道她只是这样一个里程碑之一，她绝对不是最后的一个里程碑，可是她似乎又忘记班乃特先生也正是如她自己一样的一个里程碑。她对于班乃特先生的嘲弄等于嘲弄她自己。

这道理正是吴尔芙夫人在她的讲演开始所说的，大约在 1910 年左右，即乔治时代开始的时候，人性变了，一切都变了。乔治时代的小说家特别感到困难，他们没有方法来应付这个变。他们知道旧的规矩不行了，旧的工具也不适合了，他们必须重新建立适合这个新的变化的规矩、工具、技巧；他们必须寻找新的“联络”之道。福司脱与劳伦斯（D.H.Lawrence）想利用老法子，可是他们对于白朗太太之与她的特性有强烈的意识，他们想把这些特性予以表现，那些老辈用的方法与工具，总不能应用自如完全令人满意。所以，“他们须把她（白朗太太）救出来，表现出来，并把她与大宇宙的关系说明，否则火车一停，她一走什么都完了，因此有混乱、有冲突。在诗歌里、小说里、传记里、以至报章文字里，我们到处听到破坏之声。那是乔治时代常听到的声音。各位想起以前的太平时代……又看这一次文学的萎靡、干燥、不和谐，总会觉得那些声音是悲闷的吧。”

但是吴尔芙夫人并不因此悲观。现代整个文化脱节了。在英吉利文学上，

乔治时代是一个新旧交替的时代，在这个旧的技巧破坏了，新的尚未产生或尚在幼稚的时期，所有一切办法不惟不能把作者与读者联络在一起，有时反而是一种障碍与阻塞，所以吴尔夫夫人说，现在文学上的规矩太刻板，小说家意志薄弱的自会生气，刚强一些的便索性把文学上的一切规则一概打倒。

“文学是给破坏了，语法给拆碎了，好像一个孩子在星期末与姑母住在一起，因为不耐烦，就在凤吕草上拼命打滚。当然老成的作家不会淘气。他们的诚恳是极端的，他们的勇气是伟大的，但他们却不知所措——用叉子呢还是用手呢？所以各位看朱衣司先生与爱略特先生就会觉着前者的秽褻与后者的晦涩。我以为朱衣司先生在《优里栖司》（Ulysses）中的秽褻，出于有意，而为势所必然。他好像须把窗子打破，才能呼吸。有时窗子破了之后，他是伟大的。可是多么费劲！而且这秽褻并不由于力的剩余，或蛮性的剩余，却是因为他需要新鲜空气。爱略特先生，据我看，在近代诗界中，曾写过最美的东西。可是，他对于社会上的旧礼貌，老习惯——对于弱小者的体恤，与对于无聊者的容忍——多么不耐烦……”吴尔夫夫人却想恢复旧时的礼貌，“我羡慕我的祖宗们拿了一本书，静静的在阴影下做梦，不用在空中发狂似的飞动。”近代作家不论如何勇敢与诚恳，他们的作品不论是爱略特创造的普洛夫洛克先生，斯特拉齐的维多利亚女王，或朱衣司的优里栖司——这是近代的几位著名的“白朗太太”，在她看来总觉黯然无力，因此吴尔夫夫人不得不承认现代文学的失败与破碎。爱德华时代的小说家与乔治时代的小说家都不能使她满意，她却在18世纪的斯特恩（Laurence Sterne）与19世纪初的奥斯丁女士（Jane Austen）中感到满足，因为这两位小说家的兴趣在事物本身、在人物本身、在小说本身，吴尔夫夫人自己可以说是从斯特恩继承了那种写小说的传统与技巧而发扬光大，因为她是20世纪乔治时代的作者，承受了许多新的东西，她有她自己的新的写法与新的技巧。我们说她的每部小说都是一个新的技巧的尝试，因为她竭力想法在用最确当的方法，来表现她的白朗太太美丽的人性。所以在她这篇演说的结尾，吴尔夫夫人呼吁她的听众：

各位的责任在使作家从高高的位置上走下来，去描写白朗太太。这描写要美丽，不然至少也须真实。各位须坚持的说：她是老妇人，有无限的才能与无穷的变相，可以到处出现，可以穿任何的服装，可以说任何的话，可以做任何的事。可是，她做的事、说的话、她的眼睛、她的鼻子、她的讲话、她的静默，都有非常的魔力，因为她是我们赖以生存的精神，她就是生命。

可是，各位在这时不必希望有完整满意的白朗太太的描写，请容忍那些零乱、晦涩、片断、失败的作品。请各位帮忙。我不妨说一句大胆的预言——我们正要渡到英吉利文学史上一个伟大的时期哩。可是这个时期，我们须永永不忘那白朗太太。

1943年11月

《你往何处去》

我在高小第三年的时候（那时小学还是四三制，初等四年高等三年），第一次读到波兰显克微支的《你往何处去》（QuoVadis, Domine）的译本与田汉氏译的《莎乐美》。我现在还记得很清楚，在那间楼上的教室里，与几位同学翻看《莎乐美》里面琶亚词侣（A.V.Beardsley）的插图——黑白画，看那裸体的莎乐美与约翰的像。莎乐美捧着盛在银盘里的约翰的头说：“我现在吻你了！”那间教室给我许多甜蜜的回忆：我们在那里演过一次英文短剧《哥伦布》，和上海戏剧杂志上登载的汪仲贤氏编的《好儿子》；史地教师史先生的土腔说的“奉天吉林三件宝，人参貂皮乌拉草”。每一回想不禁自己要笑出声音来。《莎乐美》是中华书局印行少年中国学会丛书之一。印得很考究，似乎以后中华印的许多书籍都没有那样好。到了中学，曾读过商务出的英汉对照《莎乐美》译本和另一种也是英汉对照译本，什么书局出的记不清了。《莎乐美》在我记忆中除了些光着身子，可怕的忧郁面孔之外，什么也记不得了；虽然由于这部书，入中学以后才知道读汪馥泉氏译的《狱中记》，洪深氏改译的《少奶奶的扇子》，某氏译的《道连格雷画像》，才注意《创造周报》上郁达夫氏介绍《黄面志》的文章，和北京各报副刊上鲁迅与徐志摩、陈通伯诸人所谓剽窃琶亚词侣的笔战，及其后鲁迅氏对于叶某漫画来源的揭发，但是《你往何处去》，却一直给我一个极深刻的印象。这部书 20 年来还依然留在手边。在高小时，这样的书我如何会懂得，自己也觉得莫名其妙。当时只不过因为是新出的书买来罢了。所以除了《莎乐美》，因为有那在当时颇觉得惊奇的插图，因此脑筋里保留了一个非常清新的印象之外，初次读《你往何处去》的情形，就十分茫然了。大约是在初三时，那时有了一点西洋史的知识，又从出版物上知道罗马文明、希腊文明的一鳞半爪，又重新读这一部书，才开始爱了它，并且，怂恿同学们读它。自此以后，重读过几次，特别是近三四年来，每年总重读一次。

《你往何处去》是徐炳昶氏和乔念敏氏从法译本转译的，出版于 20 年前。这是一部名著名译，却享受着寂寞的命运。徐氏是专攻哲学的，后来转向于史学与考古学方面，他参加西北科学考察团时写的《西行日记》，是我爱读的书之一。这部书的转译，在译者方面颇有用心，但是也许是因为一般的读者缺乏接受它与理解它的空气，不曾引起一点注意。译者采取直译，文字非常质朴而能保存西文的风采。这部书是“借着‘你往何处去’这件故事，描写当希腊、罗马文明衰颓时候的社会状况和基督教的真精神。书中的有名人物和事变，全是历史上最著名的事实”。所谓“你往何处去”这件故事，便是圣徒彼得为了逃避该撒奈龙的捕获，放弃了罗马，放弃了他那些殉教的孩子，在逃亡的途中遇见基督显灵的神话。

太阳从一个山峰底下浮出来，并且有一个奇怪的情景来刺激那位圣徒的眼睛。他觉得那个微黄的球，不升到天上反倒到山顶上滚，并且顺着那条路的侧面。

彼得停着说：

“你看见向我们前进的那个光明么？”

纳塞尔回答：“我甚么全没看见。”

但是彼得用手蔽着他那眼睛的上部去看，一会儿以后：

“有一个人在太阳光线里面向着我们来。”

虽说这样，耳朵却听不见步履的声音。周围是绝对的寂静。纳塞尔只看见那些树在远处打颤，好像被一个看不见的手摇动似的，并且在那个平原上面，那个光明愈来愈散布的宽阔。

他很惊异转身向着那位圣徒。

他用一种忧闷的声音大叫：“拉毕！那么你怎么了？”

那个长杖从彼得手里面滑掉在路上面；他的眼睛直看着他的前面，他的嘴半开，并且他的面孔反射出来些恍惚、愉快、迷幻……

“基督！基督！……”

他伏在地上，头触着地，好像他给不可见的脚接吻。寂静的时候很长。嗣后那个老大的声音高起来，并且大哭着：

“Quo vadis domine……”（“你往何处去？主人……”）

至于答辞，纳塞尔却没听着。但是一种忧闷和温和的声音到了那位圣徒的耳朵里面，他说：

“因为你放弃了我的人民，我上罗马去。……教他们再钉我到十字架上一次。”

那位圣徒停着，偃卧在路上，面孔在尘土里面，没有一点动作，没有一句话。纳塞尔已经觉着他失了知觉或断了气。但是最终他起来了，又把巡礼人的手杖拿到他那打颤的手里面，并且不说话，转回身来向着那七个小山走去。

那个少年在那个时候，好像一个反音重说：

“Quo vadis domine……”

那位圣徒很温和地说：“往罗马去。”

他向着罗马回去。

这段故事写的多么真切而感人！

在这书中，希腊、罗马文明衰颓期，可以说是以俾东与罗马暴君奈龙代表，而基督教的真精神则以彼得为代表，穿插以基督徒的殉道，黎基与维尼胥之爱情与维尼胥之皈依基督教。俾东是历史上的真实人物，拉丁文学的古典《嘲笑录》（Satyricon）的著者，被奈龙所畏惧与妒忌的一个机智的天才。全书以俾东开始，也以俾东的死结束，故事的展开可以说完全以俾东作中心。俾东是“罗马当时的中心人物”，被罗马人誉为“丰仪的盟主”（Ela-gantios Arbiter），他与奈龙可以说是罗马文明烂熟时期的代表人物。两个人同样是沉溺于官能的享乐之中，不过一个是清清明明具有晶莹的理智与犀锐的悟识，在两个时代新旧的蜕变之中，辽视到自己的时代与文明的夕照，而且还觉察出新的、来临的、时代的、丰盈的生命与伟大，寄与了同情。俾东，幸或者不幸，作了烂熟的、行将腐朽的罗马文明最高的代表，最光明一面的代表。他感觉到自己，也如他们生长在那里面的文明的命运一样，将日就毁灭；他没有力量，似乎是命运注定，纵有力量也无须来迎击新萌生的一个文明。他明智，他的沉溺在官能的享乐中，是他对于不可抵抗的命运的一种解脱，或者可以如此说，这是这位“丰仪的盟主”对于命运的最高的嘲笑，他的全部生涯，正是对于他的时代的一部《嘲笑录》。奈龙则不然。他沉溺就是沉溺，他并不知道自己的注定的命运，他只力求放荡的佚乐，顺任着文明烂熟时期变态反常的人性，他代表着黑暗的一面。所以虽然两个人都是在佚乐放荡之中，而俾东总是对着奈龙满脸鄙夷轻蔑的神气。奈龙欣赏罗马的大火，

升在水道上面，歌唱他的得意的诗句，而俾东却高耸他的两肩说：“……停在你现在所处的地方罢，因为这是较安宁的；但是无论用什么价钱，总应该安抚这些人民。”奈龙欣赏纵放饿了两天的一切的野兽狮子、豹、狗，各式各样的狗撕食基督教徒时，在圆剧场中的观众“有些时候，人家听见些非人类的喊声；有些时候，听见了喝彩；有些时候，听见吼声、轰声、长牙的花喇声，和那些狗的噪声。并且有些时候，人家只听见悲号……”时，奈龙“把他的碧玉眼镜拿得同眼睛一样高，很细心地瞻望。俾东的面孔表示出了厌恶和蔑视的神气”。但是奈龙对于俾东的讥笑与蔑视，毕竟达到忍受不了的程度。俾东早已明白。他在孤宙随从该撒时，接到他的外甥维尼胥的信（他在黎基被她的奴隶巨人虞瑞斯，在圆剧场中野牛的蹂躏之下救出之后，领了洗做了基督教徒与黎基结了婚偕逃到海外，这信是报告俾东他们的生活，并且请俾东前去的）。他在回信上说：

你们这样的幸福绝不是给我作的。并且我把决断的理由给你在末了留着：达纳都（死亡）招呼我了！至于你们，生命的晨光刚才起头。

太阳对于我已经落了，并且黄昏已经围绕着我了。换句话说，最亲爱的，我应该死了。

绝没有愁苦压迫。就应该这样的完结。你认识黄铜胡子（按此指奈龙），你要很容易明白，第节兰战胜我了……或者更可以说他并没有战胜我，这不过是我的胜利到头了。我当时愿意，我就活着。我将来高兴，我就死。

你们不要把这些太记心里了。没有一个神预许我不死，并且这并不是一件没有等的事情。你，维尼胥，你错了，你确定说只有你们的上帝能使人安静的死。不是！我们那世界的人在你们以前，就晓得干了最末的一杯，这是消灭和进到黑影里面的时候了。并且我们这世界的人，还晓得带着静穆的面孔去作。柏拉图确定说德行是一种音乐，哲人的生命是一种和音。并且我就要这样生活，并且我死，是有德行的。

俾东知道他的末日到了，该撒过几天将要把死刑的宣告书送给他，他形色不变而且非常的静穆，他招请所有该撒的随从骑士，和一切的贵妇人来到他华美的别墅里，参加他的盛大的宴会。那天晚上客人们都成群的来到。大厅用紫丁香薰青。有少女在宾客的脚上散香料，琴师和合唱人靠着墙，听候头目的记号。音乐、跳舞、歌唱一切的节目完了之后，俾东在他那西里制的垫子上面站起来，并且很简慢的说：

“朋友们！饶恕我在这个宴会的时候，请求你们一件事情，我愿意你们每一个人很高兴接受那个为神祐并且为我们自己的福祐奠祭的杯子。”

这是奈龙所垂涎的无价之宝的一个杯子，但是俾东说：“希望从此以后，没有一个嘴唇再触犯接着它，并且没有一只手要颂祝别的一位神祇再来用它。”于是他把那只杯碎在散播着苍白色的萨佛朗的铺石上面。然后他朗诵写给该撒的辞别的信：

……你总不要觉得，我向你发誓，我厌恶你屠杀了你的母亲，你的妻室和你的兄弟，我愤怒那罗马的大火，我不平你把你那帝国里面一切忠实的人民送到爱菜坡的法子。……

那样！绝不是的，哥娄耨最亲爱的孙子！（译者注：是希腊字“时间”的意思）那死是在月光底下的人类公有的遗产，并且人家不能等待你别样去做。

但是还有些很长的年，任凭你那歌声搔破我的耳朵，看见你那多米胥式的腿——你

那样瘦长的人，——旋转那毕黎穀的跳舞，听你玩乐器、听你道白、听用你那样子所念的诗，村野可怜的诗人……呵！真的，这样的远景超出我的气力上面了，并且我觉得我心里有不能改正的需要，要去会我那些先人去了。

罗马可以自由塞住那些耳朵，全世界可以用嬉笑的声音盖覆着你。至于我，我不愿替你红脸了。我不愿意了，我不能了！

塞尔伯的夜号，就是像你的歌声，还使我比较的好受一点。因为我永远没有当塞尔伯的朋友，并且没有义务替它的声音羞耻（译者注：Cerbeie 是地狱里面一种恶犬）。

你可以自己保重，但是把那歌唱留到那里罢；你可以随便杀戮，但是放那些诗词安静罢；你可以随便毒害，但是不要跳舞罢；你可以随便烧些城邑，但是把那个十弦琴丢下罢。

这就是我送给你的最末的颂祝和忠告。

丰仪的盟主

接着是最庄严最美丽——颓废的美丽——最凄婉动人的一幕。俾东向宾客们说了一遍话后，“他给那位医生一个记号，把胳膊伸给他，转瞬之间，那个敏妙的希腊人用一个金圈子把他的胳膊扣起，把腕上的脉管割开。那血喷在垫子上面，并且浸了哀尼斯（她是他的女奴，二人相爱着）——她正在扶着俾东的头颅——她向他倾侧过去。”

她说：“贵人，你觉着我放弃了你们么？就是神们使我长生，就是该撒把帝国给我——我还要跟随着你！”

她把那玫瑰色的胳膊伸给那个医生。一会儿以后，他们两个的血结了婚，并且这个人的血到了那个人的里面，看不出来了。

至于他，他给乐师一个记号，那些十弦琴重新叮当起来；那些歌声又响起来。他们唱阿某滴支的曲子。

他们俩互相扶持，美丽的和神一样，听着、微笑并且渐渐地变了苍白色。

歌唱毕了，俾东使人更献上些酒肴。以后他同他的邻座谈几个儿戏的细事和宴会上可喜的习惯。归结他叫那个希腊人，并且使他再给他缠着脉管，说他觉得瞌睡了，并且要在达纳都使他长眠以前，还要对着艺坡樨随便放任（译者注：意思就是睡）。他假眠了。

那些歌人哼了别的一首阿那克龙的歌，至于那些胡琴，在制音机下面叮当，为的是不要截断谈话。俾东越来越苍白了。当那最末的和音终止的时候，他转过去向着那些请到的客说：

“朋友们，你们要同意同我们这样死。……”

他不能说完。由一种最后的动作，他的胳膊向着哀尼斯伸去，并且他的头颅歪下去。

但是那些宾客，在这两个像奇异雕像的白形体前面，觉着丧失了罗马人的无上的领有物——他的美丽和他的诗歌。

显克微支十分着力的在写俾东。故事的开始写俾东沐浴的情形。维尼胥和黎基的爱情也是在开始就表明。俾东沐浴时维尼胥来了，告诉了他的舅父他所发现的爱情，“我又看见过（黎基）两次。从此我就没有安静的日子了。都市所能给我的好处，我也再不劳心了。黄金、葛兰特的紫铜、琥珀、螺钿、美酒、大宴会……我也再不要了。我只要这一个黎基。俾东！我的灵魂跑

到她面前去，就好像在这个温浴室的花砖角上面，那个梦神飞到了巴伊齐德阿一样。白天和夜里，我总想要她。”以后，就接着写用暴力取得黎基的失败，因此写到基督教徒方面。黎基使我想起屠格涅夫的《贵族之家》中女主人公公里沙，或者黎基比较更温柔软弱一点，然而她们是同样宗教的虔诚的。黎基与书中其他的女性不同。因为她并不是罗马人，她也不是女奴，她是信奉基督教的一个野蛮民族的国王的女儿。俾东所爱的女奴哀尼斯也是在开始时写到了，不过以后就再没有露面，一直到最后，就是我们上面引用的那段译文中与俾东切脉同死时。俾东沐浴完毕，两个葛斯女奴整理他那披衫上的摺纹。“一个名叫哀尼斯。眼睛看着他，带着惭愧和羡慕的神气。但是主人对于她的这种感动全不留神。……不久在客室里面只剩了哀尼斯一个人。一会儿工夫，她侧着头，听见声音渐渐远了。她拿着俾东常坐的琥珀和象牙的椅子移到雕像前面（这是照着俾东的像貌雕刻的水星神像）。站在上边，她的头发好像金色波纹一样披在肩上，伸出两膀去抱着俾东雕像的颈项。”这一个伏笔在故事的结尾才得到照应。故事里面有两个爱情的穿插。维尼胥和黎基的是基督教的恋爱，一个基督教的独立的女性的爱情，而在俾东与哀尼斯却是一个审美者的爱情。哀尼斯是女奴，但是俾东却不是罗马的世俗人，他是站在罗马人之上与那文明之上的。他在举行最后一次宴会的白天里向哀尼斯说：“哀尼斯，从很长的时候，你已经不是一个奴隶了，你知道这个么？”

她向着他抬起她那天蓝色的眼睛，并且慢慢地摇头。

“我常常是你的奴隶，贵人。”

他接着说：“但是你或者不晓得，在那边穿花冠的这些奴隶，这个别墅，那里面的一切的东西，那些田地、牛羊，这一切，从今天起属于你了。”

哀尼斯离远他，并且她的声音忧闷地颤动起来：

“为什么呵！你给我说这些话？”

嗣后她又走近，并且来看他，她的眼睛恐怖的瞬动。至于他，他总是微笑。

以后他只说出一个字“是”！

现在寂静起来。只有一阵微风把那颗山毛榉的叶吹得颤动。

俾东可以相信在他的面前，有一个大理石的雕像。

他说：“哀尼斯，我要安静着死去。”

她有一种悲痛的微笑：“我明白，贵人。”

俾东的脉管割开以后，她说：“贵人，你觉着我要放弃了的你么？就是神们使我长生，就是该撒把帝国给我——我还要跟随着你！”

俾东能那样儿爱哀尼斯，“从很长的时候，你已经不是一个奴隶了，你知道这个么？”当她作一个自由人而爱她，因为俾东是罗马人以外的一个罗马人，对于这民族充满了轻蔑与讥弄的一个诗人、审美者。哀尼斯所以那样儿来爱俾东，因为她是一个女奴，罗马文明的结晶奴隶阶级。结局她说：“贵人，你觉着我要放弃了的你么？就是神们使我长生，就是该撒把帝国给我——我还要跟随着你！”她跟随他到死亡。超乎这一切的是爱情。在最后哀尼斯可以说是“超凡入圣”了，她应该遵奉她的贵人的吩咐——做他的遗产的继承人，但是她却自己选拣了自己的命运——“我还要跟随你”。

本书译者徐炳昶氏的叙言，是一篇很谨严精当的文字。他申明翻译这部书的理由是因为“近来（这序作于1921即民国10年）保守派的道德学家，

对于科学多怀疑忌的态度。我觉得他们有一种过虑。科学和道德全要保存着不获利赖的精神，它们本是出于一源的。并且我们相信道德的本质就是爱情，道德的高下就以爱情所及的广狭为标准。爱必有所施。对于爱情的事物，没有相当的明确观念，爱情就很难发生。科学使人生对于他们眼前的小世界，不致拘囿。引他们对于国家、人类、众生、宇宙、一天一天的熟习。观念清楚以后，爱情慢慢的就可以生出来；这就是科学当爱情未发以前，对于道德的一个大助力。至于爱情既生以后，很容易知道，除了科学，就没有别的东西给我们一个比较确实的，达到目的的方法。这样看来，道德与科学同源的，是互相辅助的，绝不是互相冲突的”。他接着论科学与爱情有一段非常明智而耐人玩味的話，特别是对于 20 年后今日的我们。现在再抄录在下面借以结束这篇文字：

我们相信科学是智识上的事情，爱情是感情上的事情。想教人智识发达需用智识；想教人感情丰富必需用感情。并且感情的引起是同质的：嫉妒引起嫉妒；怨怒引起怨怒；悲哀引起悲哀；必需爱情才能引起爱情。换一句话说，就是如果你想教我我爱你，多言晓晓是没有用的，必须你诚诚恳恳的爱我，那才能慢慢的引起我对你的爱情；如果你想教我爱他，多言晓晓也是没有用的，必须你诚诚恳恳的爱他，那才能慢慢感发我对他的爱情。其次：你对我对他的爱情总须要是诚诚恳恳的，并不是因为你想引起我爱你或爱他，才这样去做的。如果你想引起我爱你或爱他才这样做，那爱情便成了虚伪的，没有感发人的势力了。王船山先生说：“督子以孝不如其安子；督弟以友不如其裕弟；督妇以顺不如其绥妇。魄定魂迎而神顺于性，则莫之或言而若或言之。君子所为以天道养人也。”就是上边所说的第一层的道理，孟子所说：“不诚未有能动者也”和“至诚未有不动者也”，就是上边所说的第二层道理。这些道理，我们中国的儒家说过也不止一回。但是儒家的道德论是偏于理性的，所以施行起来，比基督教总平易近人一点。但是他们对于感情的议论，虽有不少见得到的地方，却沉没于古书里面，若存若亡了。……

1943 年 7 月

这篇文字发表的时候，题为《回忆中的书》之一，曾在文前附有如下的一则小记：

一个人到了而立之年，依照习惯说已是中年的人了。老呢，不敢说，显然还有相当的距离；可是毕竟已是这般的年纪。常常使着自己惕然惊惧的，不是徒长了岁月，而是对于一切外缘的事物，不论有何意见，总不免沾染着可怕的“遗少”气息，顽梗、固执、怀着成见。果真如诗人所云“时间已僵化了我的柔心”了吗？而且总喜欢回过头去玩味过去，找寻什么甜蜜的回忆，这个充分表现出没出息与不长进。近年来很少看书，不过有时翻开《论语》看看，参证着人世的色相，自己觉得，对于我们圣哲的微言大义有所憬悟与深刻的体验，而独自孤坐浮出一个会心的微笑。有时脑子里在缅怀既往的时候，想到许多事情，有趣的事情，也想到些自己读过的书，给自己留了深刻的印象的书。那些事情是个人的经验，与他人无干，自己如何喜怒哀乐，未必不使人漠然于中。但是那些自己曾经爱好或现在仍然爱好着的书，却未必不也为他人爱好着。那末谈谈这倒是无妨，题为《回忆中的书》，盖纪实也。

关于苏曼殊

在小学读书的时候，每天到学校的途中，总路过一家书铺。每逢走过总要看一下玻璃窗里悬着的书片和从上海运来的杂志，什么半月、礼拜六、红玫瑰、紫罗兰之类的东西，有时走进去买支铅笔，买本抄本或一本什么杂志。渐渐和店里的小伙计熟悉了，于是更进一步，放学回家，便和同学们闹闹嚷嚷地走进书铺里，问问有什么新到的杂志没有，并且很随便拿起陈列的杂志来看，有时也买一两本。

就在这样每天到书铺踟躇中，我找见几本印得颇精致的小书——《紫罗兰小丛书》，周瘦鹃编的。一本是《影梅庵忆语》，一本是《德太子回忆录》，一本是《燕子庵残稿》。《影梅庵忆语》所以引起我的注意，大约因为那时看王梦阮的《红楼梦索隐》，所以对于董小宛发生兴味。那时正在华盛顿会议以后，所以那位流亡的太子颇令人同情。《燕子庵残稿》却是给我开辟了一个新天地。曼殊和尚的生平就是一个动人的故事。和尚多情善感，际遇凄惻，工诗善画，还懂外国诗文，“丹顿拜仑是我师”。读他的诗觉得很新鲜有趣，不像读过的古诗那样深奥，也不像《礼拜六》之类的杂志上的诗油腔滥调。而那些书札中所流露出的曼殊更觉着亲切、飘逸。曼殊与拜仑是分不开的。我先在《饮冰室文集类编》里《新中国未来记》那篇不曾写完的小说中，读过梁任公的“离骚体”译的拜仑的《哀希腊》。在民国元年的《中华教育界》上登过拜仑所歌咏的：

往者不可追，何事徒频蹙，尚念我先人，因兹糜血肉。
冥冥蒿里间，三百斯巴族，但令百余一，堪造披丽谷。

那 300 壮士牺牲的故事。于是我对于那位贵族风流诗人的诗的古奥译文，也囫囵吞枣地读。曼殊对于拜仑特别推崇，当然是因为都是浪漫气质的人，身世之感也颇有相同之处。拜仑于成名之后，不能见容于祖国——否则他一定坐在巴力门里大逞其雄辩，另有所发展也说不一定的——喊着：

帆樯女努力，横赶幻泡黎，此行任所适，故乡不可期。
欣欣波涛起，波涛行尽时，欣欣荒野窟，故国从此辞。

而去万里投荒，在革命中找刺激；曼殊则

契阔死生君莫问，行云流水一孤僧，
无端狂笑无端哭，纵有欢肠已似冰。

——过若松町有感示仲兄

秋风海上已黄昏，独向遗编吊拜仑，
词客飘蓬君与我，可能异域为招魂。

——题拜仑集

但是恐怕还有一个原因，才使得曼殊找拜仑来作他的知己。清末汉族的民族意识昂扬起来，想努力回复大汉的“天声”，于是对于那位帮助希腊人独立的英雄不禁崇拜。而且这位英雄是诗人。他的诗，特别是《哀希腊》(The Isles

of Greece)，遂为国人所熟知、译、吟诵了。曼殊与拜伦的一段因缘，大概也是受了他那个时代的潮流激荡的。

以曼殊一生的业绩来说，介绍了拜伦、雪莱（还有其他的诗人），让中国人知道外国居然有诗，有那样的诗，有那“盖合中土义山、长吉而镕冶之者”的诗格，结成了一段“文学因缘”，激动了以后对于西洋文学的介绍与研习，实在是一件大的功绩。他自己的诗脱胎于龚定庵，如郁达夫氏所说：“而且又加上一脉清新的近代味的。所以用词很纤巧，择韵很清谐，使人读下去就能感到一种快味……”郁达夫氏以为曼殊的诗比小说好，“因为他的诗里有清新味，有近代性，这大约是他译外国诗后所得的好处。”曼殊的译诗据说有些是章太炎氏修饰过的。而经黄季刚氏修饰过的最多。曼殊有一个时期与陈独秀氏住在一起，陈氏在当时努力学法文、英文，听说曼殊有的译诗是陈氏的合作（陈氏即曼殊诗文中所称之仲兄），……这些也许是可能的。不过这并不足以损及曼殊的价值。

曼殊的小说以长篇《断鸿零雁记》最脍炙人口。这是他第一部小说。1914年发表的《天涯红泪记》，只写了二章，似乎也未写完。此外还有《绛纱记》（1915年）、《焚剑记》（1915年）、《碎簪记》（1916年）和《非梦记》（1917年）。郁达夫氏讲到《碎簪记》时说：“……《碎簪记》的骨子是这样，他的文章也做得 sentimental。照理说可以做得很动人，很 tragic 的，然而他的技巧的不高明，描写的不彻底，真使我出乎意料之外。他的记述方法，用半写实的体裁，然而使人读了，处处觉得他在做小说。尤其是作品中主人公的性格和事件的进展，联络很薄弱，看不出前后的因果系统来。他有时也用 suspense 的手法，来挑动读者的好奇期待之心，然而这手法的用出，决不像曾经读过近代小说的才人之所用，仍旧是一个某生体的中国滥小说匠的作法……”（见《杂评曼殊的作品》）。郁氏只读过曼殊的《断魂零雁记》和这篇《碎簪记》，所以他也专就这两篇立论。《碎簪记》似乎是曼殊的短篇中最好的一篇。《焚剑记》开始写道：“广东有书生，其先累世巨富，少失覆荫，家渐贫，为宗亲所侮。生专心笃学，三年不窥园。”因为得罪了一位权势的贵人，逃至钦州，易姓名曰陈善，为人灌园，带索褴褛，傲然独得。

是时南境稍复鸡犬之音，生常行陂泽，忽见断山，叹其奇绝，蹊石傍上，乃红壁十里，青萼百仞，殆非人所至。生仰天而啸，久之，解衣觅虱，闻香郁然，顾之乃一少女，亭亭似月也。

女拜生微笑而言曰：“公子俊迈不群，所从来无乃远乎？妾所留不遥，今禀祖父之命，请公子一麇游屐，使祖父得睹清辉，蒙惠良深矣。”

这才是真正聊斋式的写法。某生随了女郎去到她家，甚蒙她的祖父敬待。这位老人有二孙女，因遭世变，携来避难。这少女是他的第二孙女。

俄少女为设食，细语生曰：“家中但有麦饭，阿姊制。阿姊当来侍坐！”言犹未终，一女子环步从容，与生为礼盼情淑丽，生所未见。

饭时，生窃视女，少女觉之，微哂曰：“公子莫观阿姊姿，使阿姊不安。”

女以鞋尖移其妹之足，令勿妄言，亦误触生足，少女愈笑不止。时老人向生言他事，故老人不觉。

不惟写法是《聊斋》的，空气是《聊斋》的，而情节也完全是《聊斋》的。那位妹妹的作用也等于《聊斋》中的一位妹妹或一位丫环的作用。过了几日，老人让生教两个孙女读书。长名阿兰，小生一岁；次名阿蕙，小生三岁。“二女天质自然，幼有神彩，生不胜其悦，而恭慎自守。二女时轻舟容与于丹山碧水之间，时淡妆雅服，试投壶，如是者，三更秋矣。”小说这样写下去当然太平常了，于是一天生病了，而且病的甚笃，二女晨夕省视，甚为勤劳。一个月后病稍愈，徐步登山，凌清瞰远，二女也随至，生止之不听。阿蕙问生曰：“公子莫思歇否？”生曰：“不也。”

此时阿兰怅然有感，至生身前言曰：“公子且出手援我。”遂握生手，密谓之曰：“公子非独孤粲耶？妾尝遇姻戚云，公子变易姓名，当佣于其家，姻戚固议公子有迈世之志，情意亦甚优重，特来与公子言之。请问公子果如所言否？”

生曰：“果如所言。”

生良久思维，遂问阿兰曰：“识刘文秀乎？”

阿兰惊答曰：“是吾兄也。曩日吾等避乱渡江，兄忽失踪。后闻在浙右，今即不知在何许。妾亦尝闻兄言，朋辈中，有一奇士，姓独孤名粲。妾故企仰清辉久矣，不图得亲侍公子之侧。妾向者朝晚似有神人诏妾曰：‘独孤公子，为汝至友。汝宜敬奉。’妾亦不知其所以然。然妾心侍公子，实奉神人之诏。妾早失父母，公子岂哀此薄命之人，而容其陋言乎？”

词毕，以首伏生肩上凄然下泣，生亦嗟叹无言。

这一幕实在不合情理，因为它不应该在相处既已“三更秋矣”之后被揭开的。这或者即是郁达夫氏所谓用 *suspence* 的手法，来挑起读者的好奇期待之心的，不过在这里却极不妥当。就在当天晚上，忽红光烛天，老人说是乱兵已经到了，于是“长揖生曰：‘吾老，不复久居于世，我但深念二孙。吾久将阿兰许字于子，阿蕙长成，姻亲之事，亦托于子’”。说完老人便呕血而死。独孤粲引了两个弱女子逃难，憔悴困苦，不可言状，村间烟火已绝，路无行人，只有死尸，他们救了一个尚未死了的死尸周大，才回到周大友人的村中。停歇了几天后雇帆船四人回到香港。阿兰姊妹有位姨母住在香港，他们都到了她家，不惟二位姊妹有了安顿，周大也被留为纲纪。而独孤“我行孤介，必不久居于此”。要从僧道异人却食吞气去。阿兰要求同行，他不允，于是他便走了，答应了再回来。后来因香港霍乱流行，阿兰的姨母携她们移居边州，强迫她嫁她的外孙梁氏，阿兰不允，独孤更无消息。阿兰怕有抢婚之事，遂只身逃至香港，在一伍姓家作佣，被女主人收为义女。但是又因婚事二度逃亡，在九龙岸边救了一个薄命女眉娘，结伴行乞逃难，路上遇了水灾，水退后又行，阿兰暴病卒于途中。弥留之际，三呼独孤公子。后来眉娘一人得一贩布客夫妇收留，在路上夫妻被贼所杀，眉娘及钱财被劫了去。可是“方登船，见一男子驰至，捉贼左腕，挥剑断之，三贼奔走”。这男子原来是独孤公子，他遂送她到边州见阿蕙后，又送她到九龙，故事到这里还没有完，独孤公子后来在一烟馆又执剑行侠之际，遇见眉娘在当女侍，烟馆主人收眉娘为发妻，这是眉娘的结局。独孤生又到边州，见了周大，探询阿蕙的消息，原来他的姨母作主已嫁给一个木主了，听了这消息“生默不一言，出腰间剑令周大焚之，如焚纸焉”。剑既焚，这篇小说也就完结，在曼殊的小说中这是最沾染旧小说滥调子的一篇。曼殊在这篇用的 *suspence* 最多，如

眉娘与周大两个人物之被引入。独孤生之二次在烟馆遇到眉娘，独孤生二次到边州探询阿蕙，但是都未展开。因此不惟无效果，反而造成赘疣。

《碎簪记》、《绛纱记》却与《焚剑记》异趣。故事的背景也移至海外与十里洋场的上海。书中的女子是精通西洋文学的，会说外国话的，穿西服的，不是阿兰那般神话里的“聊斋式”的人物。也因为这个缘故，在这两篇小说中添了不少的清新味与活泼的生命。也正如郁达夫氏评曼殊诗所说的有着“清新味与近代性”。《绛纱记》写的相当复杂。写四对爱人昙鸾与麦五姑，薛梦珠与谢秋云，马玉鸾与某犯人，罗霏玉与卢爱玛，事实上只写了昙鸾与麦五姑二人。开端曰：

昙鸾曰：余友生多哀怨之事，顾其情楚恻，有落叶哀蝉之叹者，则莫若梦珠。吾书今先揭梦珠小传，然后述余遭遇，以眇躬为书中关键，亦流离辛苦，幸免横夭，古人所以畏蜂蛰也。

据所述梦珠的生平即是曼殊自己的写照，如说出家为僧，巡锡印度、暹罗……在祇洹精舍教英文，住在苏州滚绣坊，在安徽高等学堂教书，还有一日吃酥糖 30 包的逸事。这篇小说的命名也是梦珠、谢秋云的故事，而关于他们二人的事，只在开头与结尾稍叙了一下。昙鸾到新加坡后，一天“偶至植物园游涉，忽于细草之上，拾得英文书一册，郁然有椒兰之气，视之，乃沙浮记事”。不料展开一看，夹着一张他的朋友梦珠的像片，非常惊愕，这时恰见一缟衣女子向他致礼。这位正是遗书之人，接了书道谢而去。他与五姑已订婚了，忽然他的叔父的买卖破产，麦公迫他退婚，他遂偕五姑返国，在轮船上他第二次遇见那位遗书的女郎，原来她就是谢秋云。当晚船忽沉，他一人被渔翁所救。后数日才在海边遇见秋云，知道五姑与一西班牙女郎同行，平安无恙，他才乘间问梦珠的事，商议妥他为她找梦珠，她为他找五姑，他在苏州把梦珠找到了。梦珠听了他的叙述秋云苦寻梦珠及遇难各节后，漫应曰：“我心亦如之。夫睹貌而相悦者，人之情也，吾今学了生死大事，安能复恋恋？”昙鸾怫然而到上海，西班牙庄湘老博士的女儿碧伽女士来告他五姑逝去的消息，交给他五姑的一封遗书与一束发。他到香港为伴送友人的灵柩并视五姑墓地，不料被当作革命党入了狱。出狱后为秋云寻访梦珠至苏州，不料找到无量庵，梦珠则已坐化在阶侧了，“忽见其襟间露绛纱半角，秋云以手挽出，省览周环，已而侵梦珠怀中抱之，流泪亲其面。余静立，忽微闻风声，而梦珠肉身忽化为灰，但有绛纱在梦珠手中，秋云即以绛纱里灰少许，藏于衣内。此时风续续而至，将灰吹散，惟余秋云与余二人于寺。”在题名为《绛纱记》的故事中，梦珠与秋云的故事是被如此叙述的。但是马玉鸾与某犯人的事件才算是“不著一字尽得风流”。昙鸾到新加坡后不久即大病，住医院 18 日。与五姑款语已深，然以礼法自持。回到他舅父的别庐，五姑随他到书斋，看见案上有一小笺：

比随大父，返自英京。不获清辉，但有惆怅。明日遄归澳境，行闻还国，以慰相思。
玉鸾再拜。上问起居。

这信无疑是写给他的；而且与他是相当关系的，因为他看了既惊且喜，而五姑也肃然叹曰：“善哉，想定字秀如人。”于是他叙述她的家世、学问。

“‘然而斯人身世，凄然感人，此来为余所不料。玉莺何归之骤耶？’余言至此，颇有酸梗之状。此时，五姑略俯首，频抬双目注余，余易以他辞。”后来二人同行苑外，坐在铁桥上，五姑执住他的手说：“身既奉君为良友，吾又何能离君左右？今有一愿，愿君倾听。吾实誓此心，永永属君为伴侣，期阿翁慈母亦至爱君。”据此五姑似乎也感觉到写这封信的女子在她与他的爱情上将要有多么重大的威胁。这封信应该是故事的一个转折一个关节。它是一个很有技巧的 suspense，故事从此应该有一个新的开展的。但是玉莺一直到故事临结束时，昙鸾伴送友人的灵柩回籍，遭了事故被关在监牢里时，才从一个临刑的犯人的口中提到玉莺她的名字。这犯人是她的未婚夫。三对爱人，一个女的患瘵病死了，一个男的坐化，另一个男的因堕落而系狱而被杀。于是剩下来的三个，只好当了和尚与尼姑。到了这时“后五年，时移俗风，余应昙谛法师过粤，途中见两尼，一是秋云，一是玉莺。余将欲有言，两尼已飘然不知所之”。这个故事的情节很复杂，作者用 suspense 处也极多，应该造成极好的效果的。作者似乎把男的女的都要造成功各忠于所爱的人，所以，爱人对于爱人虽然不仅“举皓腕揽爱其颈，且亲以吻者数四”，然而终于没有在昙鸾与秋云，或是与玉莺之间造成功爱的葛藤。而故事的开展，就作者所安排的情节与空气说，似乎是应该建设在这种葛藤之上的。

曼殊小说中的人物，男子是被动的、冷漠的、理智的，而女子是主动的、热烈的、情欲的。莫非是因为作者“此身已作沾泥絮”，小说中的男主人公都是他的化身的缘故吗？这实在是一个有趣的问题。曼殊写故事情节地开展与转变的时候，喜欢用同一种技巧——病。在《绛纱记》中昙鸾与麦五姑如此，在《焚剑记》中独孤絮与阿兰如此，在《碎簪记》中庄湜与杜灵芳也如此。《碎簪记》是一个纯粹的爱情故事，情节也极简单，不过是一个男子与两个女子。《非梦记》与《碎簪记》可以说是相同的结构，都是一个男子与两个女子，而且一个是自己的选择，一个是家庭的代谋，最后自己失败了，于是《非梦记》的主人公去当了和尚，而庄湜因为是在近代西洋文化中养育过的人，不去皈依佛门，却吐血以死。

上面所说的是曼殊小说技巧方面的缺点。他的名作《断鸿零雁记》所有的缺点当然也不外这些。在情节方面来说，《断鸿零雁记》与几短篇并无大差别，它令人注意的是第一部用第一人称写的自传体的小说。这在中国似乎尚是一个创格。不过这部书确是许多人所喜欢读的书，因为这纯粹是“行云流水一孤僧”的身世之感的记录。像曼殊那样一个人物，再加上许多人的传说附会，已是一个十足引起人兴味的人，已足够得上一个作品的主人公了。何况自己既是和尚却又有情，既出家却又与俗相依，既绝情却又在情中牵绊着；能诗工画之外，又有一支清新哀婉凄怨的笔，用小说的体裁，写出似传记又非传记的，似真实又非真实的一部书，全篇弥漫着伤感的气氛，拿他的身世之感触动我们的身世之感。所以在《断鸿零雁记》中技巧上的缺点几乎全被这种伤感的气氛给笼罩住，我们不遑去发掘它们。

若说得概括一点，曼殊作品的特色，正是如郁达夫与周作人二氏所指示的：浪漫气质，近代性与态度的真诚，表现的清新。也正因这些缘故，特别是“真诚”，所以使得他超出于礼拜六派作家，因为“真诚”之外，还有那么一副浪漫气质，所以在新文学运动兴起后的 10 年，我们的文坛上又大讲特讲曼殊大师，为他出全集；曾经在新文学作品培养了的青年，又都热情地去读曼殊，而其他礼拜六派的作家早已不在文坛上被人齿及，沦于冥漠之境。

我们想到曼殊大师，应该想到他那“浪漫气质”。

1943 年 11 月

杜少卿

——略论现实的人物与小说的人物

《后汉书·马援传》引马援《诫兄子严、敦书》云：

吾欲汝曹闻人过失，如闻父母之名，耳可得闻，口不可得言也。好议论人长短，妄是非正法，此吾所大恶也，宁死不愿闻子孙有此行也。汝曹知吾恶之甚矣，所以复言者，衿施衿结襦申父母之戒，欲使汝曹不忘之耳。龙伯高敦厚周慎，口无择言，谦约节俭，廉公有威；吾爱之重之，愿汝曹效之，杜季良豪侠好义，忧人之忧，乐人之乐，清浊无所失；父丧致客，数郡毕至；吾爱之重之，不愿汝曹效也。效伯高不得，犹为谨敕之士，所谓刻鹄不成尚类鹜也；效季良不得，陷为天下轻薄子，所谓画虎不成反类狗者也，讫今季良尚未可知，郡将下车辄切齿，州郡以为言，吾常为之寒心，是以不愿子孙效也。

这一段文字是在高小国文课本上读过的，至今还留有深刻的印象。龙伯高、杜季良是什么人，一点不知道；不过马援对此二人都爱之重之，一个愿“汝曹效之”，一个却不愿“汝曹效也”，觉得很有意思，做老人的人希望子弟最低限度也做一个谨敕之士，千万不能陷为轻薄子，对于杜季良这样的朋友固然同样爱重，却也不能不为他寒心，子孙若如此，则不仅寒心了。写这篇文章时检出《马援传》来，传后论曰：

马援胜声三辅，遨游二帝，及定节立谋以干时主，将怀负鼎之愿，盖为千载之遇焉。然其戒人之祸智矣，而不能自免于谗隙，岂功名之际理固然乎？夫利不在身，以之谋事则智；虑不私己，以之断义必厉。诚能回观物之智而为反身之察，若施之于人则能恕，自鉴其情亦明矣。

马严、马敦后来居然没有做了杜季良，而且落得一个考终里第的结局；伏波将军反而死不得葬，无怪范蔚宗要说他一句“戒人之祸智矣”了。马援这人，我们从这封家书看来，一定是非常通达令人亲近。小说中有一个人物也是怕他的子弟陷为杜季良一流人的，不过这个人物并不受我们尊敬，我是说儒林外史中的高翰林。

儒林外史第三十三回写薛乡绅家请客，谈到杜少卿的豪举时，高翰林说：

我们天长、六合是接壤之地，我怎么不知道？诸公莫怪学生说，这少卿是他杜家第一个败类！他家祖上几十代行医，广积阴德，家里也挣了许多田产，到了他家殿元公发达了去，虽做了几十年官，却不会寻一个钱来家，到他父亲还有本事中个进士，做一任太守——已经是呆子了！……他这儿子就更胡说，混吃混穿；和尚、道士、工匠、花子，都拉着相与，却不肯相与一个正经人，不到十年内把六七万银子弄得精光，天长县站不住，搬到南京城里，日日携着乃眷上酒馆吃酒，手里拿着一个铜盏子，就像讨饭一般！不想他家竟出了这样子弟！学生在家里，往常教子弟们读书，就以他为戒，每人读书的桌子上写一纸条贴着，上面写道：“不可学天长杜仪！”

听了这位翰林公的批评，迟衡山红了脸说：“近日朝廷徵辟他，他都不就。”又引起翰林公的一句讥讽：“徵辟难道算得正途出身么？果真肚里通应该中了去。”散了席高翰林坐了轿先去了，众人一路走又一路谈论高翰林说的话，

季苇萧说：“总不必管他，他河房里有趣，我们几个人明日一齐到他家，叫他买酒给我们吃。”听了这话，不必做父兄的，就是朋友也要替杜少卿寒心了。

马援与高翰林二人的议论是异途同归，像杜季良或杜少卿是不能做自己的子弟的楷模的，效法的结果明明是一个败家子，谁愿意自己家的子弟如此？不过马援的眼光见识超脱凡俗，无功名利禄之念，所以能欣赏那样乐人之乐忧人之忧，豪侠好义的行径。因为能欣赏，所以能爱之重之，如爱一切重一切所爱所重之人，或者更爱些更重些。也惟如是，欣赏之余不禁为之寒心。高翰林是一风尘俗吏，只看重实际的利害，所以对于有损于实际的行径，不惟不能欣赏，甚至嫉之如仇；更兼是科甲出身，纵然杜少卿不败家，在他的眼光里也不能算一个纯士的；因之他未免要正言厉色讥骂杜少卿，悬为子弟戒。马援、高翰林虽然警戒自己子弟不为的是一样人物，而两个人的认识各不侔；一个是通达人情的温厚长者，一个却是卑俗不堪的俗物。因之，一个的话让我们喜悦听，激起我们的同感，引起我们的钦敬，另一个却使我们憎恶，激起我们的反感。

读者看见拿马援、高翰林，一个历史上曾经活过的人物与一个文人笔下刻画出来的人物比拟，也许要以为不伦。果真如此么？现实生活中不是有数不清的高翰林，小说中岂不是也有马伏波？——就以儒林外史来说，虞尚德不就是一个？我们拿他们比拟，实在是因为他们代表现实生活中不同类型的人或不同类型的小说人物。这之间的差别不在乎是现实的人或小说的人物；而是一个观察者从什么角度观察人生，因而进一步享受欣赏人生；或一个读小说者从什么角度观察小说中所表现的人生，因而进一步能欣赏领受那一个想象的创造，文学的欣赏与人生的欣赏都是一样的，在人生中能欣赏杜季良那样行径的人，在文学中也必能欣赏杜少卿一般人物；在文学中能欣赏高翰林的，在人生中也必能欣赏那一般“下车辄切齿”的郡将。我们能欣赏文学，我们欣赏文学家造成功的美丽意象，虚构的宇宙，因为我们明明白白知道，在我们眼底与心眼里驰过的缤纷世界是一个超现实的存在，那一切都是“幻”，或者是超现实之真，其中的一切人事骚扰，喜怒哀乐，悲欢离合，都是我们自己的宇宙之外的，我们能欣赏人生也正是如此。即是将人生也当作文学来欣赏，如是才能化腐朽为神奇，与造化同游，与万物融洽无间，无往而不适。创作家要在他的创作中造成一个自足的宇宙；一位“至人”或一位“圣人”所发现的人生也正是如此。

达到这样的境界，所凭恃的恰如范蔚宗论马援所说：“夫利不在身，以之谋事则智；虑不私己，以之断义则厉，诚能回观物之智而为反身之察，若施之于人则能恕，自鉴其情亦明矣。”马援戒兄子之祸是智，因为“利不在身”；所以不能自免于谗隙，因为他不能“回观物之智而为反身之察”；结果施之于人虽能“恕”，自鉴其情却不能明矣，换一句话说，对人对我，甚至对物，须能等视齐观，泯灭界域，以时髦的专门名词来解释，则是要保持一个距离，“旁观者清，当局者迷，”不是这两者才智见识的高下优劣，一个和他的对象有了一个距离，所以能清；而一个与他的对象混在一起，消失了距离，所以要迷，我们常说不识庐山真面目，就是因为把我们与对象之间应有的距离没有保持住，近代文学批评中距离说的根据，就是这些浅近的常识。

我们看到杜少卿的豪爽，那位洒脱的人物，不禁要爱；我们有那样的朋

友自然要爱他重他，同时却也替他担心，假如他与我们的关系愈亲密，亲密到应有的距离要泯灭了时，比方说，他是我们的兄弟或儿女，我们对他担心的程度随着增高，因为“利”要涉及自身，“虑”要切近自己，我们就不能像对于无关的对象谋之如此其智，断之如此其厉；我们对于自己的骨肉的责难也就要像高翰林之于杜少卿那样正颜厉色，这是天理之中杂了人欲，理智之中杂了情感；所以“爱之重之”，却不愿子孙来效法，并非冷漠，而是无比的温馨；却是爱之极、重之极、寒心之极，故不愿自己的子孙蹈其覆辙。这一点天理与人欲，理智与情感之溶合是一切艺术的生命，也是人生的生命。

读小说的人往往以小说中的人与自己比拟。创造的人物中有我们自己的影子，有比现实世界中更完全的人。现实世界中的你我，只是受着许多必然律的限制，捏造成的一个东西，创造世界中的人物，却是依从了超越于必然律与或然律塑造成的。我们喜欢某个作品中的人物，因为他比我们更完全，比实在的人更完全；在他之中不惟发现了必然的我——具有一切实在性之我，而且也发现了或然的我——具有一切理想性之我。在这一点欣赏者与创作者一样，曹雪芹创造了贾宝玉，一个或然的曹雪芹；吴敬梓创造了一个杜少卿，一个或然的吴敬梓。杜少卿的或然性比较小，因此吴敬梓的艺术要比曹雪芹低。

杜少卿是吴敬梓自己的写照（见《胡适文存》二集《吴敬梓年谱》），在他自己的诗文与朋友的诗文中都有证据。杜少卿应该是一个中心人物，作者却不曾如此写，他在书中第三十一回才出现，那时已是在典卖田地，虽然平居还有许多豪举，已是余音袅袅了，后来又把房子归并与本家移居南京，交往了一般名士，重修泰伯祠修礼，这真是一件出风头的事。他又得了虞博士、庄徵君几个真知己，不以败家子待他的朋友。到了第四十四回他的表兄余大先生经过南京看望他时，叹道：“老弟，你这些上好的基业，可惜弃了！你一个做大老官的人，而今卖文为活，怎么弄得惯？”杜少卿道：“我而今在这里有山水朋友之乐，倒也住惯了。不瞒表兄说，我愚弟也无什么嗜好，夫妻们带着几个儿子，布衣蔬食，心里淡然，那从前的事，也追悔不来了。”这时的杜少卿连替表兄接风的酒席也穷得办不起了，正思量拿东西去当，却好庄濯江送一担端午节礼来，有鱼、有烧鸭、有粽子，还有四两银子，这些菜也是由娘子亲自整治。第四十六回虞博士离南京，杜少卿独自送到船上拜别道：“老叔已去，小侄从此无所依归矣。”洒泪分手。到了第四十八回：“徽州府烈妇殉夫，泰伯祠遗贤感旧”中，我们才知道杜少卿果然无所依归，布衣蔬食也难办，心里自然也不能淡然，于是到浙江寻虞博士去。这位豪侠一世的名才子就如此结束了，这书的结尾是一阕词：

记得当年，我爱秦淮，偶离故乡，向梅根冶后，几番啸傲；杏花村里，几度徜徉，凤止高梧，虫吟小榭，也共时人较短长。今已矣！把衣冠蝉蜕，濯足沧浪，无聊且酌霞觞，换几个新知醉一场，共百年易过，底许愁闷？千秋事大，也费思量。江左烟霞，淮南耆旧，写入残编总断肠。从今后，伴药炉经卷，自礼空王。

这是吴敬梓也是杜少卿的忏悔。

吴敬梓在着意写杜少卿，写到后来的杜少卿穷困无依，无异是对自己的一个讽刺。豪侠好义不是平空白手能办到，等到无田可卖、无房可典、无衣可当，季苇萧之流既吃不到肉揩不到油，当然也不再前来奉承打趣。一个热

烘烘的豪侠之士，被逼的非冷清清地伴药炉经卷自礼空王不可。少卿对虞博士之一声：“小侄从今无所依归矣！”真是声泪俱下，仿佛如在目前，然而遗世独立者最后还得向世俗投降，于是卖文；走不通，再投奔虞博士，这是多么酷苦的一个玩笑！

像杜少卿这样的人物最后也只能有这样的结局，或者更进一步写他的日暮途穷的潦倒。程晋芳在吴敬梓传里说：“岁甲戌，与余遇于扬州，知余益贫，执余手以泣，曰：‘子亦到我地位！此境不易处也。奈何！’”在现实生活中，这样人物的结局如此，在小说中也如此；不过因为是想象的创造，更为壮观，更为绚烂；本来在现实中是徒唤奈何，不忍于言的，而在创造中却能让我们欣赏了。

常常有人谈文学与人生，文学与道德的问题。若是辨识出人生中有文学，文学中也有人生；现实人物中也有以欣赏文学的态度来欣赏人生的（如马援之爱重杜季良），想象的人物中也有持着现实生活的态度的（如高翰林），这种问题便可以得到一个合理的解决。文学上的道德与人生中的道德有时也许相符合，有时也许冲突。所以冲突，因为文学上的道德是依照更永恒的或然律，所以能超越为狭小的时间与空间所造成的现实世界中的道德，表面上文学上的道德是与现实世界中的道德相背谬的，实则它更广大、更完美、更健全，因为它更切近真正的人生。马援对于人生采取文学的态度，这个是最健全的态度。诵读文学作品就要培养这种态度，造成一个完美的、健全的、广大的道德，将现实世界中的高翰林都变化熏陶成虞博士、伏波将军一流人。

1945年1月

《面纱》题记

1943 年的春天，有一天遇见某先生，他告诉我说：“有你的一个学生，现在在某一个报馆做编辑，托我问候你，他要来看你。他以为你不在这里。他告过我以前在学校里的名字，我忘记了。”我听了很茫然，想不起这人该是哪一个我所教过的学生。不过居然有自己的学生，已经做了报馆的编辑而且还记着我，不能说不是一件喜悦的事。

同年 4 月尾，参加一个在中央公园水榭招集的茶会。事先某先生给我一封信说：“你的学生也去，十分希望见你。”那天我去到水榭时已经有几位先到，陆续又来了十几位。大家入座后，有一个身材不太高面色黑黝的穿西服的青年，走到我的座前和我说：

“常先生不认识我了罢？”

真的，我不认识他。我和他都站着紧紧握住手互相注视了半晌，我逐渐在这个以为是陌生人的面孔上发现了旧相知的模样，我惊愕地微笑着。我是认得他的。却想不起他是谁来，于是他接着说：

“我是郝维廉，先生记起来了罢？”

“是的……我记起来了……”

于是他搬过一张凳子来坐在我身后，我转过身来和他谈话，我一面在自己的脑中画出那个中学生来。穿着一件黑色衬衫，领口的扣子开着，袖子卷在肘上，黄咔叽布短裤，分头短发披在额上，两只眼有点迷离而忧郁，皮肤是黑黝黝的，一个十六七岁的少年，在我的那间教室门里的石阶上站着。我把这张画告了他，我说：

“你也有一点苍老了，不过轮廓还是一样的。头发的样子也没有改。你那时进我的教室总喜欢在门里那块石阶上停一刻才踏下来。”

他又微笑着。我们在过去的迷雾中接近了，在各人的心上都唤起许多记忆，也记起隔别以来六七年之间个人的与个人以外的种种事故。

他告诉我，这次来到北平后，曾到我前几年住的小拐棒胡同的寓所去过，所以他以为我一定是离开北平了。他偶然从某先生处才知道我不惟仍在这里，而且仍然还在那个学校。

那天茶会发言的人很多，我和他不住低声谈话，偶然有人找他去谈什么事，他又回来坐在我旁边。茶话会完了又聚餐，我们又坐在一起，吃完饭，大家又聚拢来，好像比先前的茶会更正式谈论什么。有一位贵宾发表了许多莫名其妙的议论，有不少人附和着，相当的“火炽”（假如允许我用电影或话剧的广告术语），到 11 点才算完结。在黑漆漆的树荫下，我和他随在众人之后走了出来，他送我到电车站，恳切地约好下一个星期来看我后与我告别。这是 1937 年夏天后我第一次参加的茶会，一个人站在电车上说不出来的懊恼。

他如约来访我，带来一本他在他的故乡印过的一个小说集子《泥沼》，上面用钢笔规规矩矩题着：

常老师 叱正 袁犀

在第一次的谈话中我知道他这三年来常写小说，我以为只不过写点小说而已。后来读了他的《泥沼》，又在文艺刊物上时时看到“袁犀”这个名字，使我这个当老师的对这个当日的小学生，除了友情之外怀着说不出的敬畏。

的确，在袁犀已印行的长篇与短篇中我最爱这本《泥沼》。最近我还对

他说，《泥沼》放在事变前的创作集中毫无愧色。比方说，印在巴金先生编的《文学丛刊》中，一定会得到很高的评价。我怂恿他在北平再版。我希望这个集子最近能够再版，藉以证明我的话。

我说我最爱《泥沼》，这个“爱”字也许有许多毛病，也许有人以为它太主观。实在我是在《泥沼》中，发现袁犀的整个宇宙，他的精神生活、他的忧郁、他的热情，在一个剧烈的大变动时代中，青年的向上的不安定的灵魂。这些，在这个集子中，用一种质朴无华诚挚的文字表现出来。我真愿意袁犀永远在他的《泥沼》中。

又过了几个礼拜袁犀来看我，送给我他新出版的长篇《贝壳》。以后他常来看我。有时他坐在椅上伸手插在他的头发里，这个姿势又是我在若干年前所熟悉的，我的眼前又现出那个穿短裤、卷袖、黑衬衫的初中二年级学生。他还是忧郁，或者更忧郁了些。他常常很烦恼地问我：

“愈写愈觉不知如何写好了……该如何写呢？”

《贝壳》出版后获得很大声誉，但是似乎给了他不少困惑与不安。他显然并不满足《贝壳》给他带来的称扬。他显然感觉着《森林的寂寞》。他仍然把我当作他的老师——中学生的老师。对于他恳切的问话我不能敷衍，而我却是连一篇小说都不曾写过。我是不能给他任何实际的指示的，他的艺术的自觉心却使我更喜悦，更引起我的敬重。有时我听见人说“袁犀很骄傲”，我觉得这是不正确的，真正的袁犀并不如此，他时时在摸索完美的艺术表现，摸索有力的技巧方法，因此而感到苦闷。每逢他问到我，我总诚恳告他，不要期望在40岁以前，有什么了不起的作品出现，一点热情不会支持得住一部小说。写诗的人青年期成名的很多，写小说的却几乎没有。甚至诗人不是也说，诗是强烈的情感在平静的回想中的自然流露么。感觉到无法写时读点名著会有益处。他对于我的意见极首肯。他要埋首读世界的杰作。这实在是“到罗马的一条确实的道路”。以后我每次到他家去，在书架上总可以看见几本新买来的，他所懂得的外国文翻译的西洋文学的名著，还有几位名家的全集。去年有一次，他领了公司发给他的600元奖金，竟去市场花640元买了一部梅理美全集带回家去，不管家里正在等他领了奖金要用。这件事使我觉得他毕竟比我年轻有朝气，却也使我有点为他担心。

《贝壳》给我们的是另一个世界，另一种人类，与《泥沼》中出现者完全不同。袁犀是踏进一个陌生的世界了。读了之后，我很惊讶它与我所熟悉的袁犀之间的距离太远了。我问过他，写这个长篇是否有真实的人与故事做他创造的依据。他说没有，他完全凭空臆造的。我相信他的话。他给他自己安排了一个苦差。他在《贝壳》前记中说：

在这本小说里，我写了些知识青年男女的生活。写着他们怎样在生活里沉溺，写着他们的思想的混乱和迷惑，善变与矛盾。由于他们的教养所造成的他们的痛苦，由于他们的知识制作的罪恶，并且人性的丑恶的一面，是怎样的被人类的教育程度以及现代生活所掩饰而伸张着。

在这小说中，他完全实践了他的话。吕桐与诗人白澍、郝大夫、李玫、周家的姑嫂……都是很好的说明。这部小说中没有迷漫着袁犀的精神，因为

这里不是他的世界，因而这里也没有《泥沼》中的力量。在这个故事弛缓的节奏中却屹然有一个人——李瑛，她高视远瞩，君临于一切人物之上。又有一个不多露面的徐仪与她遥遥相应着。

果然到了续编，现在的这本《面纱》中，李瑛与徐仪成为两个中心人物而出现了，或者，成为一切人物与故事的线索出现了。这里是一个更广大的世界，更复杂的世界，虽然如此，它与《泥沼》却比《贝壳》更为接近。

前些天袁犀送了《面纱》的原稿来给我看，他又对我表示出《贝壳》刊行后所感到的烦恼：“又没有写好，写的太快了。”这部小说的题材比之《贝壳》庞杂的多。他想用来作为故事的中心与一个伟大背景的事件，为了方便，他没有写进去。只轻轻描下那末一点影子。那些人物，李瑛、金采、徐仪、黎维夫……都是这部小说计划作为背景的事件在各方面的表现。那事件既没有写进小说里，于是这些人物失掉了彼此的联系，许多穿插也现出突兀。但是这些人物却都沾染着袁犀的忧郁与热情，他们都分享着袁犀的精神，盘据着袁犀的世界。正因为这个缘故，《面纱》仍然要为我们爱好，使我们感觉着亲切。在这部小说里，袁犀将真正现代的中国青年的面貌与灵魂忠实地保存了。

我看完了《面纱》的原稿后又见到袁犀，他告诉我产生这部小说以前的计划，和写作中间不得不更改计划的情形。这些使我将读原稿时发现的空隙都填补了。他问我：

“还应该继续写下去，以李瑛作为中心正面写下去罢？”

“当然。”

这是我的回答，在《面纱》的续篇里，将要有一个伟大的背景：真正的现代中国青年的面貌与灵魂，将要更勇敢、沉着、热烈、活泼出现在我们之前。然而也将表现出更大的忧郁，更大的烦闷，更剧烈的灵魂苦斗。这是现代中国青年所共有的，也是为青年的袁犀所敏锐地感觉着的。在读完《面纱》后，我们还期望着它的续篇。

袁犀愿意我在读完《面纱》后，写一点话印在后面作为纪念，我极高兴接受了他的请求。我写这几页文字感到从来不曾有过的愉快，从开始写第一个字直到现在，我脑子里总有那个穿短裤、卷袖、黑衬衫的初中学生，那副忧郁的表情。

忧郁是永恒的，而沉默是最大的忧郁。青蛙该是最大的幸福者了。

1945年4月6日

怀袁犀

袁犀大约是去年11月尾走的，不觉已经快一年。临行的前一个礼拜我去看他去，他说预备一个人先回东北，他的妻与两个孩子俟到沈阳的车完全通了再走。过了五六天一个晚上，刮着大风，他的太太来找他，他说是来向我辞行的，第二天就要走了，家里几位同行的伴儿在等着他，他要来时让他赶快回去。那时大约是8点多。我留意打门的声音。快11点时他才来了，穿着一件厚棉袍。他向来总穿着西服，这是为了上路新做的，我告诉他，他的太太曾经来过。他和我只站在院里说了几句话就告辞走了，以后从他太太处，我知道他到了长春。今年三四月间他的太太很着急，因为接不到他的信，同时在他老家沈阳的父亲却来信打听他的消息。他的太太住在北平无法生活，最后把他的大儿子小瑞送到香山慈幼院。在送去之前几天我去看她，听说正在筹款，大约过六七天可以送小瑞到山上。过了四五天我带了一点款子去，小瑞已于头一天上山了。房东要收房子，她只好把卖剩的一点东西挪到一间小屋里，同时说好到一位同乡家借住，于是提前把小瑞安顿好。她说她自己搬了后决定了走时一定来看我。这大约是4月末5月初的事。等了许多日子袁犀太太没有来，后来我才知道她确实回东北去了。

从此以后我不曾听到袁犀和他太太孩子的消息。我很担心在长春那样打进打出的局面下，他是否能逃得出一条命。8月底，南星先生为《文艺时代》来向我索稿，并且给我出了这个题目《怀袁犀》时，他告诉我，据说袁犀和他的太太孩子都很平安。这自然是很好的。我在没有得到可以证实是很平安以前，心上总是悬念着他的命运。

袁犀是我在北平所教过的学生中的一个，说来很惭愧，我只教过他半年。1943年春天我才与他重见，已是相别了7年之后了。我教他的那時候正是北平抗日运动勃发之前夕。不意1943年北平沦陷了，5年之后，我们又在北平相见，两个人真是感怅万端。也许因为这个缘故，特别感觉着亲切。他1936年来到北平在艺文中学上了半年学，正是我在《〈面纱〉题记》里所描写的那个“穿着一件黑色衬衫，领口的扣子开着，袖子卷在肘上，黄咔叽布短裤，分头短发披在额上，两只眼有点迷离而忧郁，皮肤是黑黝黝的，一个十六七岁的少年”。1943年重见他时，我才知道他是九一八后逃出东北到了北平。在艺文住了半年转入东北中学，七七事变后又回到东北。除了在他的故乡沈阳，他在哈尔滨住过一些时期。他不能给日本人或“康德皇帝”做顺民，他一面写小说，一面学俄文，也许还做“地下工作”，所以引起日本人的注意，有几次要捕他，他不得不逃亡。他在东北印的小说集《泥沼》，很足以说明他——说明在日本人统治下青年的与一般民众的情绪。我读了《泥沼》后颇惊讶日本人的大度，居然会让那样一本作品印行。我曾劝他在北平重印《泥沼》，却因为怕引起麻烦不敢印。《泥沼》出版后，他可以算是“满洲国”作家了，于是在1940年他找了一个机会蹢到北平来。他几次想再蹢出北平，蹢到大后方去，终因种种困难在北平待下来，写了若干篇小说（后来印过三四个集子）和两个长篇《贝壳》与《面纱》（《贝壳》的续篇）。此外还从日文翻译过些西洋作品与日本作家论西洋作家的文字。1941年，他曾为什么嫌疑被捕过，关在煤渣胡同的宪兵队若干日子。据他说，他很光荣与燕大的陆志韦、洪煊莲、周学章诸位先生做过难友。他有几次对我说，他很想去探望他这几位难友谈一谈。

我答应南星先生9月初写这篇《怀袁犀》没有写成交卷，先将我写的《〈面纱〉题记》发表，原来打算再写一个后记，说明一下当时在那篇文章中，不得不吞吐其词的许多事实，也因为没有时间，只把袁犀送我的那本《面纱》照样付印。《面纱》的写作时候大约是1943年至1944年底，他写好一章随即在刊物上发表，那时袁犀已是华北文坛上的一个著名作家，有许多人捧他也有许多人骂他。1945年4月1日或2日《面纱》已印好，他送了来让我读后写一篇后记，印在后面就可以装订了。这本是1945年2月他付印时我答应他的。《面纱》是《贝壳》的续篇。《贝壳》打算写五四以后九一八以前那一阶段的青年。“在这本小说里，我写了些知识青年男女的生活。写着他们怎样在生活里沉溺，写着他们的思想的混乱和迷惑，善变与矛盾……”（《〈贝壳〉前记》），《面纱》接续着写七七以前那个阶段的青年生活，而以1936、1937年的北平抗日运动学生游行示威作骨干。所以我在那篇后记中说：“这里是一个更广大的世界，更复杂的世界，虽然如此，它与《泥沼》却比《贝壳》更为接近。”

不过这样的题材在沦陷的北平（那时叫北京）是不能明目张胆写的，所以我说：“这部小说的题材比之《贝壳》庞杂的多，他想用来作写故事的中心与一个伟大背景的事件，为了方便或为了不方便（这半句话在付印时，袁犀征得我的同意删去），他没有写进去。只轻轻描下那末一点影子。那些人物，李瑛、金采、徐仪、黎维夫……都是这部小说计划作为背景的事件在各方面的表现。那事件既没有写进小说里，于是这些人物失掉了彼此的联系，许多穿插也现出突兀。”（《〈面纱〉题记》）读了这篇文字再去读《面纱》，对于这部小说也许不会太苛求。

袁犀打算写《面纱》的续篇，这个三部曲的第三部，自然是接着写七七以后展开的民族抗战时期参加实地抗战的青年。一直到1945年春天，袁犀还想设法把他的太太与孩子送回老家（在当时的北京已经是不可能的），他一个人到大后方去也正是这个缘故。在这个续篇中，“将要有一个伟大的背景：真正的现代中国青年的面貌与灵魂，将要更勇敢、沉着、热烈、活泼出现在我们之前，然而也将要表现出更大的忧郁，更大的烦闷，更剧烈的灵魂苦斗。这是现代中国青年所共有的，也是为青年的袁犀所敏锐地感觉着的。”（《〈面纱〉题记》）这几句话并不是堆砌几个好看的字眼，而是我结束那篇后记的一个 paradox：

忧郁是永恒的，而沉默是最大的忧郁。青蛙该是最大的幸福者了。

恐怕惟有像我一样不幸沦陷在北平，过了那漫漫长夜的沦陷岁月的朋友，才能体会到它的意义与情味。

袁犀已经离开北平一年，再回来的时候该带给我们什么样的一部《面纱》的续篇，我该不用结束《〈面纱〉题记》的那个 paradox 来结束这篇怀念袁犀的文字了罢。

1946年10月29日

小说的故事

—

小说在现代文学中是惟一的重要文学体裁，在现代生活中它占一个极重要的位置。小说不仅是一种很经济的消遣品，我们随便不论在什么地方什么时候，躺着或坐着，手里把住一本小说就可以把你的无聊时光不知不觉消磨过；而且你还可以从它得到慰藉、感兴与印证；你离开眼前的世界进入一个虚幻的艺术的世界——你知道它是虚幻的，可是你认为它是与现实世界一样的真确，你知道贾宝玉、林黛玉、鲁智深、林冲、西门庆、潘金莲都只是作者笔端写下来脑子里捏造出来的男男女女，可是我们把他们与在我们日常生活中自己常常遇到的，认识的或不认识的人同等看待，一样的有血有肉。在这个世界中我们得到满足，甚至比现实世界中更大的满足。现实世界中的缺陷我们在此获得弥补，我们在现实世界中的梦想在这里找到实现。我们所渴求而达不到的，不论是如何卑下的愿望或崇高的理想，小说中的人物都替我们完遂了。虚幻的艺术世界似乎比现实世界给了我们更广大的真实，更完全的真实。新派的人告诉我们，从艺术世界去了解体验真正的人生；开明的老派人让我们从阅读“闲书”洞达人情世故。甚至宗教也不免要利用小说来宣扬教义，做移风化俗的工作。小说是给人娱乐，同时也给人教训，这话并不错。

小说在现代生活中成为一个少不了的东西，因为它是近代文明与近代社会所需要的最恰当的表现工具。每个时代都需要“自我表现”。由于近代的经济组织、政治组织与社会组织的变化，出身微贱的平民骤成为统治国家的一个阶级，变作社会上的重要分子。雍容大雅的宫廷文学，精致优美的诗歌不是他们所能了解，虚伪夸大的情感与描写引不起他们的兴味。他们需要亲切的“个人”文学。他们要在作品中发现自己与表现自己。他们的情感要有发泄，他们的思想要宣示出，他们的理想要有寄托，他们的梦想要有假想的实现。小说在文学中，以前被认为是最粗俗低卑与最不艺术的体裁，因为它最通俗，最易学习。小说不像诗歌有许多限制，要有一定的字数、一定的句子、一定的声音与一定的韵调。它也不像戏剧要受舞台与时间的限制。只须有一点写文章的能力，把自己的情感、思想与经验真切地忠实地记载下来，就能使读的人了解与感受；假若写的人表达能力大，那末感人的力量也就更大。学习写小说不必像学习写诗与戏剧花费那么多的时间，却能得到同样或更大的艺术效果。于是现代人自然而然用它来表现自我。

假若没有近代的背景——近代人生活在那各种近代组织——文学的体裁也会自然而然演变到小说，而且以小说作为主要的体裁的。有了近代的背景不过把这个演变促进而且确定。原始时代的人类只用简单的声音表现他们的喜怒哀乐，后来产生了简单的诗歌。人类生活比较复杂之后，要把他们的思想与感情，他们的遭遇保存下来，讲给人听，于是产生了比较复杂的诗歌——史诗。史诗的产生远在人类懂得运用文字之先，所以史诗是一种口述文学或传说文学。假如不是为了有用韵律的文字，诗句的字音比较长短一致，便于记忆吟诵以口传授的缘故，也许小说要在老早比史诗就发达起来，代替了诗歌的位置。到了近代复杂的人世纷扰，错综繁富的情感，内心的微妙的活动，散文比诗歌作为表现的工具而言，更为适当与便利；小说遂自然

要变作人类最方便最有效的表现工具。就外形说，史诗与小说是两个东西；就实质说，二者实在是相同而且是一个东西：都是演述故事。小说的雏型是故事。发展到后来，除了故事才又增加了其他成分，成了今日的小说。

二

故事的发生极早，它的产生由于一种原始的要求。据现代人的研究远在石器时代，原始人夜间在森林旷野之中，围着野火防备野兽的攻击，又怕困乏的要睡眠，所以说故事来驱赶他们的疲倦，使他们惊醒。在小说发展的初期，小说惟一的元素就是故事，只要情节有味能吸引住人就是一篇优美的作品。在近代小说中故事的重要性逐渐减少，甚至有完全把故事撇开的，如近三十年来分析意识之流的小说，不过除过极端的新小说的试验者之外，故事还是被认为小说的一个元素，而且是一个基本的元素。一部小说完全以故事为基础。没有故事，小说中其他的元素完全落空失却凭借，遗掉联络。所以一个成功的小说家，第一须是一个善于说故事的人。说故事的秘诀在永远能够捉得住听者的注意，引起听者心理上的悬揣。英国当代名小说家福斯特（E.M.Foster）说《天方夜谭》中的撒赫拉扎德（Scheharazade）是一个伟大的小说家，她最后能逃过她注定的命运，居然经过一千零一夜（《天方夜谭》在亚拉伯文抄本中原名《一千零一夜》）做了真正的王后，就因为她懂得如何运用引起国王悬揣的武器，让他总在焦急、惊讶、期待着故事后来将如何的发展。撒赫拉扎德是宰相的小姐，国王是一个暴君。有一次王后违背了他的命令，他盛怒之下竟把王后斩了。后来他每天夜里娶一个王后，可是这王后只能做一晚上，第二天就要把她杀死。因此全国的女子都非常惊惧，不晓得这恶运何时就要落在自己头上。选王后之责由宰相担任，他每天要到民间搜索一位“一夜王后”送进宫里去。有一天他自己的女儿撒赫拉扎德对他说她要做王后。他吃了一惊，对他女儿说：

“你可知道做苏丹的王后是什么意义？你纵然是宰相的千金也不能救你于死。”可是他的女儿回答：

“我知道，可是我已经想好一个方法，一定可以让这件可怕的事不再发生。您要带我去见苏丹，我自己去。”

宰相没有办法，立刻进宫向国王报告。国王听了也吃了一惊。于是他对宰相说：

“你可不要打错主意，就是你的女儿，明天清早也一样要杀的。”

撒赫拉扎德被引进宫去，苏丹看见她很美丽，但是她眼里却含了泪珠。于是问她为什么哭。

“我哭，为了我妹妹，”她答道。“我做了王后荣幸非常；但是我爱我的妹妹，我与她要离别十分难过。请陛下允许她进宫来在我榻边和我睡一夜。”

国王见她很美已经很喜欢她了，当下答应了她的要求。狄那扎德被召进宫，她早就在家里由她的姐姐吩咐好进了宫怎么办。于是天亮之前她醒来时对她姐姐说：

“姐姐，假如你醒着，请你给我讲一个你熟知的有趣的故事。天已经快亮了。”撒赫拉扎德遂问苏丹，可否允许这个要求。

国王也是一个喜欢听故事的人，他自然答应了。撒赫拉扎德于是开始讲。

她等天亮的时候恰好讲到最有趣味的地方。但是这时候国王必须早朝。

“这个故事真有趣极了，以后怎样呢？”狄那扎德问。

“以后才更有意思，”她的姐姐回答。“假若陛下让我再活一天，那末我就可以讲完。”

国王也要知道故事的结果，他宽贷她多活一天。但是到了第二天天亮时，她恰好又讲到故事最有趣味的地方，狄那扎德又问以后如何呢。国王又宽贷撒赫拉扎德一天的命。照这样儿撒赫拉扎德给苏丹讲了一千零一夜故事还没有讲完，到这时候国王渐渐忘记那个违背他的命令被他斩首的王后了，他也渐渐喜欢撒赫拉扎德了，于是他宣谕全国，撒赫拉扎德是他的真正的终身的王后。听了这个消息宰相与人民非常高兴；全国的女子都可以自由呼吸了，撒赫拉扎德还给国王继续讲故事。

撒赫拉扎德懂得说故事的诀窍，她每天在太阳出来之时，恰好把她的故事说到要紧关头；凭了这一点艺术，她保全了她自己的生命，也保全了无数女子的生命；她不必为第二天的命运担忧，她可以无忧无虑在王宫里活下去了。

撒赫拉扎德的这个艺术被小说家学得了。我们读一部小说时，不论它多么长，我们舍不得扔下，要一口气读下去，就因为小说家在安排好让我们自己不住在心里想以后如何呢？将接着发生什么事呢？我们的章回小说在每回之末总来一句：欲知后来如何，且看下回分解。这就是我们的小说家要捉住读者的一个手段。旧小说家在小说其他的方面成就如何是另一个问题；在这一方面，基本的方面，说故事，他却总是非常成功的。他这个艺术是从说书的人学来的，说书的人就是最会说故事的，章回小说也正是从平话发展来的。我们试举几个大家熟悉的例子来看。《水浒传》写 80 万禁军教头林冲得罪了高太尉刺配沧州，两个押差董超与薛霸受了高太尉的心腹人陆虞侯的贿，要他们在路上僻静去处把林冲结果，走到野猪林：

薛霸腰里解下索子来，把林冲连手带脚和枷，紧紧的缚在树上，同董超两个跳将起来，转过身来，拿起水火棍看着林冲说道：“不是俺要结果你；自是前日来时，有那陆虞侯，传着高太尉钧旨，教我们两个到这里结果你，立等‘金印’回去说话。便多走的几日，也是死数！只今日就这里，倒作成我两个回去快些。休得要怨我弟兄两个，只是上司差遣，不由自己。你须精细着。明年今日是你周年。我等已限定日期，也要早回话。”

林冲见说，泪如雨下，便道：“上下，我与你二位，往日无仇，近日无冤。你二位如何救得小人，生死不忘！”董超道：“说什么闲话！教你不得！”

薛霸便提起水火棍来，望着林冲脑袋上劈将下来。可怜豪杰束手就死！正是：万里黄泉无旅店，三魂今夜落谁家？毕竟林冲性命如何？且看下回分解。《水浒传》第七回）

果真这位英雄林冲就这样被劈死吗！我们替他捏一把汗也准备着替他洒一掬英雄泪。但是不要着急，且看下回分解。于是鲁智深出来大闹野猪林了。

《儿女英雄传》写安公子在能仁寺被大和尚绑在厅柱上，那和尚睁了两只圆彪彪的眼睛，指着公子道：

“呸，小小儿子，别说闲话。你听着！我也不是什么你的大师傅，老爷是行不更名，坐不改姓，有名的赤面恶虎黑风大王的便是。因为看破红尘，削了头发，看见这座能仁古刹，正对着黑风岗的中峰，有些风水，故在这里出家，作这桩慈悲的勾当。像你这个样儿

的，我也不知宰过多少了，今日是天月二德，老爷家里有一点摘不开的家务，故此不曾出去，你要哑默悄静的过去，我也不耐烦去请你来了。如今是你肥猪拱门，我看你肥猪拱门的这片孝心，怪可怜看见的，给你留个囫圇尸首，给你口药酒儿喝，叫你糊里糊涂的死了，就完了事呢。怎么露着你的鼻子儿尖，眼睛儿亮，瞧出来了，抵死不喝。我如今也不用你喝了。你先抵回死我瞧瞧，我要看看你这心有几个窟窿儿。你瞧那厨房院子里，有一眼没底儿的干井，那就是你的地方儿。这也不值你吓的这个嘴脸，20 年又是这么高的汉子，明年今日是你抓周儿的日子，咱爷儿俩有缘，我还吃你一碗羊肉打卤过水面呢，再见罢！”说着两只手一层层的把住公子的衣衿，咔嚓一声，只一扯扯开，把大衿向后又掖了一掖，露出那个白嫩嫩的胸膛儿来。他便向铜镜子里拿起那把尖刀，右手四指拢定了刀子的掩心，先把右胳膊往后一掣，竖起左手大指来，按了安公子的心窝儿，可怜！公子此时早已魂散魄飞，双眼紧闭！

那凶僧瞄准了地方儿，从胳膊肘儿往前一用劲，对着公子的心窝儿刺来：只听“噗！噎呀！咕咯！ 唧唧！”三个人里头先倒了一个。这正是：
雀捕螳螂人捕雀，暗送无常死不知。（《儿女英雄传》第五回）

究竟是什么人倒了？安公子吗？我们“且看下回分解”。

现在我们新小说家在这个小说的基本方面——说故事，似乎比不过写旧小说的人。写旧小说的人总把握住这点，所以他写的小说不论如何之糟，总是可以引读者读下去。近 20 年来写旧小说最成功的张恨水固然不必说，就是远逊于张恨水等而下之的作家也有他的读者，正是这个缘故。新小说家往往缺乏小说家的这个基本的德性——说故事的能力。他往往不知道如何构造一个故事如何安排它，因此他的作品有时不免显出虚弱瘫痪。

三

我们读小说完全和撒赫拉扎德的丈夫那位苏丹一样，我们在读的中间总是急迫地要知道以后将要接连着有什么事情发生，故事中的人物将有什么样的遭遇。我们的原始好奇心总要得到一个满足。故事是离不开时间的，以后如何，以后又如何，到了最后又如何。故事中的情节都是按照时间顺序排列的叙述。人的一生中有几个重要的阶段：诞生、生长、衰老、死亡，一个接续着一个；气候的更迭也是在时间的顺序上相衔接着。抛开了时间，故事便失却脉络，再没有东西可以将它连缀起来。所以故事的展开必依附时间，否则我们无从理解。纵然像吴尔芙夫人（Mrs. Virginia Woolf）、普鲁斯特（Marcel Proust）竭力想把时间的观念消灭，过去与现在掺混在一起，然而仍然有时间存在。我们能够理解他们，能够接受他们，正因为在那一团时间的乱线中能够理出一条缠纠在其中的线来——时间的顺序。不论他们如何在从眼前的一个观念，跳回到儿童时代吃蛋糕，不论如何从当了母亲有了成年的女儿，再跳回自己的青春少艾时代，在一串时间中不是顺着次序往前进行而是尽管跳来跳去，这条线路却是在乱如麻的一团线中隐伏着的。尝试着要绝对摒弃时间于小说之外，尝试尽管尝试，结果却是一个惨败。吉尔特如德司坦因（Gertrude Stein）就是一个好榜样。

故事不过是许多事件按照时间的顺序加以贯串的叙述。这些事件取之于日常生活，而日常生活也是充满时间的意义的。我们日常说话、行动大都具

有时间意义。有时某个动作、某个思想或某一句话引起我们特别注意，因为它别具一种意义，它引起我们的注意，不是因为发生在什么时候或占据了多么长的时间，而是因为它对于我们有价值。我们回想到过去的时候，并非想到从某一个时间起到某一个时间止的一段时间中的一切经过，而是在这段时间中几个特殊的最值得我们回忆的事情。所以福斯特说我们的日常生活是由两种生活构成：时间的生活与价值的生活。故事的职分在叙述时间中的生活，而一部好小说则除了时间生活之外兼包括着价值生活。时间对于小说比对于我们还更必需；我们一天一天过日子、吃饭、睡觉、走路、办公、写信、访问朋友，我们可以不理睬时间，甚至可以不承认它存在。小说家却不能在他的小说的组织中拒斥时间。不论如何他必须依附着时间，以它作为他的故事的线索。

小说中所谓时间，并不是仅指一个日期、一个年代或一个时候；这些只不过作为构成故事所不可少的工具。构成一部小说的价值的却是另一个意义的时间——抽象的与空间相对的时间。小说要呈现出时间的悠久与在随着时间的运行所与小说中人物的影响和变化。莫泊桑著名的短篇小说《项链》就是一个很好的例子。女主人公玛蒂德路易经过一夜的狂欢，她若干年所渴想的追求的美丽幻梦居然一旦实现了，但是同时也失掉了，永远失掉了。从这时候开始，10年的困窘生活中时间给她盖上什么样的一个烙印。她如何由沉溺于充满幻想、诗意、绮丽的浪漫梦境中踏到现实的人生里，领受了人生的真实。她如何由巴黎的时髦少妇一变而为臂上挂上菜篮开着怀，在油盐店因为几个铜板与店伙争执谩骂长着满脸横肉的泼辣妇人。这是时间的作用。从这点我们可以悟到时间的意义。小说家应该让他的人物经得住时间的浸蚀，有勇气表现他的人物在时间中的变化。我们在《红楼梦》中看见初到荣国府的林黛玉，虽然敏慧早熟却还是小女孩。后来在潇湘馆中怎样成了怀春的少女，陷在苦恼的情网中，最后又落于悲剧的命运。这一切的变化都是时间的效果。在《红楼梦》整个的故事中，时间的效果又是如何之显著。悠悠然时间静悄悄过去；许多中年人老了，老年人更老了，或者死了，青年人也成了中年了。又有新的生命诞生而且逐渐生长了，大观园在计划兴建、在盖造、在完成、在迎接元春归省；随着住了一园子少女，中间夹杂了一个宝玉，好像是“永远是春天”。但是不多几年园子空了。草木院落都荒废了。据胡适之氏的《考证〈红楼梦〉的新材料》，脂砚斋残本《石头记》第一回曾有诗：

浮生着甚苦奔忙？盛席华筵终散场。
悲喜千般同幻渺，古今一梦尽荒唐。
漫言红袖啼痕重，更有情痴抱恨长。
字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。

这几句诗包括了全部《红楼梦》，也显示了时间之伟大。

福斯特以为一部伟大的小说并不仅从一个生命的诞生写到坟墓，换言之，不仅是依照时间来叙述，不仅呈现时间的悠久与伟大。他说班乃德（Arnold Bennett）的《老妇谭》（The Old Wives Tales）结实、真诚、悲惨，但是它缺乏伟大性。在这部小说中时间是主宰。托尔斯泰的《战争与和平》（War and Peace）同样着重时间的效果与一代人的生长和衰败；托尔斯泰也像班乃德一样勇敢表现他的人物逐渐由壮而老，但是《战争与和平》却不令人沮丧。福

斯特说：“也许因为它扩张时间也同样扩张空间，空间的意义直到它恐吓我们之先是使我们愉快的，留给我们音乐一般的一个效果。我们只要随便读几页《战争与和平》，伟大的琴弦开始发出声音。我们不能确实说是什么东西击动它们。它们并非从故事发生出来，虽然托尔斯泰也像斯科特（Walter Scott）一样，对于以后接着将要发生什么事情感到兴味，而且像班乃德一样的真诚。它们也不是来自故事的穿插或人物。它们来自广大无垠的俄罗斯领土。故事的穿插与人物是散布在这领土到处的。它们来自那许多桥梁与冻结的河流、森林、道路、花园与田野的总和——这些在我们经过它们之后集聚成庄严的景象与响亮的声音。许多的小说家只有地方的感觉，极少的小说家有空间的意义。托尔斯泰具有空间的意义，这在他的天赋才能中占着很高的位置。空间是《战争与和平》的主宰，不是时间。”

故事的发生占着时间也占着空间。关于时间，普通的小说家只注意某一段时期，故事发生的时候。惟有伟大的小说家才能超脱于此，于确定的年代时日之外，指示给我们时间的悠久与伟大，给我们一个天时运行的感觉。关于空间也是如此。这并不是说，小说家要在他的小说中把故事发生的地方从北平移到广州，或再从东方的商埠上海跑到西北的边陲之地。不论如何尽管将地点来移动更换，这只是写了许多地方。地方是事件发生所占据的一个固定点，一个指标，其作用也只如此。空间却让我们从作品中感到广袤、壮旷、浩浩无垠、海阔天空的感觉。故事发生的时间与地方是明明确确写在书中。时间的与空间的感觉，却像一层氛围飘浮在小说的宇宙里。它们超脱乎迹象，我们惟赖作品中故事展开的时间与地方获得时间与空间的观念。

照上边我们所说的，在故事中必有时间，因为没有时间无从组织故事。在故事中也必有地方，因为故事的发生必在一地点，虽然地方在故事中可以隐晦不被人注意。在一部伟大的小说中除了时间与地方作为故事开展的指标，它还要给读者以时间的感觉与空间的感觉。换一句话说，这是小说家由现实（actuality）表现真实（reality）：我们读小说也是从现实求悟识与体认真实。一部小说是否一部伟大的作品即看它是否能造成真实，这所谓真实也正是一切艺术所企图达到的。艺术借形象（appearance）造成幻象（illusion），我们不妨说，不论在创作者方面或欣赏者方面来说，这个幻象就是真实。

但是理论如此，却没有几部小说给了我们时间感觉之外，还给了我们空间感觉。福斯特也只举出了一部《战争与和平》。即以同一位小说家的另一部伟大作品《复活》来说，故事的发展从俄罗斯无数的乡村、城镇、大都市伸张到西伯利亚的监狱，我们只觉得随着故事的展开走了许多地方，我们没有感觉到《战争与和平》那样大的气魄，那样大的魅力。《安娜小传》也是如此。再以福楼拜的杰作《波华荔夫人传》说，在这里也没有空间感觉。巴尔扎克的巨著《人间喜剧》，左拉的《卢贡马康家传》，那样浩瀚的作品，也只是仅具有时间的感觉，以时间作为主宰。我们不朽的《红楼梦》尤其是如此。班乃德的《老妇谭》和这几部杰作相比，诚然是小巫见大巫，虽然都是以时间作为唯一的主宰，都是没有空间感觉。属于同一型类的作品，何以班乃德远逊于这几部作品？若是照福斯特的标准来说，世界上伟大的小说家只有一人，托尔斯泰；世界上伟大的小说只有一部，《战争与和平》。然而，即是福斯特自己看见这个推论也要哑然失笑的。

所以我们可以说，在一般的小说中时间是唯一的主宰。伟大的小说表现

的这一点最充分、最丰富、最完全；它让我们迫切地深刻地感觉到时间的伟大与威力，让我们喟然叹着“逝者如斯夫”，而“与造化同游”。

四

故事要引人不厌烦读下去，换句话说，能够引人入胜。究竟说故事该怎样开始？

《水浒传》在第一回之前有一段“楔子”——张天师祈禳瘟疫，洪太尉误走妖魔。

宋仁宗时候，天下瘟疫盛行，东京城里城外军民死亡大半。洪太尉奉了圣旨前往江西信州龙虎山，宣请嗣汉天师张真人来朝祈禳瘟疫。洪太尉到了龙虎山，第二天沐浴更衣到后山叩头请见天师，不料当面错过。

次日早膳以后，真人道众并提点执事人等，请太尉游山。太尉大喜。许多人从跟随着，步行出方丈，前面两个道童引路，行至宫前宫后，看见许多景致。三清殿上，富贵不可尽言。左廊下九天殿、紫微殿、北极殿；右廊下太乙殿、三官殿、驱邪殿。

诸宫看遍，行到右廊后一所去处。洪太尉看时，另外一所殿宇：一遭都是捣椒红泥墙；正面两扇朱红槅子；门上使着胳膊大锁锁着；交叉上面贴着十数道封皮；封皮上又是重重叠叠使着朱印；檐前一面朱红漆金字牌额，上书四个金字，写道“伏魔之殿”。太尉指着门道：“此是什么去处？”真人答道：“此乃是前代老祖天师，锁镇伏魔之殿。”太尉又问道：“如何上面重重叠叠贴着许多封皮？”真人答道：“此是老祖大唐洞玄国师封锁魔王在此。但是经传一代天师，亲手便添一道封皮，使其子子孙孙，不得妄开。走了魔君，非常利害。今经八九代祖师，誓不敢开。锁用铜汁灌铸，谁知里面的事？小道自来住持本宫，三十余年，也只听闻。”

洪太尉听了，心中惊怪，想道：“我且试看魔王一看。”便对真人说道：“你且开门来，我看看魔王什么模样。”真人禀道：“太尉，此殿决不敢开。先祖天师叮咛告戒：今后诸人不许擅开。”太尉笑道：“胡说！你等要妄生怪事，煽惑良民，故意安排这等去处，假称锁镇魔王，显耀你们道术。我读一鉴之书，何曾见锁魔之法。神鬼之道，处隔幽冥，我不信有魔王在内。快快与我打开，我看魔王如何？”真人三回五次禀说：“此殿开不得，恐惹利害，有伤于人。”

太尉大怒，指着道众说道：“你等不开与我看，回到朝廷，先奏你们众道阻当宣诏，违别圣旨，不令我见天师的罪犯；后奏你等私设此殿，假称锁镇魔王，煽惑军民百姓；把你都追了度牒，刺配远恶军州受苦！”

真人等惧怕太尉权势，只得唤几个火工道人来，先把封皮揭了，将铁锤打开大锁。众人把门推开，一齐都到殿内，黑洞洞不见一物。太尉教从人取十数个火把点着，将来打照一时，四边并无一物，只中央一个石碣，约高五六尺，下面石龟趺坐，大半陷在泥里。照那石碣上时，前面都是龙章凤篆，天书符篆，人皆不识；照那背后时，却有四个真字大书，凿着“遇洪而开”。洪太尉看了这四个大字，大喜，便对真人说道：“你等阻当我，却怎地数百年前，已注定我姓字在此？”“遇洪而开”，分明是教我开看，却何妨？我想这个魔王，都只在石碣底下。汝等从人，与我多唤几个火工人等，将锄头铁锹来掘开。”真人慌忙禀道：“太尉不可掘动，恐有利害，伤犯于人，不当稳便。”太尉大怒，喝道：“你等道众，省得什么！碣上分明凿着遇我而开，你如何阻当？快与我唤人来开！”

真人又三回五次禀道：“恐有不好。”太尉那里肯听，只得聚集众人，先把石碣放倒，一齐并力掘那石龟，半日方才掘得起。又掘下去，只有三四尺深，见一片大青石板，

方可丈围。洪太尉教再掘起来，真人又苦禀道：“不可掘动。”太尉那里肯听，众人只得把石板一齐扛起。看时，石板底下，却是一个万丈深浅地穴。只见穴内刮喇喇一声响亮，那响非同小可。响亮过处，只见一道黑气，从穴里滚将起来，掀塌了半个殿角；那道黑气，直冲到半天里，空中散作百十道金光，望四面八方去了。

众人吃了一惊，发声喊，撒下锄头铁锹，尽从殿内奔将出来，推倒翻无数，惊的洪太尉目瞪口呆，罔知所措，面色如土。奔到廊下，只见真人向前叫苦不迭。

太尉问道：“走了的，却是什么妖魔？”真人道：“太尉不知：此殿中，当初是老祖天师洞玄真人传下法符，嘱咐道：‘此殿内镇锁着三十六员天罡星。七十二座地煞星，共是一百单八个魔君在里面。上立石碑，凿着龙章凤篆姓名，镇住在此。若还放他出世，必恼下方生灵。’如今太尉放他走了，怎生是好？”

原来这 108 个被洪太尉误放走了的魔君下凡扰乱了宋朝天下，演成了一部《水浒传》。“楔子”与《水浒传》的故事并没有关系，只不过说明那 108 个英雄好汉的来历，《水浒传》的故事从第一回才开始，在尧天舜日的太平盛世如何会有那群无法无天的乱臣贼子？原来他们都是天上的星宿，而且是被镇压下来的魔君，他们不是凡人。不是皇帝的子民，他们的行为如此便无害于皇帝的圣治。在《水浒传》里，作者借“楔子”给他找到一个护符，他虽然给强盗作传，可以免掉文网的捕捉。

“楔子”如金圣叹所说，即是开端或引端。楔者是以物出物之义；就是说借上一件事引申楔出另一件事来。《儒林外史》没有在正文的回目之外另标出“楔子”，却把楔子放在第一回，标明回目：“说楔子敷陈大义，借名流隐括全文。”《儒林外史》第一回所讲的与《水浒传》的楔子，都是与故事本身毫无关系。不过《水浒传》的楔子是说明那 108 个好汉的来历。《儒林外史》第一回虽然即是“楔子”，它里面所叙述的与其后 54 回书中所述的并没有一点关系。吴敬梓在《儒林外史》中把那些儒林人物形容了一个淋漓尽致，却在开宗明义的第一回中指出他所崇拜的一个理想人物王冕。第一回开始：

“人生南北多歧路，将相神仙，也要凡人做。百代兴亡朝复暮，江风吹倒前朝树。”

“功名富贵无凭据，费尽心机，总把流光误。浊酒三杯沉醉去，水流花谢知何处？”

这一首词也是个老生常谈，不过说人生富贵功名是身外之物；但世人一见了功名，便舍着生命去求他，及至到手之后，味同嚼蜡。自古及今那一个是看得破的？

虽然如此说，元朝末年也曾出了一个嵌崎磊落的人。这人姓王名冕，在诸暨县乡村里住。7 岁上死了父亲，他母亲做些针黹供给他到村学堂里去读书。

这么开始了就接着讲王冕。接到王冕死后，“可笑近来文人学士，说王冕，都将他做王参军！究竟王冕何曾做过一日官？所以表白一番。”这不过是个“楔子”，下面还有正文。

《儿女英雄传》的“楔子”又与这不同。作者在第一回之前写了一个“缘起首回”，宣示他的著述的主旨。《水浒传》只在“楔子”中叙了那 108 人的来历，《儒林外史》只讲王冕的生平，这与以后的叙述并不衔接，作者不过借王冕来“隐括全书，敷陈大义”，事实上整个故事中不惟没有王冕这个人，而且也不见王冕这个名字。《儿女英雄传》的作者在开始先阐明他的宗旨，他书中的那些儿女英雄，虽然没有写成天上的玉女仙童谪落红尘中，却

也是由天尊发落到人世，让他们去人间表现那一件儿女英雄公案。这些儿女英雄的名字虽然在“楔子”中没有说出来，可是在“他化自在天”天尊的殿上都露了面的。第一回中作者就接着开始讲他们悲欢离合，忠孝节义的事迹，由这表现了理想的儿女英雄。

《红楼梦》一开始就是一个自白。这部书所记述的不惟是人间的，而且即是作者经历的，整部书也就是一部自白。

此开卷第一回也，作者自云：曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借通灵说此石头记一书也，故曰“甄士隐”云云。但书中所记何事何人？自己又云：今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出我之上：我堂堂须眉，诚不若彼裙衩，我实愧则有余，悔又无益，大无可如何之日也，当此日欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨绔之时，饫甘餍肥之日，背父母教育之恩，负师友规训之德，以致今日一技无成，半生潦倒之罪，编述一集，以告天下知我之负罪固多，然闺阁中历历有人，万不可因我之不肖自护己短，一并使其泯灭也。故当此蓬牖茅椽，绳床瓦灶未足妨我之襟怀；况对着晨风夕月，阶柳庭花，更觉润人笔墨。我虽不学无文，又何妨用假语村言，敷衍出来，亦可使闺阁昭传，复可破一时之闷，醒同人之目，不亦宜乎？故曰“贾雨村”云云。更于书中间用“梦”“幻”……等字，却是此书本旨，并寓提醒阅者之意。

看官：你道此书从何而起？说来虽近荒唐，细玩深有趣味。

作者明明白白告诉我们说经过一番梦幻之后，想把他所受天恩祖德，锦衣纨绔之时，背了父母的教养，师友的规训，半生潦倒的经历写成这部书。因为将真事隐去，故捏造了一个“甄士隐”。又因不学无文，用了假语村言，故又捏造了一个“贾雨村”。这两个人一“甄”一“贾”，开始了这部 120 回的巨著，结尾也与他二人来收拾。但是这半生潦倒的经历，从何处开始？作者捏造了一段自认为是“说来虽是荒唐，细玩深有趣味”的神话。这部书原来是“女娲氏炼石补天之时，于大荒山无稽崖，炼成高 12 丈见方 24 丈大的顽石 36501 块；那娲皇只用了 36500 块，单单剩下一块未用，弃在青埂峰下”的那块顽石的历史。这块顽石因见它的伙伴们俱得补天，独自己无才，不得入选，遂自怨自愧，日夜悲哀，一日恰好一僧一道见了它，于是袖了它“到那昌明隆盛之邦，诗礼簪缨之族，花柳繁华之地，温柔富贵之乡”去走一遭，不知过了几世几劫。后来有个空空道人访道求仙，经过青埂峰下看见这块顽石，上面字迹分明，编述历历，原来已经由那一僧一道在它上面刻了它在红尘中的经历。

空空道人看了一回，晓得这石头有些来历，遂向石头说道：“石兄，你这一段故事，据你自己说来，有些趣味，故镌写在此，意欲问世传奇，据我看来：第一件，无朝代年纪可考；第二件，并无大贤大忠，理朝廷，治风俗的善政；其中只不过几个异样女子——或情、或痴、或小户微善——我纵然钞去；也算不得一种奇书。”

石头果然答道：“我师何必太痴？我想历史的朝代，无非假借汉唐的名色；莫如我石头所记不备此套，只按自己的事体情理，反倒新鲜别致。况且那野史中：或训谤君相、或贬人妻女、奸淫凶恶，不可胜数；更有一种风月笔墨，其淫秽污臭，最易坏人子弟；至于才子佳人……等书，则又开口文君，满篇子建，千部一腔，千人一面，且终不能不涉淫滥：在作者不过要写出自己的两首情诗艳赋来，故假捏出男女二人名姓，又必旁添一小人拨乱其间，如戏中小丑一般；更可厌者‘之乎者也’，非理即文，太不近情，自相矛盾，

转不如我半世亲见亲闻的这几个女子，虽不敢说强似前代书中所有之人，但观其事迹原委，亦可消悲破闷；至于几首歪诗，亦可以喷饭供酒。其间离合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真。只愿世人当那醉余睡醒之时，或逐世消悲之际，把此一玩，不但洗了旧套，换新眼目，却也省了寿命筋力，不比那谋虚逐妄，我师意为如何？”空空道人听如此说，思忖半晌，将这《石头记》再检阅一遍；因见上面大旨不过谈情，亦只实承其事，并无伤时淫秽之病；方从头到尾，钞写回来，问世传奇。

这是《红楼梦》的缘起，以后即以甄士隐开始展开故事。在中国小说中像我们这里所引的几段《红楼梦》中的文字可以说是唯一的。从来没有小说家像曹雪芹如此坦白，如此诚实。关于石头一段话，他明白告诉人是近于荒唐；而紧接在那一段自白之后，没有那样傻子会不把荒唐话当作真话的。《红楼梦》不像《水浒传》，不像《儿女英雄传》，将故事中人物的出处安排到另一个世界上，它的人物却完完全全安置在人间，充满了现实味。“石头”一段话正是作者所说的是梦是幻是真是假，来让我们的脑筋绕圈子。

甄士隐与贾雨村，作者用他们来开始与结束故事，把他们也当作故事中的人物与许多人物许多事件联系的线索。甄士隐的女儿在第一回中即丢失了，其后在书中出现，原来也是十二金钗里的人，做了薛蟠的侧室。贾雨村，作者先在第一回让他与甄士隐认识，在第二回让他与林如海发生了关系，作了黛玉老师，又因在扬州遇着了冷子兴，由冷子兴讲出演成这部书的荣国府的情形，让贾雨村与荣国府也发生了关系。后来贾雨村要谋起复，林如海要送女儿到外家正愁无人，于是贾雨村遂受了东家之托，携带黛玉入京，他把这个故事中的重要人物送进了荣国府，他自己与荣国府叙了宗，渐渐在仕途上爬上去。从故事开始甄士隐与贾雨村就分道扬镳：一个逃出红尘，一个拼命钻入红尘；一个在故事开始失掉女儿后就大彻大悟，一个却在红尘中颠倒爬下，或升或降，到了这部书的结尾，贾雨村犯了婪索的案件，申明定罪，遇了大赦递籍为民，自己一肩行李来到急流津觉迷渡口，遇见做了道者的甄士隐。到了这时，贾雨村仍然未曾从荣华富贵的梦中苏醒过来。甄士隐表了他自己的正要结束的一段俗缘之后，雨村心中恍恍惚惚，就在这觉迷渡口草庵中睡着。当日携走顽石的空空道人又从青埂峰下经过，抄了上面的文字要寻个世上清闲无事的人流传，于是找到在草庵中睡觉的贾雨村，贾雨村又指点他去悼红轩找曹雪芹，这部新鲜公案才流传到人间。最后一回——第一百二十回——的回目：甄士隐详说太虚情，贾雨村归结《红楼梦》，与第一回同样标明了他们两个人。全部故事结束后以四句话殿尾：

说到辛酸处，荒唐愈可悲。

由来同一梦，休笑世人痴。

曹雪芹用甄士隐与贾雨村不仅为的是谐音，而且把他们造成两个各有一段故事的人，以他们代表人生的两方面。贾雨村的经历也正是红尘世界的经历，但是结果一场荣华富贵过眼都是一场空。

作者在第一回中就借了甄士隐揭示，他在风尘中潦倒半生犹获得人生的悟识。

我们看惯了中国小说：在开始有一个楔子（有时在第一回）叙述故事的来历和作者的主旨，然后按照事件的顺序写下去，一回有一回的回目，告诉我们这一回中的主要情节——它是整个故事中的一个小故事。一回与一回虽然各有一个中心，各有起讫，却彼此紧密地联系在一起，最后进行到结尾，一个喜剧或悲剧的收场。小说的技巧完全在平铺顺叙自然的进行中表现，并不显露出什么痕迹。这样的小说组织真是一个有机的完整体，我们乍一看外国小说真觉得无头无脑，一开始劈头就有一个人说话了：

喂，亲王，基诺亚与露伽现在只不过是包诺拍特拿破仑家的财产罢了。我警告你：假若你不告诉我，我们要有战争了，假若你仍然那样宽恕一切卑污的行为，一切凶恶行为，反基督教的凶恶行为——我敢说拿破仑是一个反基督教的——我一定不认你做朋友；那就算是我们的友谊的一个结束，我一定不要你当我忠诚的仆人，像你自己称呼你的那样。嘿，打起精神来罢，我瞧，吓着你了。喂，坐下，详细告诉我关于战争的一切消息。

这是欧洲近代第一部伟大小说与第一部重要小说《战争与和平》开头的第一段。在第二段托尔斯泰才告诉我们说，上面这一段话是1805年7月的一个黄昏，俄国皇后玛丽亚非阿道罗夫娜的女官与亲信安娜巴夫拉夫娜希瑞尔，对出席她的夜会的第一个来宾瓦西里亲王（他是一个有权势的政治家）说的。我们假若不看第二段文字，一定不懂得是谁说话，对谁说话。这真是有点突兀。这一章是记的希瑞尔家的夜会。第二章、第三章与第四章也仍然是记载这个夜会的情形。在这四章中托尔斯泰展开彼得堡的和平给我们看，借了希瑞尔的夜会把彼得堡的阔人们、大臣、贵族、命妇、贵媛都给我们陈列出来了，整个彼得堡的上流社会，社交生活摆在我们面前。这里虽然是和平，可是女主人公一开口就首先提出战争来。在这个夜会中一般人都在讨论战争，谈论拿破仑，讥笑拿破仑。这四章书是战争的前奏曲，与战争是一个对照。有批评家说托尔斯泰写《战争与和平》的意思是，他认为人生永远在“战争”与“和平”之中。在这部巨著中到处是家庭生活、社交生活与战争生活；社交集会、跳舞、宴会与战场交织在一起。书中两个重要人物——皮耶与安德瑞包孔斯基——在希瑞尔家的夜会里就出现了。皮耶可以说是《战争与和平》中的唯一主要的中心人物，他从故事开始出现一直到结尾。我们从一个乳臭未退的学生，第一次参加社交集会起，看着他在我们面前一天一天生长起来，看见他的情感与思想的生发变化，看见他最后娶了娜塔霞，生了子女过着和平的生活。

所以我们可以明白，有些西洋小说开始虽然往往很突兀，不如我们的章回小说具有那样从容不迫的节奏，慢腾腾斯文地自然而然往下写，可是西洋小说家为的是着重在当下造成效果的技巧。中国的章回小说家往往把一篇小说的组织当作人的整个生活，他比较着重自然，着重有机的一致。西洋小说家却比较着重出乎不意，捉住读者的注意、惊讶与期待，随着展开故事。什么是最醒目的，他就用来开始他的小说。即以《战争与和平》来说，托尔斯泰特别选了那位权势倾动朝野的安娜希瑞尔招待夜会，引进以后将出现于故事中的人物，给我们看人生的一面。至于人生的另一面——战争，则从故事一开始，它的阴影即已开始笼罩着全书了。

有一部写得很精巧的西洋小说，在短短的第一章中把故事将如何展开和

几个人物很生动地写了下来：

这是一个普遍承认的真理：一个拥有巨大财产的单身男子一定要娶一位太太。

不论怎样一位青年新搬到一个地方，他自己的情感与意见如何，这个真理却是在邻近居住的人们的心上牢牢记着的；他被认为是他们女儿之中或一个的合理的财产。

“我亲爱的班先生，”他的太太一天对他说，“你听说来么，奈园终于赁出去了！”班先生说 he 不知道。

“果真赁出去啦，”她说，“朗太太刚才来都告诉我了。”

班先生没有回答。

“你不想知道是谁赁了么？”他的太太忍不住嚷起来。

“你要告诉我，我并不反对。”

这个回答在班太太已经满意了。

“喂，亲爱的，你一定知道，朗太太说奈园由一位从英格兰北部来的有钱的青年赁了，他礼拜一坐了马车来瞧的，非常合意，当下就和毛先生订妥了，他在米迦勒节来，他的下人大约下礼拜末就来了。”

“他叫什么？”

“宾里。”

“他结过婚，还是单身？”

“呵，单身的，亲爱的，真的！一个有财产的单身男子；一年有四五千的收入。这对于我们的女儿多好！”

“为什么？这对于她们有什么关系？”

“我亲爱的班乃脱先生，”他的太太答道，“你为什么这样烦人！你一定知道我是在打算他要娶我们的一个女儿。”

“他搬到这里来莫非就为这个打算？”

“打算！真是胡说八道！你怎能这样儿说话！但是他也许能够爱上他们之中的一个，这是很可能的。所以他一来到，你一定要去拜访他。”

“我认为无此需要。你和女孩子们去罢，或者打发她们自己去才更好；因为你和她们之中任何一个一般漂亮，宾先生也许更喜欢你啦！”

“我的亲爱的，你这是奉承我了。我的确曾经有过美丽，但是我现在并不要装出来有什么了不起的地方。一个女子有了五个长大的女儿，她应该放弃她自己的美丽了。”

“当然啰，在这样的情形中一个女人往往是想不到美丽不美丽的。”

“但是，亲爱的，宾先生搬来的时候你千万去拜访他一次。”

“我可不能答应，我敢说。”

“但是替你的女儿们想一想。只想想这对于她们多么好。威廉爵士与鲁喀司夫人已经决定去拜访了。就为了这个缘故。你知道他们向来不拜访新搬来的任何人家的。真的你一定得去，因为你要不去，我们就不能去拜访他。”

“你真是太顾虑了。我敢说宾先生一定非常高兴接见你的；我还要请你带封短信，保证他，我诚心愿意他挑选我的任何一个女儿为妻，不过我要特别为我的小丽沙美言几句。”

“我不愿你如此。丽沙比她姊妹们一点儿都不好；我敢说她赶不上简英一半儿漂亮，赶不上鲁地亚一半儿好脾气。但是你总是偏心她。”

“她们没有一点儿超群轶众的地方，”他回答，“他们都是一般的愚蠢，头脑简单，像其他的女孩子一样；但是丽沙比她姊妹们敏捷的多。”

“班先生，你怎能如此骂你自己的女儿！你简直是拿上烦恼同我来开心。你毫不怜

恼我的可怜的神经病！”

“你误会了我了，我的亲爱的。我对于你的神经病非常之尊敬，它是我的老朋友。

至少这 20 年来我已经听你郑重提到它无数次了。”

“唉！你真不知道我所受的痛苦。”

“但是我希望你将来能克服了你的痛苦，活着看见许许多多一年有 4000 镑收入的青年单身人搬到我们邻近来住。”

“那对我们毫无用处，纵然有 20 个这样的人来，既然你不愿意拜访他们。”

“请你相信，亲爱的，假若果真有 20 个人，我一定一个一个都登门拜访。”

班先生是一个才具敏捷、好讥讽、不多言、脾气反复无常的怪物，23 年结婚生活的经验还不够让他的太太了解他的性格。她的头脑简直没有发达。她是一个悟性平庸，没有知识，没有准脾气的女人。每逢遇到不如意的时候，她就幻想她自己的神经病发作了。她一生的重大事业就是把她的女儿们出嫁；她的唯一的安慰就是拜访新搬来的人。

这是英国 19 世纪小说家奥司丁女士（Jane Austen）的名作《傲慢与偏见》（Pride and Prejudice）开宗明义的第一章。这篇小说可以说是完全用对话展开。作者用了不到两千字刻画出两个人班先生和班太太，刻画的如此精巧、如此生动、如此真实，我们读了可以自己描出他们的神态。这部小说的故事很简单。班太太要给她的女儿们找姑爷，费尽心机。邻近搬来一位有钱而漂亮的年轻的宾先生——而且还独身未娶！这是多好的一个机会。宾先生还带来一大家人，男的女的。于是真正的故事开始了。随着宾先生一块来的有他的一位好朋友达西，他是一位阔阅世家。宾先生爱上了班大小姐简英。达西认为与他的朋友门户不相当，阻止他的朋友进行。班家是小户人家，而班太太更招达西的嫌厌。达西的态度非常傲慢。班家的二小姐伊丽沙白（即丽沙）却是十分聪明富有机智，她看明白一切，她也嫌她母亲的举止言语不登大雅。因为达西的傲慢激起伊丽沙白对他的偏见。这部小说即是写这两种心理的斗争，以达西与伊丽沙白为中心而穿插以宾先生与简英，鲁地亚与一个军官的爱情。达西爱伊丽沙白，伊丽沙白也爱达西，但是两个人都各怀着成见，最后各人放弃了各人的武器——一个是傲慢，另一个是偏见，结合成美满的姻缘。奥司丁女士在第一章中除了达西一个，把一切重要人物都提到了，女主角——伊丽沙白是什么样的一个不寻常的女子，也从她父亲的口中说出。班先生与班太太是两个滑稽角色，而且是两个重要角色，没有他们也许会风平浪静，不会有“傲慢”，也不会有“偏见”，根本也产生不了这部小说。班先生喜欢二女儿，班太太喜欢大女儿，偏爱三女儿鲁地亚。班先生有点玩世不恭，班太太糊里糊涂；班先生专心撩拨她，她就乘机大发她的神经，这样造成许多滑稽突梯令人开心快意的情节。第一章正给了我们这样一个场面。

正如我们在前面说过的，中国小说的效果完全在平铺直叙自然的进行中表现；比较着重有机的一致性；西洋小说却着重在造成效果的技巧，要出乎不意立刻捉住读者的注意。这个可以说是中国小说与西洋小说在技巧上的一个差别。

1945 年 8 月 9 日

后记

1944年，我把事变后所写关于文学的文字辑为一个集子，叫作《窥天集》。现在抽出两篇篇幅较长（各约两万字），比较专门的论文《雷兴的拉奥空论》与《尼采的悲剧学说》，换上1945年1月至8月之间所写的《杜少卿》、《〈面纱〉题记》与《小说的故事》，又加上光复后所写关于《面纱》作者的一篇文章——《怀袁犀》——改编成现在的这个集子。除了《怀袁犀》一文，其他十篇文字都是沦陷期间在北平所写，《小说的故事》写完的时候恰是1945年8月9日夜里，那时丝毫未想到胜利已经来到目前。这个集子当初取名“窥天”，除了从集子里的文字取义，自然还有其他意义，现在仍旧叫它作“窥天”，纪念那个8年的沦陷岁月和在那个时期自己的心情。

事变后头4年开始靠一点翻译工作过生活，由于一点情感上的原因不肯也不曾写过一篇文字。从1933年至1937年事变为止，几乎成了我的职业似的写书评自然而然也停止了。1940年《辅仁文苑》编者向我索稿，恰好那时见到一篇论悲剧的文字，觉得作者误解而且歪曲了亚里士多德，于是写了《亚里士多德论悲剧》。1940年夏天，李霁野先生和现在已成了古人的储皖峰先生来看我，霁野先生谈起要办一个文学刊物。我一向对于一切事都并不积极，所以说何必自找麻烦。但是他却有极大的决心与信心，并且计划的很周密，用什么方法应付和联络日本人都已想好。甚至他还准备好伪政权或日本人若要刊物社的编辑去日本“观光”，他都肯从命——这一切都是为了让刊物在任何情形之下存在，让北平文化界有一块小小的“自己的园地”。我十分钦佩他的勇气与毅力，答应了参加。刊物定名《北方文学》，在当时的报纸上曾有过出刊的消息，大约在9月里，霁野先生还请大家吃过一次饭。后来经过一些波折，似乎不能办了；10月初，霁野先生又来说绝对可以办，先要准备妥两期的稿子。于是我写了《关于评价》，又译了一篇文章。11月，霁野先生还在说一定不成问题。那年腊月中旬他来送了100元稿费给我，并且把原稿交回，说是刊物确实不能办了。我记得那时候100元很值钱。这笔稿费减除了我年关的许多困难。大约是1943年1月，霁野先生仓促逃出北平。他何以要出走，我一直到现在还不晓得。他办《北方文学》时说，有位朋友的亲戚在天津经商赚了很多的钱，打算做点文化事业；这当然是一个“外交词令”，不过当时彼此心照不宣，不便追根究底。所以那白得的100元究竟应该感谢那位商人先生呢？还是另外什么人呢？我现在还是莫名其妙。

1943年夏天，我的老同学平白创刊《艺文杂志》，向我要稿子，于是我把《关于评价》给了他，附记最后所讲到的那位友人自然就是霁野先生了。

《艺文》创刊后算是北方沦陷区唯一大规模的文艺杂志，那时北方的青年可读的刊物和书籍极少，这样的刊物自然会流传的很广，同时平白还编天津《庸报》的《文艺旬刊》，常向我索稿，在他的督促与鼓励之下写过一二十篇文章。这集子所收的文章前九篇除了《亚里士多德论悲剧》外，都是发表在《艺文》与《文艺旬刊》上的。《小说的故事》在光复后创刊的《艺果》（闻国新先生主编）上发表过一部分，因为刊物停刊没有登完，今年加以修改，把全文在《国立山西大学学报》上发表过。

关于集子里有几篇文字应该加以说明。《小说家论小说》写的时候恰在所谓“大东亚战争”发生之后，那时报纸上凡是英国、美国或英、美人等字都要加上犬旁，这篇文章中讲到英国时不写英国，而别别扭扭写作“英吉利”，

为的是避免在文章里排上许多令人看见不愉快的“■”。去年来每见北平市街上写的标语，连莫洛托夫的名字旁边也给“丿”起来，才觉得自己孤陋寡闻，而那位“■”“■”两个字的始作俑者，正该在监中得意吾道不孤了。我写这篇文章时没有吴尔芙夫人的原作，仅有老早剪存的《文艺月刊》所载范存忠先生的译文，所以引用原文处都是抄得范先生忠实而美丽的译文，有些地方似乎生吞活剥，編集的时候又把剪存下来的《文艺月刊》丢了，不能仔细对照，谨在此向范先生致谢和道歉。

《你往何处去》是拟写的《回忆中的书》之一。我在当时感觉到许多青年无书可读，打算把自己从中学时代起读过的翻译名作，对于自己印象最深刻的十来本书，介绍给比我年轻的朋友们。我打算把这种文字写得亲切一点——因之似乎不免琐碎——把一本书感动我的地方写下来，稍微加一些感觉到要说的话，希望有人看了我的文章，引起去读我所介绍的书的兴趣。当时在所写的那则《小记》中说：

近年来很少看书，不过有时翻开《论语》看看，参证着人世的色相，自己觉得对于我们圣哲的微言大意有所憬悟与深刻的体验，而独自孤坐浮出会心的微笑。

这是对于某些平日标榜古圣先贤，推崇孔孟的人有意放的一支冷箭，他们忘记孟子说的“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”。不过这支冷箭并不曾为人们理会得。

1944年，我想写一本《小说人物》，拣小说中大家熟悉的有趣的人物写成十几篇文章，结果只写了一篇《杜少卿》。《小说的故事》也不是一篇单独的文章，虽然可以独立，我打算写一部《小说的艺术》，它是其中的一章。现在一时既不会继续写这两个题目，把它们和其他八篇文章收集在一起，似乎也不算不调和。

1947年7月7日

集外文

雷兴的生平与著作

—

德意志的宗教改革运动在政治方面收了极大的效果，而在文学一方面除了马丁路德（Martin uther，1483—1546）翻译的《圣经》及几篇大胆的虔敬的新教赞美诗之外却是一片荒瘠不毛之地。这本毫不足怪，遍地拜 30 年战争之赐沾染了血腥和残暴与混乱的屠杀，劫掠之事成了司空见惯的现象，在这种情形之下当然不会开放艺术的花朵的。

结束那个长期的宗教战争的和约于 1649 年在维斯特法伦（Westphalen）签订，而在以后的 50 年间在文学的领域之内仍然毫无苏生的消息。许多高等学府无人过问，几百座普通学校都关闭了，文学的爱好尚有待于重新培植。诗人们才放弃用拉丁文写诗不久，社交场中仍以法语作为交际的通用语言；诗人申诉的对象仍然是那些想在德意志文学中寻得到古典文学的酷似的少数人。要有这样一种新的诗歌：歌咏大众的情感与尘俗的生活，同时要格调高尚，这似乎是这个时代中觉醒的文学者所共具的一个渴求。至于戏剧，因为在英国伊利沙白朝舞台的影响之下在 30 年战争之前早已经表现出有希望的朕兆了的，这时反而堕入丑角戏，而且由于从意大利输入歌剧（Singspiel），虽然多少变了一点花样，却并没有什么显著的进展。

在此种情况之下，力求开辟新园地的文学者之中第一个出现者是被誉为来比锡之天鹅的葛特舍德（Johann hristoph ottsched，1700—1766）。葛特舍德是德国理性主义的领袖，当理性主义在德国新的文学理想之前消沉了的时候他的地位遂也跟着一落千丈。他没有想象力，天赋的文学才能很有限，并且没有一点批评的识见。英国 19 世纪的文豪喀来尔（ThomasCarlyle，1795—1881）曾讥他为笨鹅，不过不论是天鹅也好，笨鹅也好，在他的时代葛特舍德确实是惟一有功于德国文学的人。他认清楚德国文学当前的问题，他怀着建立德国国民文学的壮志。他明白德国作家若一味模仿外国的作家，德国是不会产生伟大的国民文学的；他也明白德国语言若追随着法兰西学院公布的规则亦步亦趋是不能有大进步的。所以他认为最必需的工作是给德国语言与德国文学发现一组规则。他最特别努力的，应当是当时急迫的需要，是德国剧院的改造。他希望从他诵读的古典作品中，特别是法国的大师的作品中演绎出这些规则。他将在当时舞台上流行的打诨的丑角排斥掉，逐渐使得一般的观众对于精美的喜剧与高贵的悲剧发生趣味。不过他也如一般的改造者一样，他的致命的缺点使得后来的人忽略过他的功绩。他认为文学应当是训世

本文系根据 T.W.Rolleston:Life of Gotthold Ephraim Lessing 与 Adolf Stahr:G.E.Lessing:Sein Leben and Seine Werke 所撰。雷兴，现通译莱辛。——编者注

葛特舍德是来比锡大学的教授，诗人，戏剧家与批评家。他对于德国语言与文学的重要贡献是《修辞术》（Redekunst，1728），《德文文法》（Deutsche Sprachkunst，1748）与《论诗之批评的艺术》（Versuch einer kritischen Dichtkunst，1730）。他推崇法国作家而鄙视英国作家，对于莎士比亚与弥尔顿十分揶揄。

喀来尔是 19 世纪英国受德国文学哲学影响最深的一位文人。他的第一部著作是《释勒传》（Life of Schiller，1825），最后一部是《非德烈大王传》（History of Frederick the Great，1858—1865）。他翻译过歌德的 Wilhelm Meister，他是 19 世纪沟通德英文化的一个人。

的，而毫不了解文学所具的比这更深沉的潜力，并且他判断文学只依据狭隘的与迂阔的学说，在戏剧中凡是不与法国舞台上所标榜的“亚里士多德的规则”符合的，在他看来都是粗野的，无价值的。许多的法国剧被他翻译，改编，模仿；在他的周围渐渐形成一个巨大而活跃的学派。而且这些剧也与法文作品一样，用押韵的“亚力山大体”（Alexandrin）音节非常的机械。

与葛特舍德这一派相反的另一学派也走了一条迷途——它的标语是 *Utpictura, poesis*（诗即画）。这派的首领是伯德麦（Johann Jakob Bodmer, 1693—1783）与布赖廷革（Johann Jakob Breitinger, 1701—1774）。这派的主张是诗歌不应直接上诉于悟性或道德观念，而是直接上诉于想象的。最能引起想象者是诗歌的图画——特别是激动惊奇之感的图画的描写。诗歌是语言的图画，正如绘画是色彩与造形的诗歌一样。诗歌或图画的优美即在它能模仿另一个的效果。任何一种作品的优劣完全是视它能否达到这个目标而定，而不管它遵守任何外在的条规与否。若就纠正葛特舍德这一点说，他们的主张是对的，但是实行的结果却不幸混淆了诗歌与空间艺术的限制，遂致后者含了象征的意义，而前者只剩下空洞的描写。不过，在当时所有的各种影响来说，他们的影响还是最有价值的。他们将英国文学介绍与德国的功绩实在不小。他们又重发现了《尼贝伦根歌》（*Nibelungenlied*），这首史诗证明一首诗没有幻想或评论，只凭借强有力的叙述，用最单纯的可想象的语言，情感约束的动作与品格就可以达到真正的伟大。他们模仿英国的《旁观者报》（*The Spectator*），创办了一个周刊《画家谈荟》（*Discourse der Mahlern*），在这刊物上他们拿上英国的理想与法国的理想抗衡。后来伯德麦翻译了弥尔顿（John Milton, 1608—1674）的诗，这两派之间的争点因这翻译弄得更明显了。争辩愈来愈烈，德国各派的人士都参加，虽然两派之中没有一派不论在论旨上或驳诘上能说是完全正确，不过因为他们的争辩却把当前文学上的各个问题都讨论无遗，给一个伟大的新时代扫清了道路。

随了这个新的时代出现了四个人。魏兰（Christoph Wieland, 1733—1813）是最多才多艺的一个人，他的成就似乎比雷兴的要深厚得多，他融化了法国文学的精神，在德文中重新创造出那种精纯、轻快、明确的风格。柯罗普史托克（Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724—1803）舍弃那种学院派的模仿而以男性的气魄与热情抒写他自己的心曲，他是第一个人表明德国文字能以容纳什么样的英武的节调。温克曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768）复活了研究古代事物的趣味，由于他的努力与研究，希腊艺术

这是引用拉丁诗人贺拉斯（Horaz 65—8, B.C.）《诗艺》（*Ars Po-etica*）中的一句话。后世的人往往引用这个成语主张诗与图画的混一。伯德麦与布赖廷革的主张正是如此。

德国 13 世纪的长篇史诗，等于英国的 *Beowulf*，法国 *Chanson de Roland*。

18 世纪英国散文家 Joseph Addison 与 Richard Steele 所创办，这刊物对于 18、19 世纪英国散文发展的影响极巨。

魏兰在 1762 年——1766 年五年之间翻译了莎士比亚的 22 篇剧。他是多方面的作家，重要的作品有 *Die Abenteuer des Don Silvio Von Rosalva*（1764），*Agathon*（1766），*Die Geschichte der Abderiten*（1774），*Oberon*（1780）。

他的主要的作品是 21 岁就开始写的史诗 *Messias*。这篇史诗给他奠定了在德国文学上的地位。

18 世纪德国的古典学者，他的主要作品是 *Gedanken ü der die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*（1755），*Geschichte der Kunst der Alterthums*（1764），*Monumenti Antichi Inediti*（1767）。

的宁静与纯朴才重新被世人认识。但是这三个人中不论哪一个所给与德国的影响，就深广、力量与久远说，都比不上雷兴。雷兴的戏剧作品给德国的戏剧以民族的题材与色彩，打动每个德国人的心弦，可以说是并世无两。但是这只是他多方面的活动的成就之一。

雷兴 (Gotthold Ephraim Lessing) 于 1729 年 1 月 22 日生于萨克森 (Sachsen) 的一个小市镇卡门兹 (Kamenz)。他的祖父提俄非罗雷兴 (Theophilus Lessing) 曾做过卡门兹的自治市长，活了 89 岁，他死的时候雷兴还不到 7 岁。雷兴的父亲约翰·格特费雷兴 (Johann Gottfried Lessing) 是他们一族中最有学问的最虔信路德派教义的一位。他在威登堡 (Wittenberg) 大学研究过神学与教会历史，原来想在威登堡获得一个教授的位置，但是在 1717 年他却接受了他的故乡卡门兹的一个路德派教会之聘，回去当传教士，自此以后他单身的事业不曾出过这个小萨克森城。后来他与总牧师的女儿由斯提内萨乐美斐勒尔 (Justine Salome Feller) 结了婚。1737 年他的岳父逝世哥特弗里德雷兴升了总牧师。他为人极虔诚勤恳，居心良善；他的学识也相当渊博，除了古典文学外他还精通英文法文。雷兴的母亲是一个典型的贤妻良母，极尊敬她的丈夫，家事处理的井井有条，对于子女极知教养。

雷兴幼年生活在虔敬与学问的空气之中。他是 12 个孩子中的第二个，有一个比他大着两岁的姊姊。他的父母很早就认识了他的才能，并且为他策划他的将来。他们要送他到麦森 (Meißen) 的圣·阿佛拉 (St. Afra) 著名的官费学校，然后再升入大学准备神学博士的学位，假若他不喜欢做牧师，他也许可以获得神学史教授的位置，这是他的父亲毕生未曾遂了的一个心愿。于是雷兴先被送入卡门兹的文法学校，12 岁时进了圣·亚佛拉开始了 5 年的严格的学校训练。在夏天 4 点半 (冬天迟一点钟) 起床，沐浴，整理床铺，刷鞋，背拉丁文祷文，然后用早饭。从 6 点到 11 点，下午 1 点到 6 点，晚上 8 点至 9 点半都是上课或举行宗教仪式。这学校的目的在训练教会人材，要养成优良的路德派教徒与拉丁学者。一礼拜要上 15 堂拉丁文而希腊文与希伯来文只有 7 堂。所有的课程都用拉丁文教授。教员们也都是有点声誉的人，有一位克利母先生 (Herr Klimm) 影响雷兴最大。克利母是一位著名的数学家，他还是一位古典学者，精通英文、法文、意大利文。他有一句格言：“文字只不过是学问的工具，一位学者若不懂得数学与哲学便毫不足道。”在他的影响与指导之下，雷兴热心地研究数学，并且从希腊原文译过几卷欧几里德。

除了学校的课程之外雷兴在圣·亚佛拉的期间中没有许多创作。他的喜剧《青年学者》(Der Junge Gelehrte) 是在这时属稿的，但是他到了来比锡之后才完成。此外只有些模仿古希腊诗人阿那克瑞恩 (Anacreon, 550—465V. Chr.) 的诗歌。

1745 年麦森被卷在战争的漩涡中，学校仍然开着，但是工作的进行陷在一种无组织的状态之中。雷兴渐渐感觉着圣·亚佛拉不能满足他求知的欲望，他渴求更广大的知识，同时他也厌倦圣·亚佛拉的种种限制。他的父亲在来

他翻译过 Superville 与 Tilloston。

模仿阿那克瑞翁当时的德国是一时的风尚。Gleim, Kleist 诸人主张德国诗人应模仿阿那克瑞翁的诗的方法与理想。

比锡大学设法为他得到允许入学。圣·亚佛拉的校长也允许他退学，并且说了这样称赞他的话：“他是一匹必需要双份草料的马。旁人觉得非常繁难的功课，在他像空气一样的轻松。我们实在不能再教给他什么了。”1746年6月——他正18岁——他离开圣·亚佛拉。

1746年的9月雷兴在来比锡大学注册研读神学。来比锡在当时是德国印刷业与书业的中心，而且是最有力量的，葛特舍德所引导的，文学运动的中心，到处充满鼓舞创作的空气。不过这个新环境却使得这位青年学生局促不安甚至有点厌烦。在当时一般大学生的传统精神是一种装作的粗野气概即所谓“吹大话”（Renomisterei），而在来比锡每个学生却须温温有礼会献殷勤。两年后他给他的母亲写信描写他当时的情形道：“才来到这里的几个月我过的生活比在麦森还要幽静。我总埋头在书中；我渐渐彻悟到书籍只不过能把我造成学者，却不能将我造成一个人。于是我冒险加入在我的同学们里面。天呀！我与他们之间多么的不同！一种粗鄙的乡下人的羞怯，被人藐视的拙笨的举止，一点都不懂社交礼貌，态度抑郁，落落寡合，让任何人遇见我都要看得出我瞧不起他——这样的一个人就是我。我感着从来不会那样难过。我决心要改善我，不论花什么代价。我学习跳舞、比剑、跳马……我居然学得很好，他们都称赞我了……我寻求朋友的团聚，因为如此我可以学得如何生活。有一个时期我把书本儿扔开，为了要和其他的事物更快活许多，更有用的事物——结识。”他最喜欢的教授是克利斯特（Johann F. Christ），艾乃司提（Ernesti）与刻斯特涅（Kastner），但是离特舍德却毫不曾吸引住他。他结识了两个青年朋友外塞（Weisse）与迈利巫司（Mylius）。那时候来比锡有一个著名的女伶傲贝儿太太（Frau Neuber），她的剧团中有许多名演员，雷兴与外塞热狂的去看戏。他这时把在圣·亚佛拉属草的《青年学者》完成了，傲贝儿太太接受了这个剧本，它的上演获得相当的成功。

但是他在来比锡的生活情形传到卡门兹，认为他是堕落在放荡的生活中了，他的父母把他叫回家住了几个月，他又回到来比锡，得了他父亲的同意改修医学。他的趣味却完全在戏剧上。1748年傲贝儿太太的剧团因为不能赚钱解散了，他为这些演员担负了不少的债务，他觉得来比锡再没有吸引他的事物。于是动身到威登堡，同年的年尾又到了柏林。他的朋友迈利巫司正在为一位出版家律狄革（Rudiger）编一个刊物，介绍他写书评，他又为律狄革翻译了洛林（Rollin）的历史和许多外国书。1750年他和迈利巫司创刊了一个专门讨论戏剧文学的杂志，只出了四期就停办。第二年他接受了《佛司报》（Vossische Zeitung）文艺编辑之聘，写了许多文字批评当时重要的德法两国的书籍。他的批评因学识的渊博，文笔的犀利，判断的精当，引起了文坛的注意。不过他的父亲却反对他的文士生活，催促他再回到威登堡完成他的学业。他在1751年年终离开柏林。不过在他走之前他却不幸的好像命运注定的与服尔德（Francois Marie Arouet Voltaire, 1694—1778）有过一回龃龉，这个对于他以后的生活有严重的影响。他曾替服尔德翻译过法律文件，并且有一个时期常在服尔德家吃饭。服尔德的秘书鲁文（Richier de

这时期重要的翻译是 *Romische Historie, Die Gefangnen, Kleinigkeit-en*。

出版家佛司（Christian Friedrich Voss）所办。

今译伏尔泰。

服尔德曾雇用雷兴给他翻译他与犹太人 Hirsch 诉讼的文件，在诉讼期间雷兴常在服尔德家吃饭。

Louvain)曾把他的主人将出版的《路易十四之时代》(Siccle de Louis XIV)的校样借给雷兴,雷兴匆忙之中将它带到威登倍。服尔德以为雷兴要盗印,或者不得他的许可翻译它,于是大发脾气。雷兴立刻将校样寄回并且附了一封拉丁文的信,他说服尔德一定不发表这封信,假若他要谈论这一件事情的原委。雷兴的推测不错,这封信已经销灭了。在当时的柏林这件事引起不小的骚动,并且被人颠倒是非地报告与非德烈大王,所以他后来听见雷兴的名字总有点悻悻然。

他在威登倍住了一年,极安闲,极勤学,他仍研究古典文学。威登倍图书馆中藏的关于宗教改革运动史的书籍极多,他差不多每本书都翻到了。1752年4月他得了文学硕士的学位。他在图书馆钻研的结果是关于路德传记中一个轶事的研究。在这一年终了他觉着在威登倍已经待腻了,他预备要回到柏林去。这在他的文学事业上是第一个重大的转点。在这以前他所有的作品都是琐碎的草率的——只不过是一件严肃的工作的训练与练习。在威登倍的一年他很消闲自在地自由读书或写作,丝毫不受那些杂志上写文章的限制,他的写作的能力已经成熟了,他开始发现了他能表现的有力而自如的风格。

他回到柏林又重就了《佛司报》的编辑,以后的3年是他一生最忙迫的日子。他翻译了许多外国作品,他还自己刊行了几期《剧院文库》(Theatralische Bibliothek)。葛特舍德在当时的德国文坛上是早已驰名的最有影响的一位作家,他主张不论诗歌或戏剧德国必须遵从法国的规律。所以雷兴在《佛司报》上所撰的论文即以葛特舍德和他的学派作为他评论与嘲笑的对象,在短期间内他变成一般作家所畏惧的人。1753年的夏天他印行了《雷兴著作集》(G.E.Lessings Schriften)两册。翌年他的《朗格先生的随身小册》(Ein Vade Mecum für den Herrn Sam.Gotth.Lange)给了一般著作家一个大冲动。他在这篇文字里讥刺朗格的霍拉丢(Horaz)译文的讹误。在这3年中他印行了6小册他自己认为有价值保存的作品,给他在当代文学中占了一个稳定的位置。虽然他的诗歌不能如歌德的那样触动自然情感的深渊,可是它有那种清朗的愉快的音乐的调子,一班的大学生都喜欢吟咏。他的警句仿效马尔恰里(Martial 40—104)的风格,最能表现他的尖刻而敏锐的幽默。他的信札极值得注意,因为这是第一次在德国文学中渊博的学问的究讨用一种自由的活动的文体叙述。其中最重要的是题名为《救援》(Rettungen)的一篇,他为被前人误解了的歪曲了的作家们辩护,最好的一篇是论霍拉丢的。这6卷作品中还收集了他早年作的几个剧本与《莎拉山普荪小姐》(Miss Sara Sampson)。《青年学者》我们已经提过了,此外是《自由思想者》(Der Freidenker),《迫害》(Der Junden)与《憎女者》(Der Misogynen)。这些喜剧固然是越超过同时代任何的德国喜剧,但是不能

《著作集》由1753年刊,1755年刊完共六册。第一册为短歌、警句与歌曲,并附了23篇寓言,他的诗的特色是与当时一般诗人们歌咏自然者大异其趣,所以他的题目多是咏赞酒的,真可以说是阿那克瑞翁派了。第二册是论各种题目的25封信。

雷兴在《著作集》第二册中的第二十四封信里面指摘出Lange翻译的霍拉丢许多错误中的14个严重错误。Lange立刻在《汉堡通讯》上回答,他所犯的14个错误中四个是手笔之误,只有两个真是错了。他反而揶揄雷兴的学识,他说雷兴要作文字学的批评家不如去当印刷局的校阅先生更称职。因此雷兴写了这篇文字,确指出Lange译的每一首短歌中至少有一个严重的错误。他所以在题目里用Vade Mecum(随了我走),因为Lange曾用这来嘲笑过雷兴的《著作集》。

说它们已表现了崇高的戏剧才能。在结构的安排与人物的衬托上雷兴完全取法于当时法国的喜剧，而在对话方面往往有过分明显是造作的地方。《沙拉山普荪小姐》写于 1755 年，划分了他的一个迥异的发展的阶段。就观念的构成与技巧说它有许多错误，但是在当时它却有极有力的影响，它指示给德国的戏剧家一条道路，悲剧的题材也可以在平常的男人与女人的经验中寻得到。雷兴很重视这个原理，这多半是他研究瑞查生（Samuel Richardson 1689—1761）得到的启示，瑞查生的克拉丽沙（Clarissa）几乎一丝不爽在《沙拉山普荪小姐》的女主人中被重新表现出了。

这篇悲剧在弗兰克府（Frankfurt）受到热烈的欢迎，于是他决定要致力于戏剧。为了实行这个计划他突然在 1755 年 10 月中旬离开柏林到来比锡，那里新设立了一个很好的剧院。他在第二次卜居柏林之时已是一个著名的文人，结交了几位至死不渝的朋友。这些朋友中主要的是门德尔逊（Moses Mendelssohn），在 1755 年他们两个合作过一篇《论玄学家的普柏》（Pope ein Meta-physiker）。尼古莱（Christhof Friedr. Nicolai），一位学者兼书商；刺母勒（Ramler），著名的短歌作者。他还认识葛莱母（Johann Wilhelm Ludwig Gleim），哈伯城（Halberstadt）的诗人，与克莱斯特·艾瓦（Ewald Christian von Kleist）一位普鲁士军官，他的诗《咏春》（Der Frühling）曾获得雷兴的称赞。这时候雷兴的诗人与批评家的地位已经确定了。他在德国到处受人爱戴，崇拜，畏惧。他可以开始好几种不同的事业，但是连他自己也说不来他愿选择哪一种。事实上他一种都没有选择；因为在许多方面他都是先驱者，他在任何方面都不会稳定下；他的永不疲倦的精力驱策他去开发新的田地，而等待他人来耕耘，建筑与收获。

他到了来比锡才发现他的朋友科和（Koch），一位优秀的演员正是舞台上煊赫一时的人物；他不久又复活了以前在来比锡的生活，与戏子们交际，参加各种剧院的活动。他的老朋友外塞也在那里。他为科和改编了几篇哥尔多尼（Carlo Goldoni，1707—1793）的喜剧。但是在这时他突然找到一条新的路径，甚至使得他把剧院也抛弃。他老早怀着到国外，特别是意大利，游历的意思。这时他认识了一位来比锡富商的儿子，名字叫做温克勒（Winkler）的青年绅士。这位绅士想周游各国约请雷兴作游侣。雷兴接受了

英国 18 世纪的大小说家。瑞查生的小说描写中等阶级的生活，都用书简体。他的第一部作品是 Pamela（1740—1741），1747 年刊行了 Clarissa Harlowe，使他成为驰名欧洲的小说家。第三部是 Sir Charles Grandison（1753—1754）。这三部作品对于当时英国的及大陆诸国的小说之影响甚大。

克拉丽沙是 Clarissa Harlowe 中的女主人公。克拉丽沙是一个好人家的女儿，受浪子 Lovelace 之诱与他私奔，后来羞愧自杀。卢梭的 Nouvelle Héloïse（1761）的题材即是受这部小说的暗示。

门德尔逊是一个犹太人。1753 年雷兴认识他的时候他是一个丝场的书记，他们的结识是因为都是棋迷，后来成为终身不可分的朋友。他对于雷兴不论在学术方面或生活方面都有极大的帮助。

雷兴与尼古莱在 1755 年结识。尼古莱即是歌德在他的《浮士德》中所嘲笑的“代理哲学家”，在先一年雷兴先认识了尼古莱的哥哥（Gottlob Samuel Nicolai），哈勒（Halle）大学 24 岁的哲学教授。

葛莱母与克莱斯特都是主张遵循希腊诗人阿那克瑞翁的写诗方法与诗的理想改造德国文学的人。他的主要作品为 Versuche in scherzhaften Liedern，Preussische Kriegslieder von einem Grenadier，Lieder für das Volk，Romanzen。

克莱斯特的《咏春》是受了英国汤母生的《四季之歌》（Thomson's Seasons）的感兴而写的。

意大利的戏剧家，晚年曾用法文写了许多篇喜剧。

他的提议，除了一切旅费，食宿费之外，雷兴一年还可以赚 300 塔勒的薪水。他们定好在 1756 年的复活节动身，计划游历 3 年，要到荷兰、英国、法国与意大利。不过行期一再耽搁，5 月 10 日才登程。他们先到荷兰，7 月底到了亚姆斯丹，打算游览荷兰的各大城市，10 月再到英国。但是雷兴却永远不会看见英国。8 月 29 日非德烈大王突然侵入萨克森，迅速地占领了来比锡与德勒斯登（Dresden）。因此温克勒立刻返回来比锡，雷兴当然也随着回去，他是如何的懊恼可想而知。后来温克勒要取消他和雷兴的游历契约，雷兴与他诉讼，虽然雷兴最后胜诉了，但是拖延了 6 年之久这个官司才告结束。在这期间他因为等候判决不能离开来比锡，而这个文化中心的城市在异国军队的占领之下实在没有他卖稿过生活的机会，他十分的狼狈。无聊之中他开始研究中世纪诗歌；他也翻译些英国人的著作。这时恰遇着他的朋友诗人克莱斯特驻扎在来比锡。克莱斯特具有豪爽气概，心地极其质朴，极被雷兴那种坦白高贵的天性吸引，二人的友谊增进了许多。克勒司特的军队 1758 年奉命换防，雷兴决意先离开来比锡，于是向他的朋友告别（克莱斯特第二年在 Kunersdorf 之役受伤身亡），又一度回到柏林。

雷兴第三次卜居柏林约有 3 年半的光景，这是一个极紧张的文学活动的时期。他对于古代德国文学的研究仍然热烈地继续着。诗人刺母勒成了他的知友之一，常帮助他的研究工作。他并没有忽略了戏剧。从他这时寄给葛莱母的信我们可以知道他工作的情形：“刺母勒先生和我拟了一个计划又一个。只待 25 年你看吧，我亲爱的葛莱母，你一定要吃惊的，我们写了多少作品。特别是我。我白天夜里都写，我现在最小的决心要至少比未加（Lope de Vega, 1562—1635）所写的剧本还要多三倍。不久我的《浮士德博士》（Doktor Faust）要在这里上演。赶快来柏林罢，你就可以看它。”

在这个时期他的最值得注意的作品是那著名的《文学信札》（Litteraturbriefe）。1758 年的秋天尼古莱，门德尔逊与雷兴计议要创办一个新刊物，用谈话的文体讨论文学上的问题。那时克莱斯特在战场上才受了伤，雷兴提议每周给克莱斯特写一批信件——这就是那个令人害怕的著名《文学信札》的起源，这些信都是讨论当代的文学，每周刊行一次，继续了有 7 年之久。雷兴，尼古莱与门德尔逊是撰稿人，每人用好几个笔名。第一年中三分之二的信札都是雷兴写的，这些都是极有影响极优美的批评文字。它们对于德国文学的贡献极大，它们把文学的各个部门都激动并指示前进的道路。有一封信批评普柏（Alexander Pope）与盖衣（John Gay, 1685—1732）的德文翻译，指示出德国文学在这一方面的缺点；另一封信鼓励新的历史家应攫取那些不读书的机灵著作家与有学问而不能著作的学者而代之；又有的信讨论德国与各国的诗歌。再有的信件继续雷兴对于葛特舍德及其学派的攻击。他大胆提出莎士比亚应该作为德国戏剧的真正的模特儿，说莎士比亚比柯奈依（Pierre Corneille, 1606—1684）、拉辛（Jean Baptiste Racine, 1639—1699）与服尔德都优美伟大。

西班牙的戏剧家与诗人，未加（今译维加）所写的剧，据云有 450 余篇之多。

英国 18 世纪的诗人与批评家，今译蒲柏。

英国 18 世纪的谐趣作家，著名的作品为 Beggar's Opera。

法国 17 世纪的悲剧家，主要的作品为 Le Cid Andromède，其名今译高乃依

法国 17 世纪的悲剧家，主要的作品为 Phèdre Athalie。

1759年8月克莱斯特受伤死在佛兰克府尼古莱的哥哥的家里。这消息传到时雷兴正要动身到佛兰克府探视。他十分痛悼。“唉，亲爱的朋友”，他寄葛莱母信道，“这消息可惜太真确了。他死了。死在尼古莱教授的家里，而且在他的怀里。甚至在极度痛苦之中他仍然是那样宁静和悦。我的难过与悲悼简直说不出来……我要问这位良善的人——哎，我的悲伤不禁使得我恼怒我为他痛苦的人。他已经受了三四次伤；他何以不后退！许多做将官的比他受的伤又少又轻从前线退下来还是照样的体面。他这是自己找死的。请恕我，我过苛责他了……”

在1759年他刊行了一篇散文悲剧《非拉塔司》(Philotas)，同年还刊行了他的寓言全集，附了一篇论寓言的主要观念的文字。

雷兴渐渐疲倦于他的无休止的工作，觉着他的康健有改变环境与工作的必要，于是他到布累斯劳(Breslau)自荐作陶恩兹因(Tauentzien)将军的秘书(他是普鲁士军队中的一位将军，布累斯劳的长官，造币厂的监督，雷兴在来比锡时经克莱斯特的介绍认识的)。陶恩兹因很欢迎雷兴。雷兴作了四年多秘书，过着一种前所未经的生活。他与普鲁士军官们在一起，常参加社交集会，渐渐狂迷了赌博。虽然如此他永远没有忘掉他的真正目的，他收集了6000本书。1763年战争结束后，他又像从前一样热切地做他的研究工作。他探究基督教早期的历史，关于神父们的事迹他获得极渊深的知识。从他给门德尔逊的一封信看来他比当时任何思想家都更深澈地了解斯宾诺沙(Baruch Spinoza, 1632—1677)哲学的意义。1764年的夏天他得了一场热病，病势很严重，复元的很慢。在养病期间他思索到死和过去的生活并且为个人的将来拟了许多计划，他这时特别显得宁静与敏感。同年8月5日他在给刺母勒的信上说道，“一切气质的变化，我想，是与我们身体机构的活动相关联的。我一生中严重的时代在来临了；我正在开始要作一个人，而且我如此谄媚我自己，在这次病的发热之中，我把我青年期愚蠢行径的残渣都在热狂的谰语中发泄净尽了。”两个星期后，他又给这位朋友写信诉说他仍不能沉下心来工作。“人生真是凄惨！生命已经消耗尽了，还活着；不康健而人看起来是康健。在我病前我那样精力弥满地工作。我现在召不回我那样的精力了，我要尝试。”他在得病之前已经很辛勤地开始了写《拉奥空论》(Laokoon)，在春天空气清新的早晨他在他的花园里着手写他的喜剧《弥娜封巴伦赫尔穆》(Minna von Barnhelm, 又译名《军人之福》，有杨丙辰中译本，1927年，北京朴社出版)。

在这期间他的父母的生活因受战争的影响十分艰窘，常常写信来向他要钱。他对他们很慷慨，但是他们似乎过分估量了他能帮助他们的限度，他们好像以为他要给陶恩兹因做一辈子的秘书似的。事实上他总以为他这职务是暂时的。他决意要辞职离开布累斯劳；可是难题是他该到何处去？科尼斯堡(Königsberg)大学曾请他担任演说学教授——这是很令人羡慕的一个位置，可是有一个条件雷兴不能接受。他每年必须作一次颂赞御宇的君主的演说。像非德烈那样的君主，当然谁都愿意颂赞的，但是雷兴想，他之后谁知道是什么样的人君临德国？“谁敢说你的寿命不会比他的长？”也许有人这样回答。但是雷兴终于谢绝了这邀请。雷兴的称赞是绝对不出卖的一种商品。

即 Fabeln nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts.

17 世纪荷兰的大哲学家，雷兴受他的影响极大。

那时他要游历罗马与希腊之意又复活了。这几年来他积蓄了一点钱；温克勒的官司最近判决他胜诉，他得了 300 塔勒。可是他还有债，这点钱不允许他实现他多年未偿的宿愿。在德勒司登谋一个相当的位置似乎不是不可能。他委决不下该到什么地方去，在这种心情下柏林自然是一个吸引他的地方，于是先到来比锡与卡门兹小住之后，在 1765 年 5 月他又到了柏林。在柏林，他自己说，“像屋顶上的一只鸟”，栖止一会儿等待着有什么来指示他再往前飞翔的机会。

在柏林有一个新的光辉的将来曾经昙花一现地展开在雷兴之前。皇家图书馆 (Schlossbibliothek) 的主任才死，遗缺待补。先有人找温克曼商议过因为薪水的问题决裂了。非德烈大王以为雇个德国人 1000 塔勒足够了，而温克曼因此原故 3000 塔勒也不干。有一位非德烈大王的亲信军官很维护德国文学，竭力给雷兴运动这个位置。这位君王对于雷兴因为从前听了他的幸臣的构谗永远怀恨在心，一听见提到雷兴的名字就大发雷霆不许再提这个名字，他并且说他一定从法国找一个人。他后来确实实践了他的话，雇了一位墨歇贝尼提 (M. Bernety)，他的国籍确实很合条件——但是惟此而已。

当时有人以为雷兴谋这位置还有成功的可能，假若用学识渊博的作品 (证明他胜任这个位置) 引起一般人的注意。他因此又继续写从布累斯劳携来的杂乱的断片的《拉奥空论》，而且开始准备印行。这书在 1766 年的春天出版，立刻受到热烈的欢迎。温克曼以前不知道有雷兴这样一个人，他读雷兴坦白而恭敬的批评很称赞；后来《拉奥空论》愈来愈著名，他竟变了态度；在给一位朋友的信里他很愤恚地称雷兴为“只不过一个大学校里的机警之才，想拿诡论来出风头，其人学识浅陋，迳可不置答辩”。可是造化的安排真有意思。温克曼死后恰是雷兴来编辑他的书信集；他在一堆待他拣选的信件中发现这一封信，他若无其事地将这封信收在选集里。听到温克曼惨死的消息时他写信告尼古莱说，他欣愿以他自己几年的生命献给温克曼。

《弥娜封巴伦赫尔穆》在 1766 年的秋天写成。刺母勒供献了许多意见，雷兴几乎完全都采纳。第二年在汉堡第一次上演，1768 年春天在柏林上演，受到热烈的欢迎，很快德国各地都知道了这个喜剧。在德国舞台上从来不曾有过这样成功的剧本。女诗人喀蚩 (Anna Karsch) 当时在柏林参观它上演，她写信告葛莱母说德国从来不曾有过这样一位诗人能如此成功觉醒“儒雅的与粗野的，有学问的与无学问的”的人的狂热与喜悦的。演员与剧院的经理大发其财而雷兴本人却不曾赚了一文钱。

三

从他到柏林之日起 (1765 年 5 月) 至 1767 年的春天止——除了 1766 年的夏天陪伴一位青年贵族布赖廷豪夫 (Leopold von Breintenhoff) 到皮尔蒙特 (Pyrmont) 游历过一次——雷兴自己这样说他是懒洋洋站在柏林的市场；等人来雇他；显然是没有人确实知道该如何雇用他。最后来了一位雇主，最后一个光辉的日子似乎为雷兴为德国放出曙光了。有一位汉堡的戏剧家与批评家罗文 (Herr Lowen) 曾刊过一部戏剧论集，讨论改良德国舞台的问题。罗文以为目前急迫的需要是取消那些游行的戏班，由一个演员领导自谋出路

今译拉奥孔。

温克曼在 1768 年从维也纳回罗马的途中被一个同行的旅客在旅店中谋财害了命。

的戏班，而是在大城市建立固定的剧院，由国家辅助，由具有丰富学识与优良教养的官员主持；同时设立戏剧专门学校训练后起的人材，奖励本国剧本的写作。罗文的主张以后在德国大致都逐渐实行，而且结果极好，但是在当时时机还不成熟。不过似乎有机缘让他在他自己的城市里实行他的主张。那时当然谈不到国家剧院——恰好有一位演员在汉堡建筑有一座极优美完备的剧院，因为内部闹意见剧团解散了。有 12 个汉堡的商人在罗文鼓吹之下组织了一个公司赁下那个剧院，任罗文做经理，邀请了德国最著名的演员，最后聘雷兴当剧院的批评家与顾问，年薪八百塔勒。假若他肯写剧本更好，但是并不限制他。他的职务是给每个上演的剧写篇批评，批评剧本与上演，在剧院每两周印行的剧报上发表。这剧报的目的希望帮助演员了解他们所扮的角色，提高德国戏剧写作的水准与教育看戏的人欣赏。像这样的职业再没有适合雷兴的了，800 塔勒的报酬在当时也不算坏，他毫不迟疑就拒绝了卡塞尔（Cassel）大学考古学的讲座的邀请（这是《拉奥空论》给他找来的），而接受了这个位置。

此外还另有一个事业，也是与剧院有关系的。汉堡有一个叫做博德（Bode）的文人；这人曾编过《汉堡通讯》，是一个有教养，有才干的正直君子；雷兴 1766 年冬天在汉堡与他结识。博德计划在汉堡设立一个印刷局，他听见雷兴要来汉堡于是他请求雷兴加入，雷兴稍加考虑就接受了他的提议。雷兴的朋友之中有许多著名的著作家，他们当然肯帮他的忙；而且他以为在自己的印刷局中印自己的作品总比较有利；剧院方面的一切印刷品也可以由这印刷局承印。

现在的问题只是如何摆脱他的债务，想法子弄一笔款作印刷局的股本，然后到汉堡就他的新职务。债的总数有 500 多塔勒，而且在圣诞节必须给他父亲寄 200 塔勒，这位牧师的财产都被债主看管了。最后雷兴不得不把他在布累斯劳费心血一册一册搜集来的珍贵古典书籍出卖。而据他自己说柏林的人并不懂得这些书的价值，所卖的钱远不及买时花的钱。

债务问题总算想法子解决了，1767 年的 4 月他已在汉堡。4 月 22 日民族剧院开幕，5 月 1 日那个著名的刊物《汉堡剧评》（Hamburgische Dramaturg）的第一期问世。

这刊物原拟将作者与演员都批评的，但是不久就证明走不通。一位著名的女演员加入剧院的条件就是她绝不允许雷兴先生在文章中提到她的名字。他最初对于获得允许批评的演员所给与客气的批评竟引起了风波，于是这计划很快就算完了。

《汉堡剧评》继续出了两年，在百期刊物之内整个雷兴的戏剧学说都宣布出来。若是将它视为一个整体来看，年代前后并无顺序，因为它是随着剧院的出演的剧本而刊出该剧本的批评的。不过每个剧本都是按照雷兴潜思研究而得的一贯的原理检讨的。他的中心的目的是阐明亚里士多德的戏剧学说——指示给德国人，法国派自谓是遵循希腊的规律，事实上完全误解了与误用了希腊的规律——以莎士比亚为模范，莎氏虽然不懂得希腊规律却是希腊人的真正承继者，并且鼓励德国戏剧人产生他们的国家剧与希腊剧英国剧并驾齐驱。

雷兴在汉堡住了不久就发现剧院注定了非失败不可。他写信告他的兄弟卡尔（Karl）说：“没有一个人知道谁是厨子，谁是侍仆。”剧院的主人太多。罗文不久也脱离了，演员们互相倾轧争斗，而最致命的是纵然在文化最

高而又富足的汉堡，观众并不能欣赏高尚的艺术和本国的天才。这个民族剧院挣扎到 1768 年 11 月遂告解散。

《汉堡剧评》除了最初几期往往总是衍期。从商业方面来看这个文学事业也不比剧院事业成功。读者固然很热烈地期待这刊物，但是他们可以买盗印本；雷兴和他的伙伴又不善于应付商务上的一切困难。雷兴的积蓄渐渐消耗完了，他的薪水不能按期领到，每次开演时剧院的债主都把卖票房包围了起来。他这时又是栖止在“屋顶上的鸟”了，想向南方飞的意思逐渐增强了。

在 1768 年的 4 月里雷兴到来比锡磋商他的印刷局出盘的事情，他本来打算在归途拜访哈尔的克娄兹（Klotz）教授的。克娄兹是一位极著名的学者或伪学者，当《拉奥空论》出版的时候，他曾在自己编的刊物上予以热烈的赞扬。不过环境改变了雷兴的心境，因此他不惟没有得到雷兴友谊的访问，反而受到一篇论难文章的指摘。克娄兹总算是一位儒雅的著作家，不过学识浅陋，人又不真诚。他用鄙卑的手段获得非德烈大王的宠遇，得了一笔大薪水；于是他豢养了一群谄媚他的人来反对足以影响及他的地位的任何学者。《拉奥空论》出版的时候，他想将雷兴收伏在他的羽翼之下。但是雷兴后来发现他的不学无识与他的那种手段，于是就和克娄兹冷淡下来。克娄兹知道这是什么意思。不能得到雷兴，就要破坏雷兴，克娄兹第一步在一篇文章中讲到《拉奥空论》时说里面有许多错误。克娄兹御用的书评家们跟着都来了，有一个得意扬扬说在《拉奥空论》中至少有一个“不可饶恕的”错误。雷兴决心揭穿克娄兹与他的一般羽翼的伎俩。他作了两篇文章，《论古代人死之表现法》（Wie die Alten den Todegebildet），与《研古信札》（Briefe Antiquarischen Inhalts）。在《研古信札》中雷兴指责克娄兹的批评只不过证明他自己不可饶恕的疏忽与愚昧。雷兴又说克娄兹毫无学问不说，东鳞西爪他抓了其他作者的一点意见，却又不幸都误解了。他歪曲了雷兴，企图驳倒雷兴结果给他自己掘了陷阱。有人说：“克娄兹以一粒豌豆掷雷兴，而雷兴以一堆巨石来回敬他。”克娄兹渐渐变成公众的妨碍与学问的灾害。他无法来防卫他自己，只在他自己编的刊物上发表一些曲意奉承雷兴与汉堡女演员的文字；在这场论争还没有结束他就逝世了。

随着《研古信札》雷兴写了《论古代人死之表现法》，这是因克娄兹批评《拉奥空论》中的一个注子而撰写的。在所有雷兴的作品中，就风格与思想言，再没有赶得上这篇论文优美的了。这篇文章的效果极大。它是一道真正的希腊的光芒，在它的照烛之下那种象征死的丑恶的幽灵从艺术中逃遁去，安详而美丽的形象代替了它。

在雷兴决定前去汉堡之时他久已蓄着改革舞台的希望，似乎在他离开那个城之前注定在一个十分意外的情形中予以实现。这时候柯罗普史托克正在汉堡住着，他很受约瑟夫二世（神圣罗马帝国的皇帝）的重视。在柯罗普史托克的影响之下，约瑟夫二世极热心奖励德国文学，计划在维也纳组织一个学院，与国家剧院，并拟请雷兴为指导之一。雷兴十分喜欢这个提议，虽然尼古莱反对他接受它。葛莱母、尼古拉这些良善的普鲁士人以及其他的朋友们以为维也纳并不优于柏林。但是雷兴因为非德烈大王所与他的仇视的待遇，使得他憎恶这个普鲁士的国都——柏林。他在 1769 年 8 月给尼古莱的信上说，“这群有学问的人们（拟议中维也纳学院中人）在你们看来是如此之

可笑，而就我的判断而言却毫无可笑之处。在维也纳也并不缺少思想的自由。请问在什么地方一位读书人可以被剥夺去这种自由的？……”几天后他又写道，“维也纳如何且不必管；可是我敢说在维也纳德国文学的遭遇要比在你们法国化的柏林总好一点……请不要向我谈你们柏林的思想自由与言论自由。所谓自由不过可以自己刊布随意攻击宗教的文字而已。你们不信试让人在柏林任意畅谈宗教以外的任何事情，像生南恩菲尔司（Sonnenfels）在维也纳那样。让在柏林大声疾呼拥护臣民的权利，反对独裁，像现在法国与丹麦那样，你一定要发现现在世界上那一个国家是最受奴隶待遇的了。”

不过维也纳的计划终成泡影，雷兴仍然在等候一位雇主。假若当时他放弃了意大利的旅行，他也许可以弄到维也纳编剧人的位置，赚一笔很可观的薪水。他这时写信给他的兄弟卡尔，“我思念父母不已。但是上帝可以作我的见证，我所以不充分帮忙他们不是我缺乏意志。我在现在是全家中最穷的一个。因为他们最穷的不过一文不名，而我为了解决最低限度的生活竟负了债”。

这时候救星来了。雷兴在汉堡认识的朋友之中有一位艾柏特（Johann Arnold Ebert），他是卜劳恩史外（Braunschweig）卡罗利诺模学院（Collegium Carolinum）的教授。他们两个文学方面的志趣十分相投，特别是两个都爱好英国文学，于是艾柏特请求卜劳恩史外的王子任命雷兴作渥尔夫比泰（Wolfenbüttel）图书馆的主任。雷兴先请假到意大利旅行，应允在两个月之内就任他的新职务。

雷兴在汉堡的生活除了他的失意之外，对他却是非常之愉快而有利的。这个“自由城市”的空气非常对他适合，他又有许多朋友。他是教授东方语言来马留斯（Reimarius）家的极受欢迎的客人。葛兹（Goeze）牧师与他也极相好。这位牧师也像雷兴的父亲一样是老路德正教的拥护者。雷兴另一位汉堡的朋友是一位丝商刻尼喜（König）。他的夫人，伊发刻尼喜，当时约有35岁，十分活泼，温顺，有教养，性情甜蜜，意志坚绝，又极善谐谑。雷兴和她、她的丈夫、她的四个儿女感情都极好。刻尼喜死后（1769年）雷兴遵照他的亡友的遗嘱，负起照料这一家人的责任。因此之故雷兴一直迟至1770年4月才到渥尔夫比泰履新，他在那儿服务一直到他死，他不再是“屋顶上的鸟了”，很不幸地他以后总感觉着一只在笼里的鸟并不比一只在屋顶上的鸟好得多。

渥尔夫比泰图书馆，或称奥古斯都图书馆（Bibliotheca Augusta），是17世纪时卜劳恩史外的大公爵奥古斯都建立的，收藏的图书极富，尤以各种版本的圣经为最完备。它还收藏有许多稿本，似乎是专等着雷兴来发现它们。雷兴最初极喜欢他的职务。他有闲暇，一年薪水600塔勒，此外还供给住处与煤火。而且公爵还给他检查所有在公爵领土内印行的一切书籍之权。渥尔夫比泰有一种被遗弃的古都的抑郁调子——公爵早转移到卜劳恩史外——这个对于雷兴那种天性与习惯的人不免有点不大适合。但是两地相去不过7英里，而王子收罗了许多人才，本人又极富才学。除了艾柏特之外雷兴又结识了诗人扎哈利亚（Zacharia）与伽特那尔（Gärtner）、神学家施米特（Schmidt）、与神父耶路撒冷（Jerusalem）。

雷兴在渥尔夫比泰住下来之后不久就开始发掘在他统治之下的宝藏。不久他就发现了一篇重要的原稿，11世纪著名的自由神学家都尔（Tours）的贝棱加留（Berengarius）攻击坎特布里（Canterbury）总主教朗佛仑克

(Lanfranc) 的文章。雷兴发现了这篇原稿对于神学研究的贡献甚大，贝棱加留的真正教养几乎与路德的相同。雷兴原想把这原稿附一篇介绍文刊行，但是他后来放弃了这计划，他只写了一篇历史论文《都尔的贝棱加留》(Berengarius Turonensis)。

恰在这篇论文印成的时候，雷兴期望着以非常的欣喜读它的那一个人已不复存在了。卡门兹的那位老牧师晚境十分坎坷，又遭受他的教民的敌视，在 1770 年 8 月逝世。雷兴立刻担负起他的父亲的债务，尽力来帮助安慰他的母亲与姐姐。他想着给他的父亲写一部传记，但是永远没有实行。

关于雷兴在渥尔夫比泰以后五六年间的的生活，内在的与外在的，一个最有价值的权威是他与他的汉堡朋友的寡妇伊发刻尼喜的通信。他们两人互相钟爱——他 1771 年秋到汉堡访问她的时候——局外人一概不知。除了在来比锡一度爱过女伶劳仑兹 (Lorenz) 之外，一直到他这时，雷兴不曾受过异性的影响，在他一生的生活中或艺术中都找不到这一痕迹。他的抒情诗中的女人是讥讽或殷勤有礼貌的对象，绝不是浪漫情感的对象。他对于伊发刻尼喜的感情也许说不上是浪漫的，但是这与任何女人所希求的同样的温馨同样的深沉。不幸伊发的丈夫死后经济的情形非常不好，而雷兴的收入又极微，自己一人尚虑不足，非得等她把她承继了她的丈夫的买卖处置妥当才有和雷兴结婚的可能。

雷兴以前印过的诗与警句的集子继续受读众的欢迎。他很后悔他早年的作品，他请刺母勒替他校阅删正，1771 年出版，他加了一篇论警句的极美丽的文字。他又答应服司重印他的剧作集，加了一篇新作《艾米利加劳地》(Emilia Galotti)。这篇剧远在来比锡时已经着手写，“七天写七行”，这时又重新继续写。卜劳恩史外剧院的经理听说雷兴的这篇新戏，他请求雷兴在 1772 年 3 月 13 日公爵夫人寿日之前完成以备上演。这剧本虽然如期完成，而且是德国 18 世纪的一篇重要悲剧，不过雷兴自己认为写的十分草率。他在 1772 年 2 月写信告服司说：“我愈快写完，它愈使我不快。”

在 1773 年雷兴开始印行《渥尔夫比泰图书馆藏书对于历史与文学之贡献》(Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzender Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbuttel)。许多人所不知的与极重要的原稿都收罗在内，雷兴一有发现随时由公爵的印刷局印行。他自己撰的注疏与介绍文给这些“贡献”增加价值不小；各式各样的题目他都处理得极好，他的渊博丰富的学识与精细的辨别力很引起一般人的惊讶，——油印之发现，古代德国诗歌、希腊选集、法兰德斯人的史纪、占星术——没有一种逃过他的注意。其中有两个原稿给莱勃尼兹的意见，给三位一体的教义与永恒的惩罚的教义，带来新的证明，这个触犯了那些理性主义者。雷兴说在这两方面莱勃尼兹都是正教观点的维护者；并且在论三位一体的文章中他讥嘲近代的神学家。这些“贡献”一直刊印了 6 年，他后来渐渐也觉得没有什么兴致了。他的家里不住向他要钱，他还得应付汉堡的债主，他的薪水在这种情况下预支了不少。

他想到另外谋一个职业，在维也纳或德勒司登他都可以不费什么力量找到收入较丰的事情。不过王子耳闻到他有辞职的意思，于是向他提议给他一个兼差——公爵家的顾问，答应优厚的薪俸。不过雷兴以后须竭诚为公爵家效劳，放弃他遨游世界的计划。雷兴同意了。可是当时王子须到柏林去，不能立刻决定这事。王子回来后，雷兴期待着立刻把这个解决。但是仍无结果。

雷兴想法子间接探问也毫无所得。于是雷兴怒了。莫非王子玩弄他吗？为了他的爱人伊发，受了她的诚挚的恳求，他不能弃去这个位置。但是渥尔夫比泰的生活现在他觉得是令他憎厌的了；他工作的毫无趣味，他什么也不能作，沉在一种默然的愤恚与挹郁的情状之中。他最后决定破斧沉舟来干一下，在1775年的正月里他动身到维也纳旅行，在那里至少他可以见到伊发。

雷兴先到柏林，为得到皇家大使的介绍信。然后到德勒斯登，等候渥尔夫比泰的正式准假信；3月31日他才到达维也纳。他写信告诉伊发，“我到得比你期待的还要早。试想我多么渴望着要搂抱你”。自从他们相爱之后他们两个只见过一次。这时她的一切事情都已料理停当。工厂抵押了，她与她的孩子们每年可以有五六百塔勒的收入。他们二人的结合似乎再没有什么严重的阻碍。

但是雷兴与卜劳恩史外公爵的关系仍然没有解决的途径。在维也纳他受到各阶级，从朝廷至平民的尊敬，德国的著作家从来不曾有过这个荣誉。国家剧院特为上演《艾米利亚》表示敬意，他一进剧院，观众热烈地鼓掌欢迎他。他结识了卜劳恩史外家最年幼的一位亲王（那时22岁）。这位亲王要到威尼斯，他请雷兴与他同行。1775年的4月这两位旅客出发了。

亲王原初只提议到威尼斯，上了路之后，行程大改。雷兴很苦恼，但是没有办法。他给伊发的信上说，“与王爷们来往都是如此。什么事你都不能完全相信他们，他们说的话不能完全算数。他们一旦攫住一个人时，那个人必须忍耐着，不管情愿不情愿”。

雷兴最初只估画着几个礼拜，最后竟忍耐了9个月。他看佛罗伦司，日内瓦，罗马，拿普勒司，波伦亚，巴维亚，勒革辉（Leghorn）；他与教皇庇护六世会谈；到处与学术界的人会晤；他研究近代各种族的风俗与特征，他也研究古代艺术的残留。但是这次的旅行他却不曾利用了续写他的《拉奥空论》，或任何种艺术作品——甚至他旅行中的日记也只是干燥无味的记载。当然他旅行的许多条件确实不宜于作重大的研究。时间正是一年中最热的时候，雷兴康健又不甚好，并且在一切无聊的宴集之时他非去侍候亲王不可。12月他们方回德国，雷兴送亲王到明兴，又转到维也纳，从德勒斯登回到他的故乡，在家里与他的老母住了四天。1776年2月他到柏林小住了几天，最后回到卜劳恩史外。

关于他自己的位置的问题雷兴决定不让它马虎下去。他一从意大利回来侍从大臣就奉命传达王子将给他的位置的消息，他都接受了。他也见了王子，王子答应不久再传唤他。他又受了愚弄。他写信告诉伊发，他等候王子到3月3日。2日他在给伊发的信上写道：“假如他此时传见我，他一定得听我说我的一肚子话；假如他不传见，他至远将在礼拜三接到我的一封信，这样的一封信我想他不常接见的。”到3日王子仍然没有请他，那封信他终于写了，通知他要提出辞职，并且极生动地描写在过去三年中王子对他的许多不应当的行为。这封信恐怕比英国的约翰生博士（Dr. Samuel Johnson）给却司特非尔勋爵（Lord Chesterfield）的那封著名的信更动人，但是我们现在只能凭

约翰生博士是英国18世纪的大文豪。未得意时生活十分困窘，他计划编英文字典请却司特非尔勋爵帮助被拒。其后他的字典果然成功出版了时，勋爵复在The Globe上撰文揶揄，因此约翰生特修书爵，诋毁备至。

英国18世纪的名卿与文人，以书翰著名。

它给了伊发的效果来判断它：“假若我不曾像一般人那样崇拜你爱你，你给王子的几封信确使得我要崇拜你爱你了。我读它们时，我在我的思想中搂抱了你一百次。”

后来雷兴讲到王子时说：“王子毕竟是一个高贵天性的人。”他毫不恼怒雷兴坦白的叙述，他请他暂时不要谈辞职的问题；最后他招雷兴单独谈话，圆满解决了他的职业的问题。王子允许预支给他 1000 塔勒还债，以前预支的薪水都勾消，他的薪水加了 200 塔勒。他的住处也给改良了。老公爵给了他宫廷顾问官的官衔。他说：“我用顶粗野的德国话告诉他们我满不在乎这个。”

这时他的婚姻的一切难题都没有了，但是他仍然延宕着。他着手极严重的文学作品——即是在那《贡献》中印行了一篇关于基督教历史的原稿的断片残文。这是已故的来母鲁司教授的作品，他从汉堡带回来的。1774 年他曾印行过一个断片，当作他在图书馆中发现的无名氏之作。这些断片都附了他的辩驳，极引起当时一般人对于神学研究的兴味。他在这一年的另一个工作是编订耶路撒冷的哲学论文集（*Philosophische Aufsätze Von K.W. Jerusalem*）。耶路撒冷是他的那位方丈朋友的儿子；他的智慧与品格与他悲剧的结局极使得雷兴感动。在他的序文中他尽力洗净歌德的维特所沾污的他的朋友的记忆。耶路撒冷不是不健全的伤感者，而是一位强毅锐敏的思想家，他的死给了德国哲学一个严重的打击。

8 月里他到汉堡访问伊发，这是上次在维也纳分手以后的第一次会面。他们在两个月内准备好结婚的一切。10 月他又到了汉堡，他与伊发在 8 日那天在一位朋友的家里结婚。邀请参加婚礼的人极少，一切都在可能范围内静悄悄地举办。他们立刻动身回到渥尔夫比泰，住到图书馆对面一所小住宅里，伊发的 19 岁的男孩子那时在兰道（Landau），其余的三个随着他们的母亲与继父。

雷兴的家庭生活极美丽——这是他的奋斗的与劳苦的生活之间的一个美丽的插曲。拜访过他的家的人们都十分称道伊发，称道她的神圣一般的美丽与他的愉悦人的同情。她富有机智，灵活，有教养，实在是雷兴的一个最好的伴侣。雷兴常带了不速之客回家来吃饭，饭菜不够的时候，他总说：“弄点火腿与鸡蛋好了。”他殊不知这两样在他家的厨房里也并不丰富。雷兴的脾气也柔和的多了。门德尔逊到渥尔夫比泰来访问雷兴；他很奇怪雷兴的改变。“这是因为你的太太？或共济会（Freimaurer，这时雷兴加入了共济会，很使得门德尔逊烦恼）？或年龄？或成熟的理智？”伊发的小孩子都把他视为亲爱的保护人，他常常与他们在一起游戏，得到他们的信任。

雷兴个人生活很闲适，有规律，他还是无休止地工作着。每天 6 时起床，有时还早一点；工作到正午，或是他自己的文学工作，或办理他在宫廷里的事务。12 点半午饭，一家欢悦地谈着。午后散步，他常喜欢散步到布仑斯威克。假若晚间有人拜访他，这客人一定是受欢迎的；他若是一位棋手更受欢迎。

雷兴的服饰这时总是很整洁，甚至很时髦。他憎嫌凌乱与肮脏。他在书室里一张大橡木桌上工作，旁边蹲伏着他的爱猫，一切都是整齐有序。

耶路撒冷是驻 Wetzlar 卜劳恩史外使馆的秘书，恋爱他的一位同事的太太，后来厌世自杀。他与歌德是大学时代的同学，在 Wetzlar 又相遇，他自杀时歌德已离开 Wetzlar，他的不幸的结局给了歌德不小的影响，歌德的《维特》的结局完全是以耶路撒冷为模特儿，正因此故雷兴不满意《维特》。

他在这个时期的作品，在思想上与风格上，都是他一生中最著名的。他论共济会的五篇对话（Ernst und Falk）之中大半是在这时撰述。雷兴在 1771 年的秋天到汉堡的时候，他加入了共济会，后来在柏林门德尔逊详细询问他共济会入会式的情形，他回答他宣过誓严守秘密。“什么话！”门德尔逊怒道，“我们两个共同探究真理有二十几年，而你现在宣了誓不启示给我你已发现的真理？”也许雷兴向他或其他问讯的人暗示过共济会的秘密并没有什么值得讳莫如深的，因此招来一位有地位有权力的共济会的主脑的一封信警告他。并且这位主脑期望他在卜劳恩史外推进共济会的道理如同苏格拉底在雅典人中一样，“但是要避免苏格拉底那样不幸的命运，你不能超越共济会所指派给你的地方；你必须时时提防，甚至和我们一样的兄弟们在一起，切勿讲到共济会，或做任何禁止我们做的事，除了在秘密的地方”。他还要雷兴把入会以前所写的一篇论共济会的文字毁弃。

假如雷兴之加入共济会并非十分的郑重，他最好取一种冷漠的态度。他觉着共济会可以作为一个最有势力与慈善的社会力量。他在《严肃与鹰》（Ernst und Falk）的对话中极发挥这个思想。这部对话集被认为是雷兴最优美的作品之一。就它的激发人的思想与精纯的文学优雅合而为一而言，批评家以为足以继武柏拉图的《对话集》。

另一种著作，大部写于雷兴结婚后的一年，是他的晚年的宗教作品中最好的一种。这就是著名的《人类的教育》（Erziehung des Menschengeschlechts）。要认识这篇论文的重要性，我们必须知道宗教论争的情形。当时大约有三派。旧的正教的教士为圣书的文字争论；凡在圣书中所记载的每个事实与教义是绝对的真理，它的文字不容许更改；《圣经》从头到尾是上帝对人的启示的至高的与最后的发言。与这个学派相反，但是仍然在教会的领域之内，是理性主义者，他们与正教派同样认为《圣经》中包括了最完全的与最终的启示；但是他们以为除此以外还有其他的：《圣经》的历史不必都是真实的，甚至《圣经》中的教义也往往被解释为与迷信的，暂时的思潮适合。在教会之外有自然论者或自然神教者，他们主张圣书是有计划的欺骗与悖理的迷信的结果。研究圣书，若不是为了要暴露它们，是不值得思想开明的人士费力的。雷兴的论文先探询神圣的启示是为绝对的与最后的真理之拯救必不可少的吗？假若不如此，真理就不神圣了吗？他对自然神论者说：“在莱勃尼兹的世界中没有应受我们轻视或憎嫌的——而宗教应受他们的轻视与憎嫌吗？启示不是普通所谓原罪、赎罪、三位一体的教义，而是传播这概念的工具。”雷兴提议每个个人必须经过整个教育的程序，而教育程序之存在惟在人种的全体历史中能够被保存。这个发展是一般发展的原因。时间的巨大的慢慢动着的轮子可以被无数的小轮子推动，每个小轮子可以产生明显的结果。雷兴的这个宗教观在当时的思想界可以说是宗教改革以后最重要的一件大事。它消解了所有的旧派别、旧论点的意义。这篇论文共分 100 节，前 53 节先发表，全文在 1780 年方印行。

在雷兴的生命史上这时发生了一件大事。1777 年圣诞节的前夜，他的太太生了一个男孩，这孩子活了一天就夭折了。而伊发生产时的情形非常严重。在 31 日他写信给厄申堡说（J.J. Eschenburg）：“我趁着我的太太神志不清的时候写这封信感谢你的垂注。我的快活太短促了。我很不情愿地丧失了他——我这儿子！他那样聪明——那样聪明！他们必须用铁钳子把他拖进世界来，这不是聪明吗？他如此短暂就看到世界的悲哀？他捉住第一个机会就避

逃开，这不是聪明吗？而这个小无赖还要把他的母亲拖走。因为简直没有一点希望她可以留下。以前我要像旁的人一样过良善的生活。但是结果对我太残酷了。”伊发在神智不清之中（或者她只能辨识得出她的大夫）有 10 天的工夫；他时时被人从她的病床前拉开，恐怕更增加她最后的痛苦。最后似乎有一点复元的希望，但是这只是暂时的。第二年（1778）正月 10 日他写信给厄申堡，从他那倔强的自制我们可以看得出他的悲伤与痛苦来：“我的妻死了，我现在有了这种经验了。我很欢喜我不再有如此的经验。我十分镇定。”几天之后他给在柏林的卡尔写信道：“假若你曾认得她；人们说称颂自己的太太就是称颂自己。好罢，那么就不说她了，但是假若你曾经认得她！我担心你将永远看不见我如我们的老朋友摩西所说，如此镇定，如此知足，在我的四壁之内。”

但是雷兴不是那种浪费生命于无益的嗟叹的人。这时有一个工作，名誉与义务不容许他休息，在他的生命与才智尚未消竭的时候。

汉堡的那位东方语言教授来马留斯，写过许多哲学书，在当时颇有声望。他曾以 20 年的时间写了一部论理性的宗教的书，这部书严守秘密，世人都不知道。这书详细讨论基督教的历史证据与宗教的起源，来马留斯的主要目的是攻击基督教的重要堡垒——复活的教义。他的这部书的名字是《上帝的合理崇拜者之自白》（Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes）。他的观点是根据英国的信自然神教者，他极精细地探寻记载在圣经中的那些神迹的证据。在他死后 1767 年他的女儿伊利丝将这部书的原稿交托给雷兴，雷兴选了若干篇刊登在《贡献》内，题名为《渥尔夫比泰断片》（Fragmente des Wolfenbüttel'schen Unge-nannten），著者的名字则未宣布。这些《断片》发表后在正教的神学家中引起大骚动，群起而攻击雷兴，指责他不应该发表含有如此危险的倾向的作品。雷兴一生没有对于辩争厌倦过。他发表了这些断片正期待着他人的攻击而迎头回敬一下。他遇到的最顽梗的敌人是葛兹牧师——他在汉堡时认识的一位朋友。葛兹并不是雷兴理想的与来马留斯的主张相称的一个敌手。他不是基督教理想的拥护者；但是他却代表着一大部分人的意见，雷兴不得不以他来作为回击的对象。雷兴写了《一个宣言》（Eine Parabel）、《公认之理》（Axiomata）、题为《反葛兹》（Anti-Goeze）的 12 封信与两个小册子答辩，申论他所谓基督教者是什么。这些文章不只思想缜密，学识渊博，而且文字非常优雅，精彩动人，纵在今日我们读了仍然觉着虎虎有生气。雷兴并不是维护来马留斯的结论，他只在要求对于人类思想中最崇高的题目应有的自由批评的权利。他的主要的论据是《圣经》不能被认为是基督教中一个必须的信仰，因为远在《新约》被教会承认之前基督教早已是一个活动的征服的力量。基督教所不可少的真正的证明是它的适应人类的天性；因此宗教的精神永远不受勇敢的思想家的思考与探究所影响。这个论争的结果给评论神学的著作家争到较大的自由，关于基督教的生长，信条的组成，宗教的要素提出新的问题。雷兴像 7 年战争中的非德烈大王一样，他不仅是一个武士。有时他发见一片荒凉不毛之地，很快他便把它变作思想的一个肥沃的领土。他的勇气他的接济源源不绝。他在这场酣战之中发表了来马留斯的最后一个断片。

所有反驳葛兹的文章都是在公爵印刷局印刷的。雷兴享有自由印行他的作品不受检查的特权。但是他从来没有想到这个特权会遭取消的；他没有想到当他的保护人王子离开卜劳恩史外的时候，使得他惊讶，愤恚的，公爵受

了他的敌人的怂恿命令印刷局长此后凡是雷兴的作品未经检查许可者概不许付印；而且最后的两篇《断片》也不许续印。几天之后他请求公爵允许他继续印他答辩的文章，因为他受到葛兹极不礼貌的攻击。当他受到特许有不经检查刊印书籍的自由的时候，他知道不能印行触犯宗教或道德的作品；但是这是指他个人的作品而言，而在他自己的意见看来这个限制并不是说他选拣图书馆的宝藏公布于世的时候应该考虑到宗教的问题。他请求极苛细的神学家们在他自己的著作中找出一句话来是违反正教的。这个请求书在 1778 年 7 月 11 日呈给公爵。13 日公爵命令雷兴在 8 天之内将《断片》的原稿呈交，并取消他所享受的自由印行权；未经发表的《断片》与一切类似的作品都不许再印。

正在这样剧烈的论辩之中雷兴受到这个打击，被套上一付枷锁，他的愤怒可想而知。他写信给厄申堡说：“纵然禁止印刷《断片》在他不是一回什么事，不过若仍禁止他与葛兹的论争他非辞职不可。”

8 月 3 日雷兴的请求书得到答复。凡不经政府的许可，《反葛兹》及将来的一切著作均严禁印行，这时雷兴可以说是一败涂地了。好像除了屈辱投降或辞职之外，再没有别的途径，但是还有一个方法两方面都可以得到满足。他 8 日写道：“所谓将来的一切著作严禁印行是指在卜劳恩史外公爵的领地之内说的。否则他已经违背这一个条款了，他的《对于葛兹牧师先生的一个极不必需的问题的必需的回答》，已经送到柏林付印了，并且已经柏林的检查官准许印行。”但是公爵的顾问官不认可这个。不得卜劳恩史外政府的同意任何地方都不准雷兴继续他的辩论。雷兴不理睬这个禁令。他仍然印行他的《必需的回答》，指明教会的信条是基督教教义的权威的解釋。而这些信条又何所依据？雷兴主张所依据的不是圣书，而是比所有的《新约》都早就存在着的传说。这些传说被初期的基督徒认为比圣书更近真理。接着又刊行了《第一续篇》（Erste Folge 在汉堡刊行）指责葛兹文章中错误的引证。这《第一续篇》永没有第二个《续篇》，因为葛兹终于沉默了。这时雷兴能够服从公爵的命令了，虽然并不屈辱，但是不能说没有勉强。这个重大的论争就如此结束了。

在这次论争中雷兴一方面将基督教当作一个宗教的系统来讨论，一方面讨论那些证明基督教的源流的文件；在这两方面他都写了一部划时代的著作。一篇是前面已经说过的《人类的教育》，另一篇是《关于福音书作者的一个新假设》，刊行于 1784 年他的遗著《神学的论文集》中。许多的权威批评者对于这《新假设》的价值的意见虽然不一致，但是都认为这篇论文之出现是一种新的科学的诞生。雷兴对于基督教的态度改变的很厉害；他最后的态度可以在他死后刊行的遗著中一个断片里窥察到：

“我于基督教毫无反对之处；正与此相反，我是基督教之友，而且将毕生归依它。

基督教与任何其他宗教一样地满足宗教的目的。我相信它，我认为它真，犹如任何人相信与承认任何历史的事实真一样……惟理主义者应该满足这种言词；至于那些认为基督教的信仰是受圣灵的直接影响而产生的一个绝无仅有之物的人们，我不能否认这种圣灵的直接影响的可能性，而且我确实情愿不做任何凡是妨碍这个可能性实现的事。

‘确实我一定自认……’”

这个《断片》就在此终结。雷兴没有更进一步表明他对于这个问题最后获得

的结论是什么。

这场宗教的论争结束之后，雷兴带了他的继女玛尔辰（Malchem）离开渥尔夫比泰到汉堡去（1778年9月12日）。他计划只住一周，结果停留了一个多月。经过这一个奋斗时期之后，他需要在那些能够给他以友情与学问上的共鸣的朋友们中休养他的精神。这些朋友之中主要的是来马留斯的女儿伊利丝；此外有保德，克劳丢斯（Claudius）与大翻译家服司。他与他们在一起度过了几十天快乐的日子。他们都很难过，发现雷兴雄壮的体魄这时已现出衰弱的征象了。他以前的精力，生气都消逝了——他的身体总不断有点小的不舒适——他们特别注意到，甚至大家聚谈的时候他忽然昏昏欲睡。10月底他回到渥尔夫比泰，他着手写一篇剧诗，他期望以这篇诗要比10篇《断片》更有力地给一般人的偏执与悖理一个攻击。

1778年8月11日雷兴写信给他的兄弟卡尔说：“许多年来我计划着一篇剧，它的题材极与目前的这些论争相似，这真是我始料所不及。假如你与摩西认为这剧好，我将要征求预约来印行它，你赶快印刷附上的广告并分散给人们。”这个广告告诉大家说雷兴既然被迫着停止他的一篇作品，他忽然又想起他的一篇旧的创作计划，而予以完成。他请求德国各处他的朋友们预约这部作品，并且他希望在圣诞节之前知道他们努力的效果如何。定价是一个古尔登。

他写信告伊利丝他在用韵文写他的剧，“为了快的原故”；他所选的诗格是英国的十音无韵诗——这种诗格以前在德国不曾在这样重要的作品中被用过，但是自从雷兴应用以后它变为德国公认的剧诗的诗格。

像雷兴这样会贡献给德国舞台第一篇伟大的喜剧与悲剧的作者，这时登广告征求人预约他的剧本，当然要引起一般的兴味。而且一般人都猜想：“这篇《贤人那潭》（Nathan der Weise），多少有几分是那样激动全德国的宗教论争的一个继续，更增强了大家的趣味。”雷兴得了朋友们的帮助，剧本的预约很成功。只伊利丝一人在两个月内就征求到40个预约者，诗人赫德（J·G·Herder）征求到26人。甚至不认识雷兴的人们也都代为征求，在1779年1月底已经有了1000预约人，在4月里达到1200百人，而书店代预约的尚不在内。这种预约的办法是抵抗盗印的一个最有效的方法，当时许多的著作家都采取它。

经过几个月安静而慎重的工作，在4月里一切都准备好，付印了，《那潭》在5月中旬与世人见面，读者未必敢期望在一个作者自认是神学论争中一个穿插的剧本中，发现一件伟大的艺术作品。假若不是雷兴自己的声明，恐怕不会有人猜想这篇剧是具有论战的目的的。雷兴那时代所谓正教派的褊狭与骄横在这剧里写的淋漓尽致。《那潭》的主要观念是高贵的品格可以容纳各种的信条并存，因此维护某个宗教派别的人，毫无理由拒斥维护其他的派别的人。每个人在任何一个宗教中都可以信奉上帝。全剧以思想的发展为中心，不注意动作的进行。这一点很受批评家的重视，所以剧中许多的极高贵优美的艺术素质反而被忽视了。就剧本而言《那潭》有许多严重的缺点，就剧诗而言它却是18世纪最优美的作品之一。雷兴在这个剧中过分重视伦理的与哲理的探讨，所以他一点都没有遵守他在《汉堡剧谭》中那样热烈地拥护的规律。

赫德（今译赫尔德尔），诗人、批评家、哲学家，与歌德是朋友

但是《那潭》并不曾完全征服了那些神学家们。有一位著名的研究教会史的权威撰文研究《新约》在早期的基督徒中的情形，他驳雷兴，他说《新约》是早期的教会的真正信仰的规条。于是雷兴写了《圣经崇拜者》（Bibliolatrie）回答，又开始写一组给各种神学家的信。他在这时开始的工作很多，但是没有一宗完成了的。雷兴的精力显然是衰颓了，昏睡病愈加重，渐渐眼也受了影响，甚至有些时候他不能读书。他的经济情形这时又陷于困窘，《那潭》的收入大都付偿了债了。神圣罗马帝国的新教徒会这时又威吓他，要在枢密院控告他刊行《断片》之罪，甚至渥尔夫比泰的居民对他也起了反感。雷兴很痛苦，很抑悒，但是对人还是很愉悦。

这时（1779年）在雷兴的生活中有一个小小的轶事。有一天，有一个衣衫褴褛头发蓬松的人登门拜访雷兴，他还携了一条极大的，也像他一样粗野，讨厌的狗。这人叫克乃曼（Kone-man）。“你是什么人？”雷兴问他。“我是一个哲学家。”这位哲学家是从立陶宛的故乡跋涉而来，想在富裕的家庭中谋一个教师的位置。但是没有一家肯敦请他，他这时既无住处，又无工作，也无饭吃。他从他的衣服底下抽出一篇脏的稿子。这是一篇未完成的论人类崇高的命运的论文，他期望这篇文章将来在历史上要创造一个新的时代。他要雷兴给他一间顶楼居住，让他灵魂与肉体都不受饥饿，然后完成他的杰作。他结果如愿以偿，而且还出乎他的意想，因为雷兴对于不幸的人总是仁慈的。不过他却使得雷兴有点狼狈。雷兴读了他的原稿指示给他里面的文法上的错误时，他说他预备写一篇序言，声明他是不注意这琐节的。他也极不讲礼貌；他与他的狗，所有雷兴的朋友都不喜欢。但是雷兴不愿与他离开，他不愿弃他不顾。他有两个面包——他最后的两个面包，他将一个给了另一个饥饿的人。雷兴正是如此。“他与他的狗很正大光明地分着吃”，雷兴说，“只要我有一片面包，这位哲学家一定有半片”。克乃曼与雷兴住了几个礼拜，写他的稿子，后来到艾府（Erfurt）去。

卜劳恩史外的老公爵1780年的3月间死去，雷兴的保护人继位。他做了公爵后的第一件事是逮捕了雷兴的一个朋友，一个犹太人得维松（Daveson）。雷兴一向是保护被压迫的种族的。在门德尔逊与其他的犹太朋友中他发现使他感动极深的伟大的品格与优良的教养。他确知得维松无罪。他替他辩护，他到监狱中探视。后来得维松被释出狱，染着病，他接到他的家里。这样一个热心帮助贫苦无告的人的人，据说他在街上走着常受无知的人凌辱——被有学问的人雇了来凌辱他的。在雷兴死后甚至葛莱母写信问艾柏特，他听了从卜劳恩史外传来的消息极为不安：据谎传雷兴是被染着宗教狂的人谋杀而死的。在卜劳恩史外的居民中因雷兴死的情形，可怕的浮士德（Faust）传说又复活了。到处谈论着雷兴已经被魔鬼一直带到地狱里去了。这种种传说可以使我们知道雷兴最后的日子是在怎样的一种氛围中度过的。他甚至必须写一篇自辩辩白他人散布的流言，说他的《断片》是受了一个亚姆斯丹的犹太人1000镑的贿赂印行的。伊利丝说有的人猜疑雷兴与他的继女，他所钟爱的玛尔辰有染；她所以不嫁而替他管家，他们说正是因为有这种关系。

这些恶毒的攻讦对于雷兴这样性情忠厚慈爱的人的打击可想而知；他的难过，他的愤懑显然影响了他的身体的健康。他在布伦斯威克最亲密的朋友是厄申堡，与青年剧作家来斯威兹（Leisewitz）。这个青年诗人是雷兴的崇拜者，他的剧本《塔林的尤留》（Julius von Tarent）很受雷兴的称赞。雷兴甚至认为这是《贝利兴根》（Cötz Von Berlichingen）的作者（歌德）

的作品。来斯威兹为人极好，对于雷兴敬爱备至。

另一个雷兴的崇拜者在这个时期才第一次出现的是非德烈亚口比（Friedrich Jacobi）。读过歌德的《诗与真》（Dichtung und Wahrheit）的人记得亚口比与歌德在杜色尔道（Dusseldorf）整夜坐着俯视着月光下的莱茵河，互相倾吐他们的热切的精神上的渴望那情景。亚口比的岁数比歌德大，歌德觉得他比自己的知识成熟，而亚口比对于斯宾诺莎的研究更使得歌德易于接近。雷兴早已是迷醉于斯宾诺莎的，他与亚口比的晤谈始于 1780 年亚口比到渥尔夫比泰拜访他的时候，这次的会谈对于重新估定这位久被忽视的大思想家的价值与地位很有关系。亚口比在雷兴死后不久发表了他与雷兴谈话的记录，他要证明雷兴是斯宾诺莎的一个彻底的信徒。门德尔逊对于这个论断很有礼貌地否认。究竟雷兴最后是倾向于莱勃尼兹或斯宾诺莎在今日还是一个争论之点。

亚口比与他的妹妹海伦妮（Helene）在 1780 年 7 月 9 日离开渥尔夫比泰，雷兴伴他们到卜劳恩史外，在那儿住了几天。8 月 10 日亚口比又回到卜劳恩史外，与雷兴相随了到哈伯司达去访问葛莱母。这个旅行十分有兴味，他们谈话极愉快，而沿途的风景又十分引人。葛莱母很欢迎他们，他留心到雷兴有时神志昏昏，而且与亚口比常常谈起斯宾诺莎与他的学说。在葛莱母的过夏的住宅中有许多名人的题名，雷兴在他自己的名字上写了他所喜欢的“ε ν zài π v”（一即全）与一句拉丁文“Dies in lite”（竞争之一日）。

他们在哈伯城逗留了 4 天。“这个短短的旅行对我真有说不出的好处”，他写信告玛尔辰。确实是如此，它使得他逃避开渥尔夫比泰的孤寂享几日朋友畅聚的快乐。不过他回到渥尔夫比泰又着手完成他的那给各种神学家的信，并且准备第五个《贡献》——这个《贡献》主要的题目是他一生所最感兴趣味的寓言。

但是在渥尔夫比泰的孤寂生活中要安定而孜孜地工作已不是这时候的雷兴所能支持的了，他的好动的天性又把他驱逐进纷扰的世界。这次他到汉堡去（10 月 9 日）。他的精神与健康都极好。他觉着他又可以工作了，他甚至应许汉堡剧院在年终要写一个剧本，他可以得到 300 塔勒的报酬。在汉堡《那谭》是不能上演的，但是在一个私人的集会中他听到诵读这剧本，而且著名的演员士勒德（Schröder）诵读那谭与牧师的部分。

11 月 1 日他回到卜劳恩史外，经过这次旅行他心理上身体上都好了许多，但是他还是不能快活。他写信给伊利丝说：“我匆匆归来，我真难过回来，因为我第一所寻见的就是我孑然一身。在这种不自满意的情形中，我能健康与做我的工作吗？‘当然成啰！’我听见我的朋友们说：‘因为像你那样的人只要肯，什么事也能做。’但是亲爱的朋友们，这是说能做你所能的任何事吗？假如我将来再感觉到这个能够——这确实是个问题。但是没有尝试究竟知道能不能做什么呢？那末，我亲爱的朋友，既然你也劝我尝试，我就尝试一下罢。”

他又继续工作他的第五个《贡献》，同时想实行他答应汉堡剧院写的剧本，打算将一篇英国无名氏的剧本《伦敦浪子》改编。

11 月中旬他又到卜劳恩史外；而且在 22 日与来斯威兹还有其他志趣相投的文学朋友们消磨了一个愉快的晚上。第二天雷兴被公爵传见。公爵新得

亚口比是一位哲学家，他与雷兴讨论斯宾诺莎的结果撰成 Ueber die Lehren des Spinozas.

到一个消息。新教徒会已议决传公爵，让他给那个编辑谤毁宗教的断片的人以应得的惩罚。公爵告诉雷兴这消息时十分开心，他决意要保护雷兴是显而易见的。可是雷兴很冷漠地答复，请公爵与他的大臣们计议好了。雷兴后来说：“他毕竟是一个天性高贵的人；我不知道我近来何以常对他发脾气。”不过公爵仍然给雷兴辩护，说他刊布那些作品是因为他的病，神经失常的原故。

也许新教徒会明白雷兴的地位，就《断片》的编辑者言，是难以攻倒的；或者他们明白召了卜劳恩史外公爵（一个著名的拥护自由宗教的人）来惩罚他的图书馆主任也是没有多少希望的事；因此这个计议便无形消灭了。虽然如此却给了雷兴不少的烦恼与焦急。这时在宇力喜倍（Jülich-Berg）公国内新颁布了敕令，凡不参加礼拜与圣餐者科以罚金，假若不服从，则予以监禁或流逐的处分。雷兴写信给亚口比说，“天呀，这群无赖！他们真应该再受教皇的压迫，再变成一个残酷不人道的宗教审判所的奴隶”。

12 月里他又到卜劳恩史外，他的朋友们注意到他的身体有了严重的变化。他每呼吸都很吃力，步态很孱弱无力，那炯炯的虎眼现在也暗淡起来，简直无光彩了。谈话的时候他总心不在焉，前言不达后语；但是对于濒近的末日他似乎并不曾感觉到沮丧。他在给他的老朋友门德尔逊的信里写道（门德尔逊这时刚给了他一封信称赞并且感谢他的继续的存在之文件的证明）：

“我无时不在急切需要这样的一封信，假若我只是不变得全然灰心丧气的话。我想你一定明白我不是贪婪称赞的人。但是世界上的那种冷漠不关怀，他们认为一般人所做的工作在他们看来没有一件是对的，纵非致人于死，也足令人麻木的。你不能满意我近来所写的每篇作品，我毫不奇怪。没有一篇应当使你满足的，因为没有一篇是为你而写的。只不过你在这里或那里被我们快乐的过去迷惑着而已。我在那时候也是一个壮健正常的嫩树，而这时这样一个长了木瘤的枯朽的树干！唉——亲爱的朋友，这一幕是过去了。但是我希冀再与你谈一次！”

这个希冀没有实现。这封信（1780 年 12 月 19 日）就是他给门德尔逊最后的一封信。

新年时天气很暗淡而寒冷，雷兴的身体因此很受痛苦。他有四个礼拜的工夫不能给他的汉堡朋友们寄他每周一次的报告他的康健的信。但是最后多阳光的日子来了，他给焦急着候他的信的伊利丝写道：

“我的亲爱的，我真的又病了。假若我只要忙的话，这能使得我不给你信吗？——而且我比寻常病的利害。不仅是我的脑停留在我的胃里了——谢谢你的哥哥的丸药；而且我的眼睛也停留在那里了，其实我瞎了也正好……但是我是在给你写信呢，你要说了，这真是非常晴朗的一天，而且我有一副极好的新眼镜。你的哥哥一定记得我在 10 年之前向他诉说过我的眼睛的痛苦……我现在记不清那时候我的眼睛怎样又好了的。或者我只是练习的去适应我的不幸的际遇，而在那时候际遇还不真太不幸。我的上帝！但愿一切再和过去一样！假若你确实知道我给你写这一封信花费了多长时间！”

到一月底他的康健似乎好得多，他居然能离开渥尔夫比泰到卜劳恩史外参加 2 月 5 日开幕的展览会。有一天他与公爵一同吃午饭，下午消磨在俱乐部里，来斯威兹给他看耶路撒冷方丈作的为德意志文学辩护的文章，这篇文

章大半是根据温克曼与雷兴的著作。晚上他应公爵夫人的招宴，随后他去拜访得维松一家人。在那里突然发作顶剧烈的喘息病，他们赶快送他回到他的住处，当晚的情形很严重。第二天他觉着好了许多，他想回渥尔夫比泰。但是宫廷御医不让他回去，并且立刻召了玛尔辰来。他的病是胸腔水肿与肺部及腹部的炎症。

有时他觉着他自己的病好得多了，他竟怀疑他的末日是否确已来到了，但是他对人说或生或死他都坦然，并且静待着命运的判决。“他死得像一位圣哲”，有的人这样说他。而他最后几日确实是有如苏格拉底那样的恬静。他的朋友们，来斯威兹，得维松，还有其他的人们都常在他的跟前，他也极喜欢他们做伴。有时谈话过疲倦时他要求他们读书给他听。

在 15 日那天他的病显然减轻得多了；他从床上起来，谈话也像平常那样有精神。晚间他在卧室里，差人告诉他刚有一位客人来请见。他立起来，打开通着临室的门，站在他们的前面；但是他的精力已衰竭了，他不能说话。那时候玛尔辰坐在门侧，她的脸转了过去，恐怕他看见她的眼泪。他含着慈爱与矜怜的眼光望着她，他的四肢已经支持不住了，他被抬到床上去。接着是痛苦的喘息。最后的刹那到了。几分钟后，他躺在得维松的怀里，得维松对他高声朗读，他们觉察到他已经完全死了。

雷兴死后，歌德写信给施太因太太（Frau von Stein）说：“他的死给我们的损失太大；较我们能想象的还大。”雷兴在学问的园地中践踏过的，他确没有在一处久耽搁过。但是凡是他的足迹踏过之处，他都留下不能磨灭的痕迹。没有一门学问，一种问题经过他的探索而不获到进步的。他生存在文人们以结党排除异己为风气的一个时代，而他却孤芳自赏，不为所动，一切的毁誉漠然于中，只追求他所认定的真理。他看得见下一代的作家对他的信任与尊崇。他的下一代的诗人与哲学家让德国文学在世界上占领了主要的地位，可是他们承认那给他们开辟了成功的大道的是雷兴。他不执著于任何一个哲学系统，他无休止地在指正谬误的知识，在艺术、诗歌、戏剧与宗教方面他都提示出许多重要的观念，鼓舞起许多崇高心灵的热诚，激动他们极度的努力。他的作品在他的时代显赫一时，而在今日仍然不失其光芒。他的剧作富于想象力，为各时代的人所欣赏；他的批评的与宗教的文字，因他所独具的有魄力的与古典的醇正的风格，永远有一种不衰的魔力。

他的外在的生活往往被认为是一般文人的命运，文章憎命达。他一生中经历过大悲哀，大困窘，与大失意。但是他都一一担承得住，不曾为它们挫伤。他那样刚毅的气概在文学史中实在少有。他知道如何将他的悲哀变为工作，如何以理想的目标之追求来蔑轻人世的得失之感。而他的一生也并非都是失败与挫折。他爱斗争，他有过许多次斗争，而每次他都是胜利者。他爱友谊，再没有人像他那样有更恳笃亲爱的朋友。他有名誉，假若他爱，他需要名誉。对于他，我们引用他批评莱勃尼兹的话来移赠与他最为切当：“撇开他提供的确切结论不说，仅就他的渊深而卓越的思想方法而论，他已足成为对于他的时代与他的国家的最有深远的价值的一个影响。”

（原载 1942 年 6 月《中德学志》第 4 卷第 2 期）

论雷兴的《拉奥空》

—

我们对于雷兴的估价不论如何不会是太高的。他生在一个启蒙运动的时代，他赋有深厚的人道精神，他的兴趣是多方面的，他的学识渊博，具有敏锐的识见与理解力，以一人而具备这些条件，无怪对于他的时代的文化能有那样的贡献，他的影响能及于整个的欧洲。雷兴是一个继往开来的人，也正因此故，他的重要与伟大更远超过一切伟大的与重要的作家。就他的文化活动而说，他在宗教问题方面的探讨与论辩给与欧洲人思想上、人生态度上与宗教与人生的关系上许多重要的提示与悟识；而在文学批评方面，他以希腊主义者的立场承受了，并且综合了，他以前及同时代的美学思潮给近代的美学开辟了道路。他在德国的重要更不待言。他的同时代的文学者正在力图树立德国的民族文学，他的努力也完全倾注在这方面，他介绍英国文学与古典文学，宣扬真正的希腊精神，纠正并驳难那一班偏狭的文学者与法国的拟古典主义。在创作方面他给德国文学建立了一个新的传统，他创造了德国的布尔乔亚戏剧、悲剧与喜剧。有了雷兴的努力——他的智慧照耀及文化的各方面——德国的 18 世纪的下半世纪才有了那样辉煌灿烂的成绩——“狂飚时代”（Sturm und Rang），所以歌德，释勒与赫德（Joh. Gottfr. Herder, 1744—1803）对于这位筚路蓝缕的前辈十分敬仰与尊崇。

《拉奥空》是雷兴在美学方面与文学批评方面最重要的一部贡献。我们在介绍这部著作之先应该先明白雷兴撰写这部书时欧洲的学术状况，他所承受的影响，以及促成他着手写这部书的动机。

从 15 世纪末叶至 18 世纪中叶欧洲人考古的兴味大盛，在意大利古物逐渐有所发现。阿波罗像（Apollo Belvedere）是首于 15 世纪末发现，继而拉奥空像，赫叩雷（Herakles）像，尼阿布（Niobe）像，均先后在 16 世纪被发现。在 17 世纪中叶以前没有人看见过纪元前 500 年至 400 年之间的任何一个希腊雕刻品，而在 15、16 世纪时古代的雕刻也只不过被艺术家视为模特儿。16 世纪以后许多学者以为古代诗歌与古代造型艺术特别适宜于互相解说与参证，在此种影响之下才对于古代艺术品开始了纯粹的学术研究。雷兴在《拉奥空》中对于司彭斯（Spence）与伽鲁司（Caylus）的批评和指摘正是为了驳诘当时流行的这种概念。从 18 世纪开始一直到 18 世纪中叶继续不断的考古发掘更激动研究古物的兴趣。温克曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717—1768）的《古代美术史》（Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764）中讨论古代绘画的地方即是根据他自己在罗马参观这些发掘品的获得。1750 年左右英国、法国、德国的学者都热烈地研究美学。第

今通译拉奥孔。

今译席勒。

诗人，哲学家与批评家，歌德的朋友，今译赫尔德尔。

英国 18 世纪的著作家。此处指其“Polymetis”，1747 年出版。

法国 18 世纪的著作家。此处指其“Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et l’Enéide de Virgile, avec des Observations générales sur le Cos-tume”，1757—1758。

18 世纪德国的古典学者。

一个是包木夏吞 (Baumgarten) 给了研究美的科学 “Ästhetik” 这个名字。1751 年以后英国的学者专门研究希腊本土的刻石，而在罗马的许多有价值的发掘品被运往英国者极多。随着古物的发现与研究于是艺术批评也应运而生，一方面是研究艺术的欣赏历史，一方面是关于美的问题的思考。

在这个时期关于美学方面贡献最多的是几位英国的作家。巴克 (Edmund Burke, 1729—1797)，开母司 (Lord Kaimes, Henry Home, 1696—1782)，霍格兹 (William Hogarth, 1697—1764)，与梭诺尔兹 (Sir Reynolds, 1723—1792) 对于德国的美学运动极有影响。他们的著作差不多都是在包木夏吞的《美学》第一次出版 (1750 年) 的 10 年之内相继刊行的。霍格兹的《美的分析》

(Analysis of Beauty) 1753 年出版，而一年多后雷兴的朋友迈利司 (Christof Mylius) 译为德文，雷兴给译本撰序介绍。巴克的《论崇高与美丽》(Essay on the Sublime and Beautiful) 首发于 1756 年 (完全的第二版在翌年刊行)，雷兴好久蓄着翻译它的计划。梭诺尔兹有《闲散人》(Idler) 上发表的文章都是在 1758 年与 1759 年之间刊登的。开母司的《批评要义》(Elements of Criticism) 在 1761 年出版，由麦哈特 (Meinhardt) 译为德文，甚得雷兴的称赞。

雷兴对于这些著作的意见可以从雷兴在 1758 年的一封信里批评巴克的话来窥测一二，“作者的原理虽然没有多大的价值，而他的书若当作哲学家所假定的观念与意见的一个无可比拟的搜罗详尽的总集是非常之有用的。他收集了所有的材料，系统极为严明”。

巴克与开母司有许多相同之处，我们应该把他们两个放在一起讨论。他们两个基本上一致的一点是，如巴克所说，任何种情绪之自然发泄，纵然它是痛苦的如恐怖的情绪或引人怜悯的不幸的情绪，其本身也是令人愉悦的。或如开母司所说，一种痛苦的情绪，若非变态的剧烈者，思索之时是悦意的。这种意见引出很重要的几个结论。

一、巴克以为痛苦与恐怖可以产生快感，并可消除危险的与烦扰的牵累，这个概念与以后的美学者对于亚里士多德的“宣泄说” (Katharsis) 所加的解说极相近，而且巴克正是给予这种解说的启示者。

二、认为崇高是在美丽之外，它是指示痛苦与危险的观念与自卫的原理相关连着。而美丽是指示快乐的观念与人类的社会天性相关连着。在这一点巴克与开母司都是遵循朗占诺司 (Longinus)，可是承认崇高与美丽并列这已表明在美的鉴赏上一个伟大的扩展的开始了。巴克甚至还承认丑恶，虽然与美丽是相对的，但与崇高有部分的一致。这是很重要的一点。

三、从痛苦的情绪也是令人愉悦的这个原理，巴克提出这个永恒的问题的答案：“何以我们看了实物令我们痛苦的表现会有快感？”巴克以为事实并非如此；真正的不幸与灾难并不引致旁观者的纯粹痛苦。因为当作情绪来看，它们是令人愉悦的，虽然内容是痛苦的。比方说一个剧院正在上演最好的悲剧，假若听众听说在剧院附近有一个地位高贵的国事犯将要被正法，剧院立刻便会一扫而空。

四、这几位著者的其他意见很富有历史的意味。开母司认为秀雅 (Grace) 是与崇高相对的，这也许是得了巴克的暗示，而且他认为秀雅与动作有关。

这些观念后来在德国思想中很发达，多半是雷兴从开母司得到启示而介绍了的。

巴克与开母司二人也曾提示到诗歌与绘画之间的差别。巴克，也如同雷兴在《拉奥空》中一样，引用了《伊里亚》（Il-ias）叙述海伦（Helene）之出现在特洛亚（Troja）长老中产生的效果那一段与斯宾塞尔（Edmund Spencer，1552—1599）诗中对于一个美丽的妇人详细琐碎的描写比较。巴克指明诗歌，严格地说来，并不是模仿的艺术；开母司更进一步主张，一张图画只限于一个顷刻的时间，不能以连续发生的事件作题材。还有一点更重要的，开母司已经预想到雷兴后来提出希腊剧中时间与地点一致律和合唱队之连续的出现之关系。

霍格兹的《美的分析》在1753年出版而1754年雷兴在《佛司报》（Vossische Zeitung）上就撰文介绍予以热烈的欢迎。那时雷兴才25岁。他说霍格兹的观念是给整个艺术的研究散布了一个新的光亮，并且足以箝制一般认为“鉴赏无论辩”的人之口。后来在德文译本的序言中雷兴指示出决定构成美的线条的弯曲的程度与种类之困难；他以为数学的研究也许可以解决这困难。

梭诺尔兹1759年在《闲散人》上发表的三篇文章中有篇《论雄伟体》（Touching the Grand Style），似乎是有意反对霍格兹的主张的。他在开始几页内就嘲笑“构成秀雅与美丽的飘荡的线条”，与“金字塔形原理”。梭诺尔兹认为一种生物客观地说来是不比另一种生物更美丽；不过在同一种生物中美丽是所有各式形象的媒介或中心。他这个意见对于我们的从种到个体，与从不变到变的法则中心的或主要的本体的概念影响甚大。

梭诺尔兹还为天才的权利辩护，反对批评条规之重要性。他好似预想到德国的“天才时代”，与固执死板的批评条规的倾向。这四个人中，霍格兹的古代形式主义之发展，巴克的承认崇高是美丽的一个补充，反对只求匀称之崇拜，开母司的允许痛苦存在于快意的情绪的范围之内，与他想将当时的戏剧从时间与空间的苛酷的规律之中解放出来的渴望，与梭诺尔兹的将雄伟体与装饰的形式主义分离开，而以正常的或中心的自然倾向解释雄伟体，在18世纪德国的美学思潮中我们正可以寻绎出这几个人的观念的迹象。那时候的德国，在雷兴与他的同时代的人们建树起一个活泼的进步的美学之前，也正是在古代的规律与近代的表现之间彷徨着，激荡着。

18世纪的初期在德国是一个充满各种活动的一个时代。从英国与法国吸收来异邦的材料急切地取而用之，结果对于一般缺少经验的天才产生了极古怪而纷歧的效果。这对于后来美学思潮的发展影响极大。雷兴接受自他的以前一个时代有两个重要的批评问题：（一）德国民族剧与伪古典派的法国剧院的关系，也就是与法国人所奉戴的古典作家的真正精神的关系；这个问题的解答形成他的《汉堡剧谈》（Hamburgische Dramaturgie，1767—1768）的主要题材；（二）描写的或绘画的诗歌的价值，这种艺术表示出古典精神的没落与近代人对于自然的情感之泛滥，而且似乎是被古代人的理论与当时的人对于自然对近代人对于模仿中艺术所付与的因袭习惯之误解所维护着。讨论诗歌的美与绘画的美之间的关系正是雷兴的《拉奥空》的题材。

今通译伊利亚特。

今通译《汉堡剧评》。

第一个问题与葛特舍德（Johann Christoph Gottched，1700—1766）是分不开的；而第二个问题与伯德麦（Johann Jakob Bod-mer，1693—1783）和布赖廷革（Johann Jakob Breitinger，1701—1774），所谓瑞士派批评家，有密切的关联。雷兴 1746 年在来比锡大学读书的时候葛特舍德正在那里讲哲学史与诗学。他在当时的德国代表对于毫无形式的戏剧的一个反动。他想担当起创造一个德国文学的事业，特别是一个能与英法两国并驾齐驱的戏剧。他用他整个的精力，并利用他的地位，与信奉他的一般文人撰写剧本，作文章鼓吹，又大量翻译法国的戏剧。结果他以在当时欧洲的文学世界中流行的代表古典趣味的观念的法国剧或模仿法国剧的德国剧代替了 17 世纪以来盛行的粗野的丑角戏与浮士德剧。

雷兴是一个希腊主义者；他不惟信奉古典作家，他还信奉莎士比亚，在戏剧问题上他是唯一的指导者；因此他极不以这种以法国剧来改进德国剧的主张为然。他以为这种影响极有害而且完全走了一条错误的道路。当时有的刊物上说，“没有一个人肯否认德国剧之能有今日之发展者，大部分是拜葛特舍德教授之赐”。雷兴驳道，“我正是那个人。我全然不承认这种话。我还宁愿葛特舍德从来不曾过问剧院的事。他自诩得意的改革或是些微不足道的地方，或者是反而改的愈坏了。……他的目的不在改良古代的德国剧，而在创造一个新的戏剧。请问他创造了什么新的戏剧？一个法国化的德国剧；而毫不曾考虑过这个法国化的剧本究竟适合于德国心灵与否”。

所谓瑞士派的批评家与诗人伯德麦和布赖廷革与葛特舍德差不多是同时代的人。他们与他们的朋友和信徒代表着反对葛特舍德的主张的一大派别。他们表现出极端意见的调和与古代的和近代的生活之间之一致的感觉。诗人魏兰（Christoph Wieland，1733—1813）青年的时代是瑞士派的朋友，他可以视为是这两个时期的文化之间的差别的一个衡量度。瑞士派拥护荷马、弥尔顿（John Milton，1608—1674），与阿利亚司托（Ludovico Ariosto，1474—1533）反对葛特舍德的伪古典主义。在瑞士派的影响之下，伤感主义（比如诗人柯罗普史托克 Friedr. Gottlieb Klopstock，1724—1803，所代表的）与对于农民生活和浪漫的景色的兴味同时在诗歌中产生了。以诗来详细描绘自然界的景物的图画诗歌是因汤母生（James Thomson，1700—1748）的长诗《四季》（Seasons）激动的。《四季》在 1740 年至 1747 年间由布鲁克（Barthold Heinrich Brockes，1680—1747）译为德文，瑞士派人更撰写文字提倡图画的诗歌，于是一般作者都追随这个新的风尚，结果产生了哈勒尔（Albrecht von Haller，1708—1777）的《阿尔卑斯山》（Die Alpen），克莱斯特（Ewald Christian von Kleist，1715—1759）的《咏春诗》（Frühling，1749）与盖司那尔（Salomon Cessner，1730—1788）的《牧歌》（Idyllen，1760）。

在考古学方面司彭斯与伽鲁司的意见很有力量。他们主张诗歌与绘画这两种艺术就它们的限制说似乎没有重大的区别，在雷兴以前的时代似乎极为

18 世纪德国的诗人，戏剧家与批评家，曾任来比锡大学的哲学与诗学教授，他对于德国语言与文学的贡献极大。

18 世纪德国批评家，诗人，曾经译英国弥尔顿的《失乐园》。

18 世纪德国著作家，批评家。他与伯德麦都是促里喜（Zürich）人，故称瑞士派。

英国 18 世纪坟园派诗人，以描写自然界景色著名。

流行，而这个概念在瑞士派的批评中更被特别提到。雷兴撰《拉奥空》的目的据说主要是为了辩驳这个意见，犹如他的《汉堡剧评》是对哥特舍德和那些被崇奉的法国偶像而发的一样。温克曼起初也是一个瑞士派，他在他早期的一部作品《论希腊绘画与雕刻之模仿》（*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*, 1755）中曾说过这样的话：“绘画的范围也如诗歌的范围同样的广大，画家能追随着诗人，就如音乐家能追随着诗人，是可能的。”这句话确实提示了《拉奥空》的副题“论诗歌与绘画的界限”（*Über die Grenzen der Malerei und Poesie*）。

但是《拉奥空》的产生并不全是因为瑞士派与汤母生的诗的刺激。卢骚（Jean Jacques Rousseau, 1712—1778）与索绪耳（DeSaussure, Horace Bénédict, 1740 - 1799）对它也很有力量。卢骚是近代浪漫自然主义的真正创始者。卢骚在欧洲是一个具有多方面影响的思想家。假如卢骚是第一个酷爱自然的伤感主义者，则他的同乡索绪耳是第一个登山的学者。我们在今日无从推知白山（Mont Blanc）在索绪耳攀登上去以前（1787 年以前）欧洲人的知识与感觉若何。在索绪耳的著作中，科学的精神与艺术的精神调和在一起，对于以后人们所具有的阿尔卑司的美的感觉给予了极深刻而有力的影响。

雷兴的地位是介乎实际的批评家与思考的批评家之间；艺术的立法者与美丽探究者之间。近代没有一个人像他那样把不经批评无条件地接受自传统的那些艺术公式丰富地提示出来，而以活泼的洞识力代替了那些公式启示给我们在古典的世界以及浪漫的世界中人性的共同根源。可是他也并非拒斥规律。他相信批评家是诗人的向导。他认为真正的诗歌规则都包含在荷马与索佛克雷（Sophokles, 纪元前 496—406）的作品中，而在亚里士多德中有详细的解释。他在《汉堡剧谈》中把他自己的主要论点讲得极详尽。

“我不是演员，也不是诗人。我的朋友们常以后者的荣衔宠赐于我。这只不过因为他们误解我了。如此宽大的一个结论不应自我所尝试的那些戏剧企图推译出的。每个手里玩弄画刷，涂抹颜色的人未必都是一个画家。我最早的作品是在一个世人以享乐与技术巧妙为天才的时代写成的；我在以后的作品中那些差强人意的作品，我自己十分明白只不过，而且完全是，得了批评的好处。我自己并不觉着那畅流的溪泉是因他自己那纯粹而源源不绝的喷射力量升涨起来的；我必须用唧筒吸压出我自己的泉水。假若我不曾学得到借用他人的财富，在他人的火前温暖我自己，并且用艺术的透视镜加强我的眼力，我该如何之贫乏，如何之冷冰，如何之短视。因此，当我听见任何轻蔑批评的言论的时候我是多么烦恼或羞怒。人们说批评妨碍天才；我却欣幸我自己，批评恰赐予了我极与天才相似的事物。我是一个跛者，他不能受一篇讥嘲拐杖的文字的教益的。

“但是，虽然拐杖帮助跛者从这里挪动到那里，可是它却不能使得他成为一个跑家：批评之于诗人也正如如此……但是诗人可以更仔细地探寻他自己错误之所在。那保证我不曾犯了如此的错误，与我不曾误认戏剧艺术的要素者是因为我确切地了解戏剧艺术完全如亚里士多德从希腊舞台上的无数的杰作抽绎出的戏剧艺术一样……我毫不踌躇地承认（纵然

18 世纪瑞士的自然学者。

今译勃朗峰。

希腊三大悲剧家之一，今译索福克勒斯

在所谓启蒙的时代我也将要因它被人嘲笑不已）我视（亚里士多德的）《诗学》犹如欧几里德的《几何原理》一般的正确无误，它的原理也是同样的真实与确切，只不过不像《原理》那样简单，因此之故引起许多误解。我尤深信不疑者，关于悲剧我能证明，它的学说极完全地被保存下来遗留给我们，戏剧作者若稍不遵循亚里士多德的指导，他绝对达不到悲剧的完美境界的。”他又接着讲法国的悲剧久已被认为是古典规律的具体表现；德国的天才被那些违反法国规律的英国悲剧觉醒了，于是德国人走了一个极端，遂认为这些规律是不必需的，甚至是有害的。“这个姑且不论——但是他们却开始把一切规律与这些规律淆混在一起，认为指示天才何者可以作何者不可以做作是迂腐。总而言之，我们是僭越专横地摈斥一切过去的经验，而要求每个诗人应该给他自己重新发明艺术。

“我若认为我很有贡献于我们的剧院这未免太自负了，假若我推测到我已经找到阻止我们的鉴赏的这种发酵的方法。不过至少我可以自己骄傲于人，我一向是向这个目的努力着的，因是我所研究的再没有比攻击法国舞台的规则妄想更厉害的了。世界上再没有一个国家像法国那样误解古代戏剧的规律如此其甚的。他们在亚里士多德的书中发见的关于剧中便利的安排偶尔说过的无足轻重的话，他们竟视为重要的意见；而在另一方面，他们却用各式各样的限制与解说来把那些真正重要的意见如此删削使其变得不足轻重了。

“我大胆在这有点有所申言，你们相信与否悉听尊便。请给我看那位伟大的康尼耶（Pierre Corneille, 1606—1684）的作品，那一篇我不能加以改正？你们愿意赌什么？

“可是不要如此。我不愿我的这话被视为大言不惭。所以请仔细注意我又说什么话来补充它。我确实应该修改他的剧本——可是那要与一篇康尼耶的剧本距离的很远，那与要成功为一篇杰作的距离也很远。我确实应该修改它，而我修改了他我也不应自鸣得意。我所应作的只不过如像我一样对亚里士多德具着同样的信心的任何人应作的一样。”

我们若回想起瑞士派追随着汤母生介绍图画的描写于诗歌之中，而温克曼在他早期的作品中早已说过造型艺术的最高目的是譬喻，我们便不难明白雷兴题为《拉奥空》或《论诗歌与绘画之界限》的这部著作的主要论点是什么。它的主旨，简单说来，就是排斥图画的描写于诗歌之外，与否认造型艺术和动作有任何直接的关系，因此也不承认造型艺术与表现或表象有任何的关系。雷兴的主张无疑是有点偏颇，而诗歌的限制被他弄得窄狭了，为了要符合那从绘画的领土割弃许多部分的同一个原理。可是雷兴因是他个人的天才的关系他维护诗歌，而温克曼则维护绘画与雕刻。他们的成就从抽象的探索到具体的，承认美有许多的等级与形体。

雷兴所以撰《拉奥空》的直接原因是因为温克曼在他的《论希腊的绘画与雕刻作品之模仿》中说过希腊雕像上的表情总是呈现出一个伟大而镇定自若的灵魂，他用著名的拉奥空的雕像说明，那雕像上的拉奥空的面容上丝毫没有表示出在那样不幸的情景中应有的极度的痛苦，而更可贵者，他没有像诗人魏吉琉（Virgil, Publius 纪元前 70—19）描写的那样喊出声音来。雷兴对于温克曼加与魏吉琉的批评很不满。他说在雕像上拉奥空的面孔上没有焦痛的表情，也没有要呼喊出声的模样——这些他完全承认——不应以希腊人性格的要求来解释，而应以希腊艺术的规则来解释；换言之，描写极度的

今译高乃依

见《汉堡剧评》ii, 101—104.《中德学志》二卷二期 251 至 265 页载有本段中文译文。

今译维吉尔。

痛苦与其表现在诗歌中是合法的，却与美的规则与目的不能相容，而美是造形艺术中最崇高的。就从这一点开始雷兴讨论诗歌绘画之间的各种问题。

二

雷兴的这部著名的论文以讨论拉奥空开始，而且在书中有好几次又提到拉奥空，所以他即用拉奥空来作书的名字。希腊拉奥空的雕像与罗马拉奥空的诗歌供给他研究、比较这两种艺术的材料。

拉奥空在希腊传说中是特洛亚城阿波罗（Apollo）神庙中的祭司，因为忤了神的意旨结了婚，他与他的两个儿子在包西顿（Poseidon，地中海之神）的祭坛上正在奉献一只牡牛的时候（拉奥空正是执行这祀典的祭司）突然遭受毒蛇的袭攬。拉奥空之受这个惩罚还有一个原因。当希腊人围攻特洛亚城多少时日而仍攻不下，佯装要放弃了整队乘船回去的时候曾留下一只巨大的木马。拉奥空知道这是希腊人的诡计，他竭力苦劝他的特洛亚同胞不要将木马拉进城，因此他才遭受天谴。罗马诗人魏吉琉在他的史诗《伊尼亚》（Aeneis）中描写拉奥空大声疾呼地劝说特洛亚人道：

“一个人当前，后面跟随了一大群人，拉奥空急急慌慌地从砦堡的高处跑了下来，老远地就大声吼道：‘呵，不幸的公民们！你们这是多么的狂癫？你们竟相信仇人果然已经扬帆而去了吗？或者你们以为希腊人送的任何礼物都是无奸诈的？你们可知道鄂地色（Odysseus）这人的狡谲？或者他们是在这个木马的间架里包藏了潜伏着的亚海伊人（Achaeer 指希腊人），或者这木马是为了攻打我们的城池之用而制造的，侦视我们的房舍并且可以从它上面降落到城上；或者里面隐藏着其他的诡计。不要相信这木马罢，你们特洛亚的人民们。不论它究竟是什么，我总是恐惧希腊人的，甚至当他们带来礼物的时候。’他如是说着，以绝大的力气挥开他的长矛刺在木马的腰部与腹部涨起的地方。矛刺在那里摆荡着，那些成拱形的地方因腔穴的反响发出空洞的声音，泄出一声呜咽。假若我们不是听过众神的敕令，假若我们的心不是那样倔强与固执，他必定已经驱使着我们用钢铁沾污了这个希腊人的巢穴，而迄今特洛亚的国运一定仍然昌盛，而你，普瑞阿母（Priamus，特洛亚国王）之崇高的堡砦一定仍然存在。”

后来拉奥空在祭坛上受毒蛇的缠结时魏吉琉这样描写道：

“另一个灾异，更残酷，更恐怖，为前所未经受的，现在被迫着降临于我们，不幸的人们，并且使得我们毫不提防的灵魂惊惶失措。拉奥空经拈阄决定了，正在平日的祭坛上宰杀一只牡牛的时候，喂，看哪！从特仑那道（Trenado，河名）平静的深渊里——我叙述这故事时我还浑身颤抖——一对蛇，盘成无数的卷圈，横上海面，并排着向岸边而来。它们的胸部都升起在巨浪汹涌之中，而它们的头顶，血红的，高耸在浪头之上；其余的各部分轻轻地向前挪动，它们的背脊弯曲成许多的蟠摺；我们听见从咆哮的海中发出的声音。它们这时候渐渐来到田野，眼睛充满血与光的闪耀，用震颤的舌头舐着它们吁吁作响的口。我们看见这情景都吓得面无人色，吓得逃散。它们坚定地爬向拉奥空，两条蛇先把他的两个儿子幼小的肢体缠在它们的怀抱中，并且用毒牙饱餐那不幸的四肢，拉奥空也如

今译《埃涅阿斯记》。

今译俄底修斯。

此，当他手里拿了武器跑来救护他的儿子的时候，它们将他攫住，并且将他缚在它们坚定的蟠旋中。它们又双层绕住他的胸部，它们多鳞的背部蜿蜒上升双层缠住他的喉头，它们的头与颈部都翘了起来。他（拉奥空）这时紧张开两手，想要扯开那些缠结，他的发纽侵在血块与黝黑的毒液之中；这时他向天空发出怖人的呼号，像一个受了伤的牡牛逃开祭坛，摇摔掉它头上未中要害的斧头时的怒号一样。但是徐徐溜走，这对硕大的毒蛇逃向崇高的神座，寻求狞狰的特利唐尼亚（Tritonia，河名）的砦堡，在那里倦伏在女神的足前与她的盾甲的庇护之下。”

题为拉奥空的那个著名的希腊雕像正是表现拉奥空父子三个为毒蛇盘绕住挣扎的痛苦表情。这像的雕刻家或谓是罗底兹（Rhodes）的保利道洛司（Polydorus）亚基山德尔与亚善那道洛司（Athenodorus）。他们的时代据较可靠的权威是纪元前1世纪时，有人说比这年代早，在纪元前5世纪时。又有人说他是纪元后一世纪时人，并且拉奥空像是受了罗马皇帝提突司（Titus，纪元后79—81在位）之命雕塑的。这个自然尚是一个疑问。不过现在保存在梵帝冈教皇宫里的拉奥空雕像确实是1516年在提突司的浴室附近被发现的，这雕像也正是普林尼（C. Plinius Secundus，纪元后23—79）在他的自然史（*Naturalis Historia* lib. xxxi cf 5）中讲到的收藏在提突司宫中的那座雕像。

三

雷兴在《拉奥空》中以绘画代表造型艺术与空间艺术，以诗歌代表音乐及一切创造文学，所谓时间艺术。他区别这两种艺术所用的方法不同时，他承认这两种艺术各自所具的界限应以对于想象的申诉来决定。若欲知晓这个区别必须先确定某一种艺术要获得它独有的效果时所能依赖于感官或想象的限度与程度若何。我们现在引用雷兴的文字说明。

雷兴比较魏吉琉描写的拉奥空临死的情形与希腊艺术家的拉奥空的雕像时，他说：

“描写的诗人所利用的意象之每个特点虽然不必在其他平面上，或大理石上，必然有同样优美的效果，可是艺术家所利用的每个详细描写便不能在诗人的作品中同样的有效果吗？这是确然无疑的。因为在一件艺术作品所谓美者，不是呈现于我们视官之美，而是藉视官为媒介而呈现给我们的想象的美。如此，在我们的想象中同一个意象既然可以藉任意的或天然的象征被清新地唤起，故同一种快感，虽然程度不一，每次也必被激起。”

雷兴在这里陈述了他的重要的原理，即是一切的艺术都是藉感官为媒介而申诉于想象的。在下面这一段文字中他说明何以诗人在应用这些象征时要受限制，他同时指明诗歌申诉于想象的限度较绘画为大。

“事实如此。既然语言的象征是我们任意采取的，那末我们也可以用此种象征指明

此指大普林尼，罗马的历史学家。

见《拉奥空》第六章。

一个身体各个部分相毗连的出现犹如我们在自然中看见一个身体的那些同样的部分并列着一样。但是这是语言与它的象征的一个特性，而且也是不特别属于诗歌的一个特性。诗人的目的不仅是希冀容易被人了解而已；散文作者仅以他的描写表现的清楚明确即满足，但是诗人并非如此。他希冀他能觉醒我们如此生动的一个观念，这些观念在我们的心灵上闪过时，我们相信我们是在经验那些观念的物质对象所产生的印象。在我们的幻觉的这一个顷刻我们不复去意识他为此目的而应用的媒介，换言之，他的文字。这就是构成我们对于诗歌的图画的解释的原理”。

这个原理，申诉于想象的原理，构成绘画的方法与诗歌的方法之间的区别；但是雷兴并非径据这原理来提出它们的区别。他的方法十分严密而且给我们一种亲切之感。他划明画家与诗人表现某对象获得成功的各自的限制，根据这来提出诗歌与绘画的区别。也正是如此所以雷兴仍然是采取形式批评派的方法，他不曾考究产生这些限制的心理的原理，而仅在诗人与画家的作品中解释这些艺术各自的限制。

温克曼以为希腊的绘画杰作与雕刻杰作所共具的特征是显示在形态上与神气上的一种高贵的纯朴与宁静的庄严（*edele Einfalt und stille Grösse*）。魏吉琉描写的拉奥空在遭受毒蛇的吮噬时忍不了痛苦张吭厉号，丑态毕露；而希腊艺术家的拉奥空雕像，纵在筋肉奋张的剧痛之中而在面容上与整个形态上表现着毫不含着激越的情感，“正如大海的深渊，不论水面上如何的浪涛汹涌，永远保持着镇定一样，希腊艺术家所表现的人物的神气也是如此，在各种情感的外形下面呈现着一个伟大而镇定自若的灵魂”，更使我们感觉着他的痛苦的深刻。温克曼因此认为雕刻家优于魏吉琉。温克曼指摘诗中的拉奥空发出怖人的呼号，但是他也明明白白说雕刻上的拉奥空所以不同于诗中的拉奥空者，“因为他的口张开着不允许他出声”。温克曼以拉奥空之受难与索福克雷悲剧中的非洛克台铁（*Philoctetes*）相比拟。但是被遗弃的非洛克台铁却毫不镇定自若，毫不能临难争持。他的狂吼，惊呼凶恶的咒诅，弥漫于营地，搅扰了所有的祭祀与神圣的仪式。温克曼指摘魏吉琉，他却不曾指摘荷马。荷马的英雄对于身体所受的痛苦毫不隐藏。雷兴从根原处解答这个问题：

“喊叫呼号是身体痛苦的天然表现。荷马受了伤的英雄往往呼号着倒在地上。他还让维纳斯只受一点抓搔就失声惊呼；这不是他可以藉此描写这位快乐女神的娇媚，而是如此他才能够给受难的“人性”应得的表现；因为即是铁血的马尔司（*Mars*）中了狄奥米底司（*Diomedes*）的长矛的时候，他如此恐怖地呼号，他的喊声竟像千军万马的狂嘶怒吼，使得双方的军队都张皇却顾。虽然荷马在其他方面把他的英雄描写的超越一切人性，不过关涉及痛苦的及凌辱的感觉的事物时他们终于是忠于人性的，或者藉呼吼、哭泣，或谴责的一切人性表现。在动作方面他们是超越的人，在感觉方面他们是真实的人。”这段文字中所讲的荷马的精神也正是忠于人性。希腊人的勇武精神犹如隐藏在燧石上的火花，假如没有外在的力量觉醒它，它便静静睡着。野蛮人的英勇精神则如一团炯炯燃烧着的火焰，永远在闪烁着，而且吞噬或染污其他的品质。

见《拉奥空》第十七章。

见 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*，21—22。

见《拉奥空》第一章。

因此荷马描写的野蛮特洛亚人为了要保持勇气必须先窒塞住一切人类的情感，而文明的希腊人能够哭泣伤悼而同时仍不丧失其勇气。希腊人宣示他的痛苦与悲哀，他并不以此为耻。在荷马的诗中有这样的一句：“为那些已经死了的凡人哭泣我以为不应受责备。”这正是希腊的精神。发泄人性所具的情感并不减削灵魂的伟大。温克曼在这只从浮面上发空灵的议论，所以他无从解释何以同是表现希腊精神的艺术作品，悲剧，诗歌，与雕刻，而现出如此之矛盾。他的这个错误的观念使得他不曾去探索艺术型类的问题，陷于艺术型类的淆混之中。

那末雕像上的拉奥空何以表现作临难挣持，神色镇定？雕刻家“必须把狂喊变柔和为叹息，这不是因为一声狂喊会暴露一个卑鄙的灵魂，而是因为它要产生出一个可憎的扭曲的面容。试让拉奥空的嘴被强张开，然后再判断他给了我们什么效果！让它喊叫，而谛视他。它原本是感发怜悯之情的一个形象，同时炫示出痛苦与美丽，它现在却变作一个丑陋可怖的人形，我们看见他简直要掉转眼睛才高兴；因为痛苦的景象激动烦厌，除非受难的对象之美丽能把烦厌变为甜蜜的痛苦情绪。”

拉奥空雕像下的没有披布。魏吉琉的拉奥空穿着祭司的长袍而雕像是完全赤裸的。这又是这两种艺术的差异，因表现的媒介不同而生的差异。

“在诗中一件长袍并不是长袍，因为它掩藏不了什么。我们的想象看透隐在它下面的一切。在魏吉琉的诗中拉奥空也许穿着长袍，也许不曾穿，他的痛苦对于我们的想象却是在身体的每部分都昭然若睹。我们的想象的确看见祭司的发纽环绕住他的眉毛，但是眉毛并未被遮住。不，这发纽不惟没有妨碍，它甚至更加强我们对于受难者的苦厄所具的概念：

‘他的发纽浸在血块与黝黑的毒液之中。’

他的祭司的尊严不能有所助于他，甚至那最高贵为他赢来崇敬与荣耀的表章也被毒的泡沫浸透，褻渎。”

但是艺术家却不能申诉于想象；他必须将拉奥空所受的痛楚厄难呈现于我们的眼前。他只要将拉奥空的主体与四肢的扭曲表现出就能成功。

“只要让拉奥空头上仍然戴着花圈，也一定要大为削弱那表情。前额的一部分一定要被掩盖住，而前额正是表情的精神所在。正如以前所述，艺术家不能表现喊叫因为它是与美不相符合；所以现在他弃却那习惯所要戴的花圈为了获得成功的表情。”

从魏吉琉与希腊雕刻家都以拉奥空为题材而产生了诗人模仿艺术家，或艺术家模仿诗人的问题，更因此而讨论画家对诗人的创意与技巧。假若画家用他的色彩与形式的工具来表现诗人的文字描写，何以我们对于艺术家仍然同样的赞美？雷兴以为是如此：就画家言技巧较创意更难，而在诗人恰相反，技巧似乎较创意为易。他将这问题分成两点来讨论：“第一，题材之创意与新奇绝非画家最重要的品质；第二，题材若熟习时可以助进并启发他的艺术

见《拉奥空》第二章。

见《拉奥空》第十五章。

见《拉奥空》第五章。

的效果。”

如是，技巧成为艺术家的作品中的惟一重要的元素，艺术家不妨自诗人的作品取材。伽鲁司曾从荷马的诗中选出可以作为绘画的题材的那些情景，于是雷兴加以分析研究。他要区别出何者是诗歌的图画，何者是艺术的图画？这个当然是根据诗歌与绘画各有的限制与差别。他以为艺术家必不能将诗人的作品中的所有的图画完全采用。荷马表现不可见的动作与人物，也表现可见的动作与人物。得来登（John Dryden，1631—1700）的《圣赛西里亚节日之歌》（Ode Upon St.Cecilia's）完全是音乐的图画，绘画无论如何无法再现它。因此伽鲁司所主张的学说，诗人之优劣应依照他能供给画家取材之多少来判定，便不能成立了。雷兴的意见正与这相反：

“一个诗的图画并不必需要改变做一个物质的图画。但是每个形态，各种形态的每个并合（诗人藉了它可以使得他所给了一个对象的描写如此之分明，我们读了他的描写，比他的文字更能意识到这个对象），所以被名为一个图画者，因为它使得我们更接近物质的图画特别具有的那个幻觉的程度，这幻觉是最容易而且最迅速地被审量物质的图画唤起的。”

纵然诗人与艺术家都能表现可见的对象，“诗歌的图画也并非一定总是供给艺术家以摹仿的题材；从另一方面说，艺术家也并不一定总能供给诗人以某种可以很成功地描摹再现的情景”。雷兴于此从荷马的诗中选了两个图画作为对照，解答诗歌所描写的可见的对象的图画何以对于画家无用。

“潘达洛司（Pandarus）的图画是荷马整个诗中最完美最迷人的一个图画。从攫取弓到射箭的每个顷刻都描绘出来，所有这一切刹那间一个一个动作如此密接地追随着，而又如此明显地分别起迄，假如一个人不知道如何弯弓，他看了这幅图画便可以学到。潘达洛司拿出他的弓来；张开弓；打开箭筒；拣选一枝未曾用过羽毛完整的箭；把箭安在弦上；把弦带箭拉到矢筈下；弓弦靠近胸部；箭的铁针靠近弓；大而圆形的弓镫的一声急旋出去；箭跳跃出去，迫切地飞向它的鹄的。”

荷马这个精妙的描写却被伽鲁司忽略了。何以他认为这个绘声绘影的图画不适于画家的取材？他何以认为荷马描写的另一个情景，诸神集聚在宙斯的宫殿里会议饮酒的那情景：

“现在诸神都集聚在金地板上端坐在宙斯身旁，在他们中间端严的喜伯依次倾斟神酒，他们用金的无柄杯互相饮祝，遥瞩着特洛亚人的城池。”

是适于画家的摹仿？

这个显明的对照正是给雷兴一个提示，对于这两种不同的艺术各自的方

英国 17 世纪的戏剧家，诗人与批评家，今译德莱顿。

见《拉奥空》第十四章。

见《拉奥空》第十五章。

见《伊里亚》iv.116—126。

法之间主要的差别给予一个明确而详细的叙述。

“我愿从基本的原理来探索这问题的究竟。

“我如是推理：假如绘画与诗歌在它们的模仿品中果真运用全然不同的工具或符号——即是前者运用在空间的形象与色彩，后者运用时间中的发音的声音——假如这些符号显然需要对于所代表之物有一个适当之关系，那末，毗连着安排的符号自然只能表现那些存在于毗连的位置中的整体或部分的事物；而连续的符号只能表现那些整体或部分连续的事物。

“那些存在于毗连的位置中的整体或部分的事物名之曰形体。因此，形体以及其可见的性质都是绘画的特殊的题材。

“事物之整体或部分连续者名之曰动作。因此，动作是诗歌的特殊的题材。

“更言之，所有的形体不仅存在于空间，它又存在于时间。它们延续着，而且在这延续的每个顷刻之中可以装出一个不同的外表，或结合成不同的形状。每个这些顷刻的外表与结合是前一个的结果，也可以是后一个的原因，所以它是一个动作的中心。因此，绘画也能模仿动作，只不过表征地模仿，藉形体为工具。

“从另一方面来说，动作不能单独存在，它们必须依赖某些存在物。所以这些存在物既是形体，或被认为形体，诗歌也能描绘形体，只不过表征地描绘，藉动作作为工具。

“绘画在动作的同时存在的组成中只能运用动作的一个单独的瞬间，所以艺术家必须选择那蕴含最富的一个瞬间，并且凡前于或后于这瞬间的动作都能以极容易地从它推察而想象得之。

“同这一样，诗歌在动作的连续的模仿中是被限制住仅运用形体的一个单独的性质，所以诗人必须选择那能唤起她所运用的形体的最明显的意象者。”

根据这个原理，上面所举出的荷马诗中两个例子何以适宜或不适宜于作为画家的题材便可以得到解答。第一个例子——潘达洛司的弓——所以不适合，因为它包括着一个可见而连续的动作，在时间的顺序中一个部分随着一个部分发生的动作。第二个例子所以适宜因为它包括着一个可见而固定的动作，它的不同的部分是在空间中毗连着发展的。作为表现一个风景或一个形象的工具来说，绘画优于诗歌；作为表现动作及人类心灵的活动的工具而言，则诗歌优于绘画。绘画不是绝对的不能表现动作，诗歌也不是绝对的不能表现形体。然而它们的差别处也正正在此，所以要给一种艺术划明精确的界限互不侵犯实在困难，或者竟不可能。

诗人与画家若都表现可见的对象时，他们必须选择最适合于各自的艺术的限制的那些对象。雷兴说诗歌运用“时间中发言的声音”，是说声音是连续不断发出的；画家运用“空间的形象与色彩”，是说形象与色彩是共同存在于毗连的位置中的。假若画家与诗人都要表现一只船，画家在他的画布上重新表现出他在一个刹那的时间，从某一个观点，所看到的形式与色彩，而诗人只不过给那个恰当的文字符号加上一个可以表明那对象的表性词——黑船，快船，或空船。

照此看来，一切的物体美的描写或自然美的描写，都在诗歌的范围之外，都不是诗歌描写的对象。雷兴不承认语言（作为诗歌的媒介）“有按照部分一个一个描绘有形的整体的权力，因为这样的文字的描写，是完全缺乏那作

为诗歌之首要目的之幻觉的。我说它们一定缺乏这个幻觉，因为身体的共同存在的元素与语言的连续的元素是不能相容的。”换句话说，假如诗人要想描写诗歌的图画而获得成功，他必须利用时间之延续来补偿空间广袤的缺陷。荷马描写物质的对象时他就完全用诗歌的方法。他以动作来表现身体。即以他描写阿希尔（Achilles）的盾甲来说，荷马并不描写那已经制造成功的盾甲，“而是用了一百多行美丽的诗句详细描写制造它，装饰它所经过的程序；荷马将他描写的题材中的共同存在的事物变化为连续的，因此将一张枯索无味的物体的图画改成功一个动作的生动的图画。”

关于描写人体的美更是如此。

“诗人只能以在连续的顺序之中描摹美之各元素，因之他全然禁制他将物质之美的描写视为美。他感觉着那些元素，当连续呈现出时，断然不能产生它们当作一个整体的各部分时产生的同样效果；我们投之于它们的那集中的一瞥一定永远不能在一个单独的图画中呈现给我们这些元素；人类的想象无力描绘某一张嘴，鼻子与眼睛并合在一起所产生的效果，除非我们能够从自然或艺术中想起同样的各元素所构成的一个面孔。”

而在这一点荷马又是一切榜样的榜样。他教导诗人如何补救他的艺术的缺陷来与画家竞争。

荷马描写海伦的美丽时，他不描写她的身材如何美好，他只告诉我们她经过特洛亚的长老面前的时候她的美丽所产生的效果。

“特洛亚人与悲伤的亚海伊人为这样的
一个女子忍受长期的灾祸不该受责备，
她是那样令人惊异地酷肖不朽的女神。”

诗人只要遵守他自己的艺术的限制他也可以表现身体的美。而且还有一种身体的美更是诗人描绘的特产。雷兴说：“妖媚是在动中之美，而且是，正以此故，它对于画家不如对于诗人较为相宜。画家只能将动作留给人猜测，事实上他的人物是无动作的。因此之故，他所画的妖媚变成一个皱颜。”但是在诗歌的描写中妖媚仍然是妖媚，我们一定愿意不惮烦地观看的一个倏忽的美。

诗歌不能描写形式之美，但是他可以藉了描写形式之美所产生的效果，或动的美（因为动作是产生在时间的延续中的，它不在艺术的领域之内）诉诸我们的想象，使我们藉了想象达到诗歌最重要的终鹄——幻觉。艺术家所描摹的形象只是自然中一瞬间之象，特别是画家只能利用从某一点观察到的这一瞬间之象。但是艺术家的作品是供我们长久而且重复地审览的，并非仅匆匆的一瞥。所以选择这一个瞬间中的形象与观点很不容易，最理想的上选是能允许我们的想象不受限制自由活动的意境。我们凝视的时间愈长，我们的想象愈丰富；我们的想象愈丰富，我们必愈相信所观看审览的含蕴无穷。不过在起伏不定的情感之中最不适于这个条件者莫如在最高潮的情感。情感达于极端时，表现于艺术作品之中者即这个极端的情感的形象，使我们的想

见《拉奥空》第十七章

见《拉奥空》第十八章。

见《拉奥空》第二十章。

见《伊里亚》iii.156—8

象不能更翱翔于感官所接受的印象之外。所以若表现拉奥空叹息，我们在想象中能听见他的哀呼。若表现他哀呼时，这已达到他的情感的极端，无从激动我们的想象造成那个韵味无穷的意境。

但是艺术家所采取的瞬间之形象，经艺术的表现，在画布上或大理石上它却变成永恒的形象了。所以艺术必须不表现那些我们认为仅暂时存在的形象。

“一切的形象，凡是在我们看来是突然而发作又突然而消灭的，它们只不过存在于一个倏忽的瞬间之中——一切类此之形象，不论其与我们以快乐或恐怖，一经艺术的表现延长此种形象之存在，遂给与一种不自然的性质；每次重复审览的时候，它们给我们的印象愈变愈弱，而最后甚至使得我们对于它全部充满憎恶与嫌厌之感。”

诗歌中的拉奥空哀号因为受了剧烈之痛楚，这不久会没有了的，否则它便蚀吞了拉奥空的性命。所以它不是永存的。而在艺术作品上却表现出延续的动作已变成永恒的形象。拉奥空像的雕刻家必须避免这个。希腊的画家替毛马苦司（Timomachus）有一幅名画，以杀自己的孩子的米底亚作题材。他不曾画米底亚正在杀害她的孩子时的那情景，而是比这早一刹那，当她在自己的内心里慈母之爱与妒忌之心交战的那瞬息。观看了这像，我们的想象把我们带的比这更深远些，超越过艺术家在那个瞬息所能描绘出的一切。正因为如此替毛马苦司将米底亚之踌躇不决造成永恒的了，不惟不使我们憎厌，反使得我们希冀宁愿它在人性中也永远保持着这样的状态，情感的争斗永远委蛇不决。替毛马苦司另一幅画，愤怒的阿杰克司（Ajax Furens），表现出这位英雄狂怒，屠杀了许多羊之后力尽精疲独自坐在那里正在估量如何结果他自己的性命。他没有画那正在愤怒中的疯狂的阿杰克司，却给了我们他那愤怒与疯狂的最生动的观念。这些都是卓越的艺术家的才智克服他们的艺术的限制的极好的模范。

雷兴所讨论的美只限于物质的美，并且不把美当作诗歌的主要性质来讨论。他讨论诗歌中美的地位时他只问用语言描绘物质的美的效果若何。他认为希腊人的艺术的限制比后世要狭隘得多，只限于描摹美丽的形象。希腊艺术作品之精美绝伦即凭赖艺术家所选择的对象本身完美无瑕；艺术家并不要求观者仅从他的作品模仿原作之毕肖获得满足。雷兴完全接受希腊的美的观念，认为美是艺术的正当终鹄与最高法则。他否认优美的艺术描绘丑恶的形象。他轻视表现也正是这个道理。他讨论诗人与画家能运用物质的丑的限度大半是补充阿迭生（Addison，1672—1719）的意见。

雷兴以为诗人比较能自由利用丑恶。就本质上说，丑恶是不能作为诗歌的题材的，可是荷马描绘过泰尔西铁（Thersites），他把它应用作产生并且加强滑稽的与可怖的那种混合的感觉的一个元素。雷兴根据亚里士多德在《诗学》（De Poetica）中所说，认为丑恶是一种缺陷。若以丑恶与美善的行为

见《拉奥空》第二十一章。

见《拉奥空》第三章。

今译美狄亚。

18世纪英国的诗人与散文家。他是近代提倡想象说（Theory of Imagination）的人，雷兴受他的影响很大。他的批评文字散见于他与Steele合编的《旁观者报》（The Spectator），今译作艾迪生。

对照、衬托，可以产生滑稽的效力而消灭丑恶的效力。诗歌既是表现在连续的时间中发生的一串承先继后的动作，当然可以利用丑恶。雷兴说，“诗人往往全然忽略外形及形象之美，如他的英雄一度赢得我们的敬重，他确信英雄的高贵的品质已吸引住我们，我们便不会想到他的身体姿势之为丑为美。纵然我们会想到这，因为已经怀有美好的成见的缘故，确信我们自己将给他一个外形，纵不漂亮，至少也不招人厌嫌。总而言之，凡诗人并非有意申诉于视觉的任何事物，我们必不注意它。魏吉琉描写的拉奥空哀号的时候，可曾有人想到那张开的嘴是丑陋的吗？”诗人的图画并不限于一刹那，他可以描绘他的英雄的任何动作，探寻他的根源，追踪到他的结果。在这个长的时间中的各种形象与变化，每个都可成为艺术家的独立的作品，而在诗人只不过他的英雄的一种性行，此种性行先后组合产生了良好的效果而消灭了一个单独的性行所给予我们的不良的影响。因此一个人在身体极度的酷痛之中厉号纵然不美观，假如他的其他行为已引起我们的敬仰，我们一定不责备他。魏吉琉的拉奥空厉号，但是他是我们熟识的爱若先知的爱国者与慈爱的父亲的拉奥空。我们有了这个成见便不认为这有伤大雅的厉号是他的性格上的缺陷，而完全是由于他所不能忍受的痛苦。诗人所以能使我们对于他的英雄的厄运感到切肤之痛完全是藉了这厉号。

画家因为他所运用的媒介的性质在用丑恶时比较诗歌所受的限制要大。绘画，若就摹仿之工具言，能表现丑恶；若就优美的艺术言，它不能表现丑恶。因为不仅实际的丑恶事物招人嫌恶，用形式与色彩表现的这种对象也是招人的嫌恶的。而且在表现滑稽的与可怖的感觉，绘画也不能与诗歌相比。因为在诗歌中形式之丑恶因其共存的部分改为连续的部分而失掉它的不快意的效果；所以丑恶也毫无丑恶可言。它能与其他的外形更亲密地结合产生一个新的与特别的效果。而在绘画中所有的丑恶的效果完全存在着，经过摹仿并不会稍减它本来的效果。因此无伤损的丑恶不能长久仅保持着可笑的感觉。我们对于丑恶的不快意之感渐增强，最初觉得谐谑的事物逐渐变得非常之可憎。有伤损的丑恶也正如此，我们的恐怖之感渐渐消失，最后只留给我们残缺的畸形而且它是再不能更改的。诗歌能利用丑恶与可怖的或滑稽的质素构成的混合感觉，消减丑恶的效果，达到诗歌的目的；绘画却不能构成这种混合感觉：因为滑稽的或可怖的质素都是暂时的，而且是依赖其他事物（所表现之形象）引起的，所以最后当这些感觉消逝了时，我们的面前只有那件艺术作品，它表现的是不可改变的丑恶的形象。我们审视这形象只有丑恶的感觉以及丑恶所引起的属于憎厌的其他感觉。

雷兴认丑恶为一种缺陷虽然是采取亚里士多德的解释，但是关于丑恶的问题他并不完全接受亚里士多德的意见。亚里士多德在《诗学》中讲及喜剧时说滑稽是一种过失，或丑恶，但不与人以伤害或痛苦。但是讲到诗的起源时他说模仿是人类的天性，而且人类还喜欢模仿的作品。“吾人喜观览艺术中最逼真之表现，虽其对象本身如最低等之动物死尸之躯体，视之足使吾人痛苦亦所不惜。此解释可于其他事实中求得之：夫求知为最大之快感，非哲学家所独有，抑亦吾人所共具；姑不论其求知之能力较哲学家为如何微小也。吾人喜观绘画之故即同时学习——推察诸事物之意义，如识画中之人为谁某；设吾人以前未曾见此画中之人，则其快感非由于图画之模仿品，乃由于

画家之技巧或设色，或其他类似之原因激起耳。”亚里士多德认为模仿是人类的天性；人类喜欢模仿，因为由此可以得到快感。故模仿的对象不论为何与给吾人以何种感觉，以此对象而成功的模仿品，皆能给我们以快感。亚里士多德在这里所注意的是模仿的快感，所以纵是如何丑恶或令人憎厌的对象，其模仿品也能给人以快感。雷兴却着眼在何种对象可以达到诗歌的最高境界——所以就本质说，丑恶是不能作为模仿的对象的；但是他可以与另一种素质，滑稽的或可怕的感觉，结合成一种混合感觉，藉以消减丑恶的成分。第二点，亚里士多德注意知识的问题，他认为求知是人类最大之快感，故任何事物（或美或丑）之模仿皆能给我们快感，因为此种模仿皆能满足我们求知的欲求。关于这点，雷兴与亚里士多德异趣，所以他根本不理睬知识的问题。他只注意凡是能藉混合感觉达到诗歌的最高境界的丑恶才能作为模仿的对象。

希腊的西蒙尼底司（Simonides）说过“绘画是无声之诗歌，诗歌是有声之绘画”，这本是指两种艺术的效果而言，它们确实是有差别的。罗马的荷拉丢（Horaz）所说“诗如画（Ut pictura, poesis）”，也只是在论诗的时候以图画作比喻说“画既如此，诗亦相同”。但是后来的批评者为了方便往往称引他们，特别是荷拉丢，而且赋与一种新的意义与解释。事实上西蒙尼底司与荷拉丢都不会将诗与图画混为一谈，如拟古典主义时代的作家或浪漫主义时代的作家那样。在古代艺术的型类尚未混乱。生于拟古典主义与艺术的型类混淆的时代，雷兴即在根据真正的希腊精神，推翻伪古典主义而返于真正的古典主义。

《拉奥空》在德国的艺术批评史上是一部划时代的著作，影响了整个欧洲有百年之久，现在已成为不朽的经典。它只是雷兴原来计划中的三分之一，他还拟讨论音乐与舞蹈诸问题。雷兴在叙言中自谓他这部著作“毋宁说是因浏览而成篇，而非经过一般原理之系统的发展。因之，它应被视为一部著作未经整理的材料集丛，而非一部完成的著作”。雷兴对于绘画与雕刻的技术知识比较有限，所以在这方面他的意见不如在诗歌方面的正确。但是我们应注意的不在某些枝节或某种知识，而是他的这部著作所启示的古典精神，他的思想方法，与时间艺术和空间艺术之间许多耐人深味的思考。正以此故，《拉奥空》是一部不朽的经典，是每个研究美学与批评的人，不论在那个时代，一部“启示录”。它还是歌德在来比锡作学生时代给予他热情，在他晚年称道不绝的书。歌德记述《拉奥空》出版时给予了德国人的影响道：“我们诚心乐意欢迎那位优美的思想家从浓黑云雾中带给我们的光亮。如像被闪电的烛照一样我们看见那个光辉的思想的一切结果——这思想将空间艺术与时间艺术之间的差异区别得十分清晰。所有同时的一切批评都被弃如敝屣。”

不仅在当时，《拉奥空》永远是一道光亮。

（原载 1942 年 12 月《中德学志》第 4 卷第 4 期）

见《诗学》第四章。

约公元前 5 世纪时希腊之著名抒情诗人。此处引文首见于 Plutarch 之著作中。

公元前 1 世纪时罗马诗人，今译作贺拉斯。此处所引见于其所著 *Ars Poetica*。

见 *Dichtung and Wahrheit*，ii，122。

尼采的悲剧学说

—

在西洋文学中悲剧是最古的文学体裁之一，而且就流传于后世的作品而言，悲剧作品比较史诗要多几十倍。历来西洋的哲学家每对于悲剧发深微奥妙的议论，似乎哲学家与悲剧特别有缘分。这本来毫不奇怪。西洋第一部文学批评的伟著便是大哲学家亚里士多德的《诗学》(De Poetica)。在这部未完成的或残缺的著作中，四分之三的篇幅是论悲剧的，并且亚里士多德解答当时一般人关于悲剧与史诗的优劣的疑问，他举出四点比较，认为悲剧比史诗优越。经过黑暗的中古，到了文艺复兴期，回复了研究古典文化的热忱，在意大利，法国与英国产生了许多注疏家，给了悲剧许多新的意义，也随着加添了许多穿凿附会。在整个文艺复兴时代德国文化尚在低潮期，只有一位斯笃谟(Johann Sturm, 1507—1589)热烈地鼓励《诗学》的研究。宗教改革家的马丁路德可以说是第一个提示过这部伟著的。戏剧家萨克斯(Hans Sachs, 1494—1576)在他的作品中曾经提到‘Katharsis’的解释。到了18世纪以后情形可就不一样了。德国研究《诗学》的学者不惟日见其盛，

尼采在中国不是一个陌生的名字。民国10年前后曾有许多人作文章介绍他，标榜他的超人主义，《民铎杂志》还为他刊行过专号。他的《查拉图司特拉如是说》(Also sprach Zarathustra)经郭沫若氏选译在《创造周报》上刊登时对于当时写文章的人曾有过相当的影响，其后林语堂氏还拟作了他的《萨天师语录》。尼采在中国还与另一个名字混在一起，即是他是第一次世界大战的道德责任者，有人著论谓威廉第二所以穷兵黩武就是受了他的超人哲学的影响。第一次世界大战开始后英国许多名人多持这种论调，贤如哈代(Thomas Hardy, 1840—1928)尚且不免，更毋论柯南道尔(Sir Arthur Conan Doyle, 1859—1930)了。我们的评论家的意见当然是随着他人依样葫芦。兹将尼采的生平略述如下：尼采于1844年10月15日生于萨克森的一个小村庄中，祖先是波兰的贵族。他的父亲被普鲁士的菲得利·威廉第四任为Lutzen教区的长老，并且教四位女公主读书。他的父亲对于菲得利·威廉第四矢忠矢诚，尼采恰生在威廉第四的生日那一天，他的父亲以此为无上的光荣，于是以菲得利·威廉第四的名字Friedrich Wilhelm作他的教名。他的父亲36岁时就死去，他自幼即受他的母亲的教养，以才智受人称扬。1858年入Pforta的国立学校读书，对于文学与音乐甚感兴味，同时对于瓦格纳的作品已多娴熟。1864年他入了波恩大学，在著名的言语学家Ritschl与Jahn之指导下研究古代语言学，最受Ritschl的爱重，翌年随了Ritschl转学到来比锡大学，同年结识了瓦格纳。他在来比锡作的关于语言学的论文在Rheinisches Museum上发表后，引起巴赛尔大学当局的注意，聘他作古代语言学教授，那时尼采还未毕业，所以在1869年他便作了大学教授，才24岁。那时瓦格纳住在Luzern湖上，尼采常与往还，他对于这位老前辈极为崇拜，不过后来竟变得反目。普法战争爆发后他曾服务兵役在战地看护伤兵，后来得了传染病及其他的病症，这个影响及于他晚年的健康，从战地回来后他又回到巴赛尔教书。其后因脑病眼病相继并发不得已辞职到意大利，瑞士，德国的来比锡，瑙恩堡(Naumburg)等地养病。1889年在Torino因过度疲劳与服安眠药逾量的影响转为剧烈的精神病，遂于1900年8月25日在他的妹妹守护之下逝于威玛的寓所。尼采是一个愤世嫉俗之人，所以与人落落寡合，世人多以为狂人。当时首先发现尼采的伟大的是丹麦的文学批评家布兰兑斯(George Morris Kohn Brandes, 1842—1927)，其后法国的批评大师与历史哲学家的泰纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893)，瑞典的诗人与戏曲家史特林堡(Johann August Strindberg, 1849—1912)是他惟一的知音。他的著作翻译为中文的有：梵澄译：《苏鲁支语录》Also sprach Zarathustra，萧赣译：《扎拉图士特拉如是说》；Ecce Homo，梵澄译：《尼采自传》；Die frhliche Wissenschaft，梵澄译：《快乐的知识》；Morgenr(te，梵澄译：《朝霞》。

而且他们研究悲剧的结果影响了整个欧洲的文学批评，他们关于《诗学》的校勘与注疏工作也极精湛。从雷兴(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)开始，他是要恢复真正希腊精神的一位启蒙运动者，他要揭示给德国人真正的古典文化，摧毁当时流行于德国的法国伪古典主义，他遵循亚里士多德的意见，具有深刻了解古人的同情，他对于悲剧的“Katharsis”的作用所与的解说极有贡献。雷兴之后，米勒(Müller)，渥勒特(Valett)，葛鲁丰亨(Gröfenhen)，利忒(Ritter)，蒙森(J.J. Mommsen)，包木夏特(Baumgart)，施米特(Schmidt)，贝尔内司(Bernays)等等，我们熟知的大诗人歌德与释勒更不必提了，这些伟大的学者天才都是热烈研究《诗学》而各有不同的献助的。尤其是贝尔纳司，他是“Katharsis”的近代解释的树立者。他所发现的这个名词的医学解说一直到今日被认为是最正确的合乎亚里士多德的主张的解释。

然而德国的才智之人对于悲剧研究的成就尚不仅如此。以上所提到的几位不过是宣扬真正的古典精神，对于古人求深澈而同情的了解，对于一词一字寻源探本钩玄索隐，或是偶而发出一些精深的意见于古典文化加以微妙的解释。德国的学者有其特质，这是其他各国的学者所赶不上的一個特长。雷兴曾说过，德国人最擅长系统的著作。任何题材一到了德国学者的手中无不条理井然，有头有尾，让任何异国的学者见了自叹弗如。这确是事实。十八九世纪英法两国的哲学家对于悲剧有过不少的著作，但是不曾成为什么系统或将悲剧纳于他们的系统之中。19世纪德国产生的三位世界哲学家黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770—1831)，叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788—1860)与尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900)，各自建树自己的哲学系统，或者说，宇宙系统，就是把悲剧纳入他们自己的系统之中，根据他们的系统来考察与解释悲剧。换言之，悲剧只不过是供给他们的系统的参证或诠释；在他们看来，它并不是一个独立的存在。

狄克森(W. Macneile Dixon)说过这样的话，探索哲理的旅行者在旅途中必须要爬过那高峻的德意志山脉的，其中巍然高耸着黑格尔思想的朦胧的峰巅。我们现在也须瞻仰一下它。黑格尔是理性主义者，他称他自己的哲学为绝对的唯心论(Absoluter Idealismus)或泛理论(Panlogismus)。他最得意的是他那有名的辩证法(Dialektik)。根据他的辩证法，他把他的哲学系统按照人类理性发展的阶段分为三大部分：逻辑学，自然哲学，精神哲学。精神哲学又分为三：主观精神，客观精神，绝对精神(Absoluter Geist)。绝对精神又分为艺术，宗教，哲学。哲学是精神发展的极致，也是万有本体的理性发展的极致。黑格尔既是理性主义者，他观察宇宙的理性着眼在它的有机的完整，而非片面的或局部的。他认为人间充满了矛盾与冲突，在不绝的矛盾与冲突之中人类才能获得进化。矛盾的与冲突的两个力虽然相反而实相成，结果产生了大和谐——这就是他所谓“综合”(Synthesis)。这样的矛盾，冲突，然后产生了综合；在综合之中又存在着内在的矛盾，再形成了两个相反的力量，结果又产生了新的综合。这样的程序永远继续进行着，从此产生了人类进化的历史，人类永远是在“未济”之中向着更圆满进化的。黑格尔的悲剧学说完全是从他的辩证法的线索来的。他论悲剧并未提到悲剧

主人公的受难，他在悲剧中只看到一片天和。在人生中有许多冲突的理想：个人意志，国家法律，信仰，爱国，责任，名誉……。因两种理想的冲突，于是悲剧英雄沦于苦难与灾祸。他的灾祸消灭了理想的冲突。悲剧即产生于这样两种理想的冲突。冲突的结果它的英雄甚至丧失掉生命，然而却表现出永恒的公理与完满的和谐。悲剧所以能予人以快感，所以能使人高尚正是这个道理。

从黑格尔转到叔本华，我们发现另一个天地。我们当然不能期望这位厌世的悲剧哲学家像黑格尔那样的悲剧学说。叔本华的哲学是意志哲学。他所谓意志也就是康德所谓“物之真如”（Ding an sich）。在叔本华看来人生只是一场无休止的为生存的斗争，被盲目的求生的意志胁迫着，而在这场斗争之中所遭遇的只不过难以救济的失败与结局的死亡。我们在人生整个过程中只是向坟墓走着。诞生，衰朽，死亡，悲忧，伤悼，失望只能够随着愿望之消减，生存意志之消减同时消灭的。悲剧所呈献给我们的是可怖的求生存的事实，不可言传的人生厄难，恶人的胜利，无辜的惨灭，机会之弄人。因此悲剧所与我们的教训是使我们认识人生之无价值与痛苦，死之光荣与失败之喜悦。黑格尔不承认命运对于人生的播弄，在理性的世界中并无命运之存在。叔本华却以为人生从始到终就被命运之手笼罩着；遇到命运便行“退让”（Entsagung），如是才能摆脱生存的意志，得到解脱。叔本华的退让正是所谓以退为进。对于悲剧英雄的遭遇能够“既伤逝者，行自念也”，因而对于人生有所憬悟，这在叔本华看来正是悲剧的功用与悲剧给予我们的快感。

若用黑格尔的辩证法来说，我们在前面两段文字中所讲的两位哲学家的悲剧学说恰是一正一反，而结束了 19 世纪的那位超人哲学家供给了我们一个综合。黑格尔重视理性，所以乐观；叔本华以人类的盲目生存的意志代替理性，以为人生的一切苦恼统是生自这个生存的意志，触到“人何以要生存”这个矛盾，于是悲观厌世，终于歌颂退让，赞美死亡，以掩饰他自己的心理隐机（Verwickeltheit）。尼采肯定了叔本华的生命是罪是苦之说，但是他提供了另一种解释——根据艺术的新的观点的解释，来肯定生存的意义，于是到了尼采的手中消沉的停滞的苦恼的退让的人生，一变而为活泼泼地生机盎然勇进欣欢的人生。他承认，他知道，人生的苦恼，但是，在他，这并不能引致他悲观而逃出人生；他维护人生应该存在，但是他并非根据那绝对的理性。这样，他是同于黑格尔与叔本华的，而也是异于黑格尔与叔本华的。在这样的异同之间显然呈现出德国人的更完备的悲剧学说的探索。

二

尼采著了一部《悲剧起源论》（Geburt der Tragödie），在这部书中他详细陈述了他的悲剧学说和惊人的新颖的意见。这是尼采的第一部重要作品，刊行于 1872 年正月，那时尼采不过 28 岁，已经在巴塞尔（Basel）大学当了 4 年文字学教授。尼采在来比锡求学时代受着三个大的影响支配，即是希腊精神，叔本华与浪漫音乐家瓦格纳（Richard Wagner，1813—1888）。

黑格尔的悲剧学说见于他的 Aesthetik。

叔本华的悲剧学说见于他的 Die Welt als Wille und Vorstellung。

瓦格纳是 19 世纪大音乐家之一，歌剧改革家，新乐剧的创始者。1868 年在拜罗特（Bayreuth）建筑成他

他爱好希腊文明，因此致力于古代文字学的研究，而这种研究不过是他求获得真正了解希腊文明的一个工具。尼采在 1865 年的秋天从波恩（Bonn）大学转到来比锡大学的时候，他在波恩一年的生活经验使得他非常的悒郁不振，他想改换他自己的心境。他第一次读到叔本华的《意志与观念的世界》（Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819），他不禁高兴地写道：“在这里我看见一面镜子，我在其中窥探世界，人生与以可怖的宏伟描绘的我的本性。”他对叔本华充满了敬爱的感情，认叔本华作他的导师。他在来比锡认识了瓦格纳，变成了瓦格纳的热烈崇拜者。在这三种影响之下的 3 年的来比锡生活（1865—1867）中尼采孕育了《悲剧起源论》。这部书虽然是他的处女作，事实上却是他多年知识发展结成的果实。尼采是一个多方面的天才，各种显然不相容的才能，哲学的，艺术的，科学的，极为调融，没有一种显得凌于任何一种之上。他的这种特点在这第一部书中已经表现出。这部书大约是写于 1867 至 1871 年年尾，那时尼采正在思索美学上的许多问题。1871 年刊行，题名为《悲剧起源于音乐的精神论》（Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik），后来才改为《悲剧起源论》或《希腊文明与悲观主义》（Die Geburt der Tragödie, oder : Griechentum und Pessimismus.）。尼采在 1886 年写的札记中有一篇讲到他这部《悲剧起源论》的目的很为详尽，可惜不曾印行，下面的译文根据他的妹妹伊利沙白福斯特尼采夫人（Elisabeth Förster-Nietzsche）的引文：

“关于《悲剧起源论》。——一部涉及关系于快活的或不快活的美感状态的各种经验的书，附以形而上学的艺术的解说。同时陈述一个浪漫主义者之自由（痛苦的人感受着最深沉的对于美的渴求——他产生了它）；最后，一部青年的作品，充满了青年的勇敢与忧郁。

“基本的心理经验：‘阿波罗’（Apollo）这个名词代替在一个幻像的世界之前的那个恍惚休息的情状，在一个被指定作为逃避转化的美丽的外观的世界：‘狄奥尼苏司’（Dionysos），恰与此相反，代表热切的转化，长成的自我意识，在创造者暴躁的耽于逸乐的一个形象中，他也完全意识到毁灭者的暴怒。

“这两种态度与它们所根据的渴望之间之对立。阿波罗态度把眼前幻像用魔术造成永恒的：在它的光亮下，人必须静止，不动情，和平，复原，与他自己与一切生存融洽无间；第二个态度（狄奥尼苏司的）争取创造者，任性创造的逸乐，即是构造与毁灭。创造被感觉着与解释为一个本能一定仅是一个不满足的存在物，洋溢着高度奋发与高度压抑的财富与生活的不间断的智巧的动作。——一个愿克服生存的苦恼的神的智巧动作，惟凭藉连续的变化与变形，外形作为一个暂时的与短促的解脱；世界当作神一般的幻梦与解脱之间的一个明显的接续。

“这种形而上学的艺术的态度是与叔本华的独断的意见相反的。叔本华不从艺术家的观点而从观众的观点来估价艺术。我的这个态度藉了与真实的存在相反的非真实的存在所产生的快乐带来拯救与解脱（惟有受难者与在绝望中的人的经验得自他本人与一切存在的事物）。——赋有形象的解脱与其永久性（恰如柏拉图所要描绘者同，所异者柏拉图压抑一切过于兴奋的知觉，甚至观念本身）。第二个观点与此相反——认艺术为艺术家的一

理想的剧场，尼采与瓦格纳交密正在这个时期。他的主要的作品为 Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger von Nürnberg, Nibelungen, Parsifal。尼采《悲剧起源论》中的许多观念都是得自瓦格纳作品的启示。

个现象，尤其是音乐家：不得不创造的痛苦，作为一个狄奥尼苏司本能。

“悲剧艺术，在两种态度中都丰富，代表阿波罗与狄奥尼苏司的调解。狄奥尼苏司极重视外形；可是它将要被否认，被欣然否认。这个与叔本华的作为对于世界的悲观态度的退让的教训是反对的。

“反对瓦格纳的学说，所谓音乐是工具，而戏剧是目的。

“对于悲剧情味（对于宗教甚至悲观宗教）的渴望。

“误信赖科学，虽然我们能强烈地感觉到它暂时安慰的乐观主义；理论的人的宁静。

“对于基督教的深沉的敌视。何故？德意志精神的退化悉受它的影响。

“任何对于世界存在之辩正必须是审美的辨正。对于道德深刻的狐疑（——道德即是外形的世界）。

“生存之幸福惟有来自外形的幸福是可能的。（‘存在’这个名词是那些受化成之苦的人们发明了一个杜撰。）

“在化成之中的幸福惟有在真实的，‘生存的’，美丽的幻像的毁灭中才是可能的，——在幻像的可悲分散中：——随着在外形世界中最美丽的现象，狄奥尼苏司的快乐达到它的极致。”

尼采在他所有的作品中都提到狄奥尼苏司与阿波罗。关于它们法国现代的文学史家法格（Emile Faguet，1847—1916）在他的《尼采研究》中讲得极扼要：“昔日有一种族，所爱惟美丽与生命。它特爱生命，强健的与丰满的，势盛的与快乐的，崇高的与胜利的。这可以称之为它的狄奥尼苏司的精神。但是它也爱美丽，爱种族之纯洁，庄严的面颜，神色之宁静。这可以称之为它的阿波罗的精神。这两个希望在欧林普司（Olympus）的概念中是有几分联合在与并合在一起的。欧林普司是众神会议的地方，他们强大有力又都高贵美丽，得意洋洋生命的快乐与生存的意志；不朽：这是一个常常反覆说的一个词，已经失掉其意义了；不朽，即是说贪婪于生命，渴求它永恒；想要美丽的，察觉其美丽的，而且竭力益求察觉它。欧林普司是更高的存在，他结合了狄奥尼苏司的与阿波罗的形态于一身。”

尼采从希腊人借用于阿波罗与狄奥尼苏司这两个名词。这两位神明与艺术发展的密切关系正如男女两性与人类生育的不可分离。我们从这两个希腊人的艺术之神悟晓在希腊世界之中存在着一个广大的对照，渊源与目的完全是相对的，即是造形的艺术与音乐的艺术，阿波罗代表造形艺术，狄奥尼苏司代表音乐的艺术。这两个相异的倾向并行着，显然呈现出差异来，却互相激动产生新的与更有力的生命，永远是争斗，最后藉了希腊意志的玄学的神妙，他两个结合而产生的悲剧。他两个所代表的是两个不同的世界。阿波罗是日神，代表梦幻的世界；狄奥尼苏司是酒神，代表沉醉的世界。在这二者之中狄奥尼苏司比较更原始。春之来临与催眠药酒觉醒了狄奥尼苏司精神。人类受了他的精神的鼓舞自由发泄他原始的本能，沉溺在狂欢，酣歌，舞蹈之中。人与人之间一切的藩篱都被打破，人类又与自然合一，沉入神秘的原始的一致中，达到一种完全忘却自我的境界。在唱歌中与舞蹈中人类如与神明同在，他不知道该如何走，如何唱，他简直要快活地腾入空中。他自己感觉着他是一个神明，他神魂荡漾意气昂扬到处徜徉着如同他在梦幻中看见的

Emile Faguet : Enlisant Nietzsche.

欧林普司是希腊山名，据希腊神话所述它是宙斯与众神所居之地。

神明一样。人在这时候不复是一个艺术家，他已经变成了一件艺术品。他对一切固定的事物都不满足，他建造他又毁坏。生命在他是一席转动的盛饌，所谓幸福即是无休止的活动与野性的放荡。

阿波罗却与此不一样。阿波罗是日神，还是一切形象的设计者。美丽的梦幻世界的外形是一切造形艺术的必要条件。具有阿波罗精神的人审量梦幻世界的美丽外形感到一种恬静而深沉的快乐。他与梦幻的现实的关系，犹如哲学家与生存的现实一样，他从这些图画领悟到人生的意义，而且得到人生的训练。他所欣然观赏的不仅是适意的图画，但凡一切严肃的，困苦的，悲惨的，郁闷的，突然而来的打击，命运的伎俩，整个人生的地狱与天堂都在他的面前经过，他将它们当作壁上的画幅来赏玩。这种观赏给他快感，却不给他一点痛苦。他知道眼前看的是梦幻世界，但是他还喊着：“这是梦幻！我还要再梦！”这证明我们的内心非常欣喜地经验我们的梦。他所看重的是和谐，限制，与哲学的冷静。所以尼采称阿波罗为：“个体原理（*Principium individuationis*）的光辉意象”，“代表着在一个虚幻世界之前，在赋有美丽外形的世界之前（此美丽外形是计划作为免于转化的拯救的）恍惚镇静的状态”。

狄奥尼苏司的精神表现在音乐中。叔本华说音乐是不受观念干涉的意志之直接客观化。尼采说它是原始痛苦的无形象与不可触觉的映像。音乐自狄奥尼苏司舞蹈产生，抒情诗歌又是随着音乐而产生。抒情诗歌的最初的形式是民歌，确实是世界的一面音乐镜子。历史上每个时代最丰富的产生民歌的时代都是受狄奥尼苏司节日的激动的。阿波罗的精神在造形艺术中与史诗中显示着。在这些艺术中阿波罗的幻象在我们前面建起一个英雄的世界。荷马描写的人物是最好的榜样。

荷马是一个精神凝注的梦想者。阿波罗型的朴素的艺术家的。希腊人在雕刻上把荷马与阿希勒胡（*Archilochus*）并列。视为希腊诗歌的祖先。在近代的美学家，为了解释的方便也许要说荷马是第一个客观的艺术家，而阿希勒胡是第一个主观的艺术家。但是这种解释没有多大用处。所谓主观的艺术家实在算不了艺术家，而且我们在整个艺术的领土之内所要先克服的便是主观，释放自我，压抑个人的意志与渴望。任何种真正的艺术作品，假若无客观性，无纯粹的超脱的思考是不能使我们信服的。因此我们必先解答这问题：何以抒情诗人能够是艺术家，所有他的作品总是讲到“我”如何如何，而且歌咏他个人的情感与渴望。若与荷马比较这位阿希勒胡以他的憎恶与狂欢的喊叫，酒醉的渴望的发泄使得我们惊惧胆寒。他被人称为第一个主观的艺术家，我们能说他不是艺术家？尼采以为这可以如此解答：第一，因为是狄奥尼苏司艺术家，他已与原始的一致，它的痛苦与矛盾同一。假定我们认为音乐已经被正确地称为世界的一个复唱与改造，我们可以说他产生了这个原始的一致作为音乐的摹本。不过在阿波罗的梦幻灵感之下，这音乐又作为一个象征的梦幻图画显示于他。无形象的不可触觉的原始痛苦的映象在音乐中，及其在外形中的抵消，于是产生了第二个镜子，作为一个具体的象征。在这种情形之下艺术家已经将他的主观缴械了。现在呈现给他的图画是外形的一个梦景，表示原始矛盾与原始痛苦也表示原始快乐。因此，抒情诗人的那个“我”字，若说是“主观的”完全是向壁虚造。我们已经知道音乐是意志的

阿希勒胡是公元前7世纪时希腊诗人。

客观化，或狄奥尼苏司的精神；抒情诗也可以视为音乐的客观化，将音乐翻译为可触觉的概念与意象。如是无所谓主观的艺术，也无所谓客观的艺术，沉醉者变成了梦想者，梦想者也变成沉醉者。在抒情诗歌中，于是我们发现狄奥尼苏司的与阿波罗的精神之间的初步的调融。

三

尼采认为悲剧的起源与抒情诗歌的起源是相同的。悲剧不过是发展到极致的抒情诗歌。关于悲剧的起源的问题从来不惟无人解决，而且无人郑重研究过。古代的传说认为悲剧由合唱队产生，它只不过是合唱队。合唱队是理想的旁观者，它代表民众与所描写的国王贵族形成尖锐的对照。这种解说在许多政治家看来极为正大；但是他仍不能解决悲剧的起源问题，因为国王与民众之对照，政治社会舞台与悲剧的纯粹宗教起源是无关系的。我们若明白这一点，再想想埃斯去路（Aeschylus）与索佛克雷（Sophokles）作品中合唱队的古典的形式，便明白这种解说的无道理。施雷格·奥威（August Wilhelm Schlegel, 1767—1845）的意见要比这著名的多。他说我们应该把合唱队当作观众的精华，即所谓“理想的观众”。这是一个很浅薄，不科学，但是很动听的意见。因为真正的观众总很明白在他面前的是一个艺术品，并不是一个经验上的现实；而希腊人中的悲剧合唱队却是被迫着在舞台上的人物中辨认得出真正的人物，把舞台上表现的情景完全当作现实看。没有舞台的合唱队——即是悲剧的原始形式——与理想的观众的合唱队是不能符合的。诗人释勒在他的悲剧《迈辛那之新娘》（Die Braut von Messina）的序文中曾把合唱队当作悲剧护卫它自己与现实世界接触的一道活动的墙壁，用合唱队保守它的理想领土与诗的自由。这个理想的领土正是希腊的山特（Satyr）合唱队所愿意居住的所在，它远在一切实人的现实的径路之上。希腊人为这个合唱队筑造了一个虚构的自然国的基架，安放了虚构的自然人。悲剧即是根据这个基础发展，所以悲剧在起源就遗弃关于现实的痛苦描绘。可是它并不是被幻想安放在天与地二者之间的一个专断世界，而是据有欧林普司山上群神所据有的同样的现实。山特是狄奥尼苏司的合唱者，在神话与崇拜认可之下生活在一个宗教承认的现实之中。悲剧即是从山特产生的，狄奥尼苏司的智慧即是经他来宣泄出的。尼采以为这种现象很令人惊讶，正如说悲剧是由合唱队产生的一样。他以为有教养的希腊人在山特合唱队之前感觉他自己中和了；这是狄奥尼苏司悲剧最直接的效果，国家与社会，人与人之间的隔阂，都消融了产生了不可当的一致感觉，引他回到自然的核心。每个真正悲剧所给予我们的哲理的慰藉，不论现象如何不断的变化，生命在根底是无法形容的强盛与愉快，这种安慰好像山特合唱队，自然人的合唱队，呈现出那样具体的清澄光辉。

今译作埃斯库罗斯。

施雷格是德国 19 世纪的浪漫文学家，以翻译莎士比亚著名，他还是一位极渊博的文学者与东方语言学者。此处所述见他的名著《论戏剧艺术与文学》（über dramatische Kunst und Literatur, 1809—1811）。

诗人释勒最后的作品之一。

据希腊神话，山特是一种精灵，形状半人半羊，喜酒与女色，善吹笛，常游于有笛乐铙钹的地方，每与仙女舞蹈征逐。希腊人每于狄奥尼苏司节日扮作山特形状以滑稽的诗歌演说诸神与传说中的英雄的事迹。

心思深沉的希腊人就拿上这个合唱队来安慰自己，他以彻察的眼睛瞥进所谓宇宙历史的可怖的破坏程序的核心，他又窥探见自然之残酷，他简直要堕入释迦的魔障要否认意志。但是艺术救了他，生命用艺术救了希腊人，也救了他自己。原始的崇拜狄奥尼苏司的狂欢的希腊人在兴奋与神魂荡漾的情状之下完全是在一个空幻的世界中转动着。他们看见他们自己化身为山特，崇拜他们的神明狄奥尼苏司。因此，他们同时是演员又是旁观者。最初他们只将狄奥尼苏司想像作存在的；后来他们把他在他们眼前表现了出来，于是狄奥尼苏司变成了悲剧英雄的原型。普罗米托斯（Prometheus）、窝底浦斯（Oedipus）以及其他的悲剧英雄都是这个原始的狄奥尼苏司的化身。狄奥尼苏司的苦痛浸沾了阿波罗的光辉，音乐酝酿成故事，如是产生了悲剧。

但是何以悲剧只产生在希腊，而不产生于其他的国家？亚里士多德曾说过悲剧是源于颂神的诗歌，多利亚（Doria）人自认悲剧是他们的发明。尼采对这问题要探索出一个所以然来。他以为希腊人著名的兴高采烈的精神不过是一个绚烂的夕阳，他们在本质上是悲观主义者。尼采是叔本华的信徒，他相信人生是痛苦，世界不停止地在变化着，人类的痛苦也永恒地产生出新的幻象，永远是对立的矛盾的。但是尼采以为生命在本质上不是道德的，所以不能用道德来辨正。也正因为这个缘故尼采反对基督教，因为基督教只承认道德的价值，拿上另一个世界来使人向往与信仰，忘掉这个世界的痛苦与罪孽。希腊人是最敏感的一个民族，对于一切极微细与剧烈的痛苦感受的最亲切。他们洞悉宇宙间的苦痛。但是他们不隐遁，也不皈依宗教，他们还要活下去。为了求活得下去的这种迫切需要他们创造了欧林普司的众神，创造了一个艺术的世界作为人生的苦恼现实与希腊人中间的一个缓冲地带。因为现实虽然是痛苦的，但是现实的幻境却是令人怡悦的。我们不能在现实世界中寻求正义与幸福，因为永远不会寻得到。我们对于人世的一切苦难不幸应该当做一件艺术品来欣赏玩味，在欣赏玩味之中，我们只发现它美丽，崇高与伟大，却感不到一点现实的痛苦与威胁。这就是尼采所说：“经由形象的解脱。”狄奥尼苏司艺术与阿波罗艺术都是逃避人生的方法。我们要逃避现实的痛苦投入无休止的变化的漩涡中，这是狄奥尼苏司艺术；为了逃避变化的痛苦，阿波罗艺术谛视着人生的形形色色的意象。这两种艺术结合的悲剧呈现给我们对于世界与人生的审美的解释。在道德的解释中，否认人生；在审美的解释中，一切人世的形象经由悲剧诗人给我们造成功美丽的欣赏的对象，凡道德无从解释与辩护的人生，我们得到满意的解释；我们不否认，而肯定人生。悲剧所给与我们的不仅是一种审美的快感或是阿波罗谛视一个痛苦的现实的美丽形象所感到的喜悦。尼采以为还有一种哲理的快感。我们在欣赏悲剧之时知道生命的现象是永恒地在变化着的，但是生命实在是美丽的强盛的。永恒的生命永远在变化，没有休止；它要一切无休止的毁灭也要一切继续的更生。悲剧英雄虽然是人类意志的最高表示，但是他只是一个现象，

普罗米托斯是希腊悲剧英雄之一，因窃火给与人类遭受宙斯的惩罚，被缚于一岩石上，埃斯去路有咏他的三部曲，今译作普罗米修斯。

窝底浦斯是希腊悲剧英雄之一，索佛克雷最著名的一个悲剧即是歌咏窝底浦斯的不幸遭遇的，今译作俄底浦斯。

尼采在 1895 年写过 *Der Antichrist*，公开地反对基督教，予以猛烈的攻击。在尼采所有的著作之中差不多都透露着反对基督教的意味。

而意志的永恒的生命不因他的毁灭而毁灭的。悲剧所诲示我们的是“信仰永生”。

希腊悲剧因遭过一种无可调解的冲突而自入于毁灭。这与其他姊妹艺术形式——比方说史诗——总是很镇静地美丽地自然而然而消灭者完全不同。悲剧的衰亡很令人悲悯，所以在希腊世界中我们听见哀悼它，诗歌也与它同时消灭。随着悲剧的消灭产生了一个新的艺术，赋有悲剧在它的奋斗的一生中所呈现的各种形态。欧里庇得（Euripides）就是为悲剧作殊死战的英雄。这个新艺术是“新希腊喜剧”，在它里面还保存着悲剧的衰退形式。新喜剧诗人所以对于欧里庇得很热烈地依附着正是这个原故。欧里庇得与他的两位前辈悲剧大师不同。但是他与新喜剧诗人却很有相同之点，他将观众带到舞台之上。以前的悲剧诗人都用超越于寻常人的高贵人物作为悲剧的英雄，欧里庇得却用无高位无权势无令闻无阅的庶民做他的英雄。欧里庇得所得意的即是描绘了庶民的平庸，熟悉的日常生活与活动。尼采认为这是悲剧的没落与死亡，同时也是新喜剧的诞生。随着悲剧的死亡希腊人不再信仰不朽；他们不仅不信仰一个理想的过去，而且也不信仰一个理想的将来。到了这个时代，贱民的权力强大了起来，至少在情感上是如此。假如在这个时期我们还说有所谓希腊的快乐精神，那么，这是贱民的快乐精神，他们不担当任何迫切重大的使命，他们不为任何伟大的事件奋斗抗争，他们不看重任何过去的或将来的事件，惟看重眼前的现在。他们似乎不知道有那样一个第六世纪，有悲剧的诞生，好像那个伟大的时代的艺术作品根本未曾存在过。这一点表现出希腊文化的堕落。所以在尼采看来，欧里庇得不仅是悲剧的，而且是整个希腊文化的罪人。

但是欧里庇得想把悲剧与原始的全能的狄奥尼苏司元素分离开，而以反狄奥尼苏司的艺术、道德，与世界概念为基础构造一个新的净化的形式。如是悲剧丧失狄奥尼苏司元素，但是也不是纯粹的阿波罗型的，他是惟理论的与非艺术的。欧里庇得实在说来不过是苏格拉底的应声虫。欧里庇得的神明不是狄奥尼苏司也不是阿波罗，而是苏格拉底。希腊悲剧的艺术就丧失在这一个新对立狄奥尼苏司型与苏格拉底型之上。欧里庇得设计他的剧情时是一个苏格拉底型的哲学家，表演的时候是一个热烈的演员；他却从来不曾是一个纯粹的艺术家。所以他的戏剧既冰冷而又热烈，可以冻结又可以燃烧；既不能得到诗歌的阿波罗的效果，而又割弃去一切狄奥尼苏司的元素。这样的悲剧要求发展需要新的兴奋剂：冷漠的，似是而非的思想——代替阿波罗的直观，与热烈情感——代替狄奥尼苏司的狂欢；而且这思想与情感又是极如实地模仿了的，毫不沾染着艺术的氛围。苏格拉底说：“知识是美德。”于是审美的苏格拉底主张是：“一切美的事物必须是可悟知的。”欧里庇得执住这条法规衡量悲剧中的一切元素，并且依据他自己的原理改正他们。诗歌的缺陷与堕落多半是由于这种批评程序与这种知识。欧里庇得悲剧中的序曲正是这种理性方法的结果的一个例证。在剧的开始先出来一个人告诉我们他是什么人，剧中如何如何，将如何如何，完全摒弃悬念的效果。欧里庇得的悲剧效果不凭赖悬念，也不凭赖以后将接着发生什么事故的狐疑，而只凭赖词藻富丽缀饰的剧文。剧的重心不在动作，而在动情力（Pathos）。这些都是欧里庇得与他的前辈们大相径庭的地方。欧里庇得自以为是第一个头脑清

明的悲剧家，于是他攻击那些沉醉的诗人，说他们不自知地写诗，所以他们错了。柏拉图曾经调侃过诗人的创造才能，说他的才能不是自知的识力，因此与卜占者圆梦者等视齐观。换言之，诗人须变得无意识，丧失掉理性才能吟诗。欧里庇得所以在悲剧中排除去狄奥尼苏司的元素正因为他看重理性，看重知识。苏格拉底以为造成功批评家的是本能，而造成功作家的是意识。根据苏格拉底的学说，“知识是美德；人类犯罪由于无知；有德之人是幸福的”。这三种基本的乐观条件就致悲剧于死命。因为具有德性的英雄必是一个推理者；在美德与知识之间，信仰与道理之间，必须有一个必然的可见的关联。乐观的辩证法将音乐从悲剧中摒斥去，毁灭了悲剧的要素。所谓悲剧的要素是狄奥尼苏司情状的表现，音乐的可见的象征化，狄奥尼苏司狂欢的梦幻世界。

四

尼采所最重视的是音乐。瓦格纳曾说过我们对于音乐必须以异于应用于一切造形艺术的原理来估价，也不能依照美的范畴来估价，固然有美学家期望音乐也产生像其他的空间艺术作品的效果，对于美的形象唤起喜悦。究竟音乐与意象和概念的关系如何？即是相反的两种艺术力量并合为一致的活动的时候产生什么样的结果？尼采认为叔本华在这一点讲得最透彻。叔本华以为我们可以将现象世界或自然与音乐认为同一事物的两个不同的表现，因此事物是现象世界与音乐类同之点的一个媒介，我们若要明白它们的类同之点，必须对于事物有相当的知识。假若我们视音乐为世界的一个表现，它实在是最高级的宇宙语言，它与概念的普遍有密切的关联，犹与特殊事物的关联一样。它的普遍性绝非抽象的，而是明确的。意志的一切可能的努力、奋张与表示可以用无数的曲调表现出来，依照事物之本然而不依照现象。音乐对于万有的真性的深切关系也可以如此解释这事实，若音乐的演奏适合于任何的情景，动作或事件，它往往是似乎泄露给我们最秘奥的意义，而且似乎是对于万有本性的最正确精当的注疏；听了交响乐的演奏深受感动的人他宛如自己经验了一切人生宇宙间的大事；可是他略一思索，他在音乐与他的心上经过的事物之间却找寻不到相似之处。因为音乐所以异于其他的造形艺术者，它不是现象的摹本，说得更确当一点，意志之充足客观化，而是意志本身的直接摹本，因此音乐代表宇宙间一切有形物的形而上的本然与每个现象的本然。如此我们正可以称世界与音乐化合为一的世界为与意志化合为一的世界。照叔本华的学说来说，音乐是意志的语言，我们的意象与概念都藉音乐以表现。因此狄奥尼苏司艺术对于阿波罗艺术官能常有两种影响：音乐激动狄奥尼苏司普遍性的象征直观，音乐任听象征的意象浮现在它最高的意义之中。由此尼采推想音乐可以产生神话（最显著的典型），特别是悲剧的神话：换言之，即用象征表现狄奥尼苏司知识的神话。

从一般所知晓的艺术本质，依照外表与美丽的范畴，绝对不能公正地推定悲剧的概念的；惟有凭藉音乐的精神我们才能了解掺混在个人之毁灭中的快活。因为惟有从这种毁灭的特殊例证我们才能豁然颖悟狄奥尼苏司艺术的永恒现象，它给与我们以意志的完全表现，超越过一切之上的永恒的生命。我们轻鄙一切毁灭也因为有了这样的例证。悲剧的最大的形而上的快乐是本能的无意识的狄奥尼苏司智慧转为舞台的语言的一个翻译。悲剧英雄（他是

意志的最高的表示) 不被认为是我们的快感, 因为他只是现象而且因为意志的永恒的生命是不受他的毁灭的影响的。悲剧所叫喊的是“我们信仰永恒的生命”, 而音乐正是永恒生命的直接的观念。空间艺术的目的却与此不同。阿波罗用以消灭个人的苦痛的是尊颂现象的永恒: 美丽战胜了生命本身所具的苦痛。

狄奥尼苏司艺术要我们信任生存的永恒快乐; 不过这个快乐我们不能求之于现象之中, 而须求之于现象之后。我们谛视个体生命中各种痛苦的可怖的事实之时, 我们感觉到求生存的热望与生存的快乐; 挣扎, 痛苦, 现象的毁灭, 这时对于我们变成必需的了, 假若我们观察一下无数的各式各样的生存形式彼此冲撞入生命之中, 宇宙的意志又是如何充溢丰满, 我们便会认同这种需要。虽然有所苦痛有所恐怖, 我们还是幸福的活着的人, 不是个体, 而是与创造的快乐结合在一起的同一活着的人。

人类的无满足的意志永远在用幻梦来诱惑人类, 强迫他们继续活下去, 这是一个永恒的现象。有一种人受着苏格拉底式渴爱知识的束缚, 以为可以藉知识来医疗生存的永恒伤痕; 另一种人受了艺术的勾引人的美丽面网的笼罩, 还有一种人受形而上学的安慰, 相信在流动不息之现象之下永恒生命在不灭地流动着。这三种幻像是为比较高贵天性的人安排了的, 这些人都深刻感觉到生存的重荷, 不得不藉锐敏的刺激被诱入遗忘悲哀之境。据尼采的意见我们所称为文化者即是这些刺激构成的; 按照它们的成分的比例说, 我们有主要的苏格拉底文化, 或艺术文化, 或悲剧文化: 或者用历史的解释来说, 一个亚历山大文化, 或一个希腊文化, 或一个佛教文化。近代世界就纠缠在亚历山大文化的网中。亚历山大文化以具备有最高的知识力, 努力于科学的研究的学理家为理想, 这种文化以苏格拉底为始祖。所谓文化人都是学究, 一切教育方法都以这个理想为目标。苏格拉底文化的中心是乐观主义, 无限的权力——从知识获来的无限的权力, 求此生之幸福。这种文化要保持长久的存在需要一个奴隶阶级来维护, 但是依照乐观的人生观奴隶阶级是被否认的。所以一旦美丽的引诱人的话语“高贵的人”, “高贵的工作”, 说完之后, 这种文化便逐渐趋于没落。

学理人文化的没落很貽近代人以不安。他过去所赖以躲避祸患的凭藉没有了。卓越的大天才利用科学的行头指示出知识的限度与相对性, 因此确然否认科学的万能。康德与叔本华正是打倒这种乐观精神的英雄。乐观派的人以为一切宇宙之谜是可以解开的, 空间, 时间与因果律被视为全宇宙的真的全然无限制的法则。康德则认为在实体中时间空间等等只不过把现象提升到独一的最高的实体之中, 以它代替万有的最深的真实的本质, 因此任何这个本质的知识是不可能的。由此种知识所产生的文化, 尼采称之为悲剧的文化; 它最重要的特点是智慧代替科学作为最高的终鹄, 智慧不受科学的诱惑与欺骗, 以镇摄的两眼审视一个广博的宇宙观, 并且以同情的爱的感情将世界的永恒痛苦视如自己的。将来必有一代的人怀抱这样英勇的幻象渴求宏伟英雄壮事业的壮心, 以骄傲无惧的气魄视一切苏格拉底文化的柔弱无力的乐观教训如敝屣, 然后才可以果决地, 健全地, 充满地生活。具有这种悲剧文化精神的人才能渴望一个新的艺术, 有着形而上学的慰藉的艺术——悲剧。

悲剧在丰富的人生之中, 在人生的欢乐与忧患之中, 巍巍然端坐在那里, 神魂恍惚地谛听遥远方传来的一曲悲楚的歌词, 诉述幻想, 意志, 愁苦(Wahn, Wille, Wehe) 的歌词。人类应该信赖狄奥尼苏司生活与悲剧的诞生, 应该英

勇地做一个悲剧人，然后才能得到济度。人类唯有从希腊人才能学到神迹一般的悲剧的复生。希腊人因为具有悲剧的神秘所以能与波斯人打仗，而敢于冒险作战的人也需要悲剧作为一副必需的医疗剂。随着狄奥尼苏司生活的扩张，人类能觉察到狄奥尼苏司解开个人的枷锁，而使他自己首先感觉到在政治本能上一个增进的侵犯；在另一方面，组成国家的阿波罗也是具有个体原理的天才，国家的与家庭的情感不承认个人的人格是不能存在的。在这种情感的激发之下只有一种出路，或是皈依于佛教，无所希求，只求寂灭之境，藉想像造成一个极乐净土，或者走向绝对的世俗的道路，最庄严堂皇，也最悲惨可怖的表现即是罗马人的 Imperium（最高无上权）。

在这两条错误的途径之中，希腊人不得不寻求另外的一条出路，他居然找寻到一个第三径路，这不是专为了个人，也不是专为国家，正因为这个缘故它注定是不朽的。在万物之中上帝最喜爱的是不寿，但是它们虽然不寿却是与上帝永恒地生活在一起。最高贵的存在物不一定非具有皮革的韧性不可，罗马人性格中的刚直的耐久性也许不是至善的不可或缺的一个性质。但是假若我们要问希腊民族在全盛时代凭藉了何种医药的方法使得他们能以蔑视他们的狄奥尼苏司冲动与政治冲动的愤怒，不疲惫于销魂狂乐的怀想之中，也不兢兢然争取帝国的与世俗的光荣，而是恰与这些相反，完成了那样宏伟灿烂的混合物，我们在一杯高贵的光辉的燃烧的安排的酒中找寻见这个混合物——悲剧。悲剧有非常巨大的力量，它在希腊时代曾经激发，涤净，慰安过希腊民族整个的生命。悲剧的最崇高的价值是在它呈现出它是一切预防医疗的力量的元素，一个民族的最强盛的与最坚固有力宿命的特质之间的秉公裁断的惟一调停人。

悲剧最初完全着重在最高的音乐狂热之中，所以在希腊人中悲剧使音乐发展到极致；其后，在音乐之外又有了悲剧情味与悲剧英雄。悲剧英雄担当了整个狄奥尼苏司世界，解除了我们的重负；同时悲剧藉了悲剧情味之助，以悲剧英雄为代表，将我们从求生存的深切的渴望之中拯救出来，并且以那个在挣扎之中的悲剧英雄由于他的毁灭（不是由于他的胜利）给他自己安排了另一个生存与更崇高的快感，提醒我们。悲剧在它的音乐与具有感受性的狄奥尼苏司型的听者之间安置了一个崇高的象征悲剧情味，而且给与了听者一个幻觉，惟有音乐才能给故事的造形世界以生机活泼最有效的工具。依恃这个高贵的幻觉，悲剧才可以挥动它的四肢来作颂神的舞蹈，毫不踌躇地放荡纵饮。悲剧情味给我们最高限度的这种自由，而音乐传移给悲剧情味一个动人心目的与令人信服的形而上学的意义，这是文字与意象永远达不到的一个境界。悲剧的观者因此体验到经过毁灭与否定所引循到的超然快乐的真确表现；所以他想像他听得见万物的最深沉的渊洞清晰地向他诉语。

悲剧中的阿波罗元素藉它的幻觉之助完全胜利了狄奥尼苏司的主要的音乐元素，并且以音乐作为达到它的目的之工具，不过这个阿波罗幻觉在最主要点要消灭了的。在悲剧的整个效果说，狄奥尼苏司元素却又占了阿波罗元素的上风。阿波罗幻觉最后被发现只不过是内在的狄奥尼苏司效果的悲剧扮演中热心的面网。狄奥尼苏司效果极有力量，它最后逼迫着阿波罗戏剧用狄奥尼苏司的智慧来谈话，强迫它否认自己，与它的阿波罗超越性。所以在悲剧中的阿波罗元素与狄奥尼苏司元素的繁杂综错的关系可以用这两位神明的结合来象征：狄奥尼苏司说阿波罗的语言；而阿波罗最后也说狄奥尼苏司的语言，如是达到悲剧艺术最崇高的目的。

五

《悲剧起源论》原名为《悲剧起源于音乐的精神论》，是在尼采受着叔本华与瓦格纳二人的整个影响之下著作的。这书是献给瓦格纳的。据尼采的妹妹说，《悲剧起源论》仅是她的哥哥从学生时代起就蓄意要著作的一部论希腊精神的书中的一部分。不过原来计议的讨论悲剧的部分也比这部书要规模大。这部书所以在1871年以这个书名刊行者或者是为了瓦格纳的缘故。尼采在1871年4月里到特利布司成（Tribtschen）访问瓦格纳，见他神情很沮丧，简直忘记他的生命的使命。尼采想要鼓舞瓦格纳，于是把他已经着手的论希腊精神的大书弃置一边，选出已经写好的论希腊精神的一方面的悲剧的部分，而以瓦格纳音乐，狄奥尼苏司的名字与它联合在一起。尼采在1888年所写的自传“Ecce Homo”中有一篇讲到《悲剧起源论》的文字，当年对于瓦格纳的景仰完全消灭净尽，他说：“心理学者可以说我在早年所聆听的瓦格纳音乐事实上与瓦格纳毫无关系；我所描写的音乐，只不过描写我所倾听过的……凡是写着瓦格纳的名字的地方，读者径可毫不迟疑地代以我的或查拉图斯特拉的名字。”他在这篇文章中给他的著作的命名一个详细的说明：“这本书每被人引用为‘从音乐的精神中悲剧的重生’：他们只是在给瓦格纳的艺术，目的，与使命寻求一个新的公式——因此潜隐在这书中的基本要义被全然忽略了。‘希腊文化与悲观主义’这名字比较不易引起误解。这书包含着证明希腊人何以克制悲观的第一次的企图。悲剧就是希腊人绝非悲观者的证明：在这一点叔本华错误了。”1886年尼采给《悲剧起源论》写了一篇《尾曲》，他说：“你现在明白我在这部早年的著作中大胆提出的问题吗？我现在多么懊恼在那时我没有勇气用我自己个人的文字来表现这些个人的思考与尝试，我艰难地用康德与叔本华的术语来表现新奇的价值，这些价值根本与康德和叔本华的精神和口味恰是对立的！请问叔本华的悲剧的意见究竟是什么？他在《意志与观念的世界》（.459）中说：‘悲剧所以使得人昂扬者，因为他觉醒了我们：世界，人生不能彻底满足我们，因之不值得我们依恋。悲剧的精神就在此点：它引致我们退让。’可是狄奥尼苏司的声音与这又如何不相同！在当时这种退让主义与我又如何之无关！但是在书中还有比这更糟的，我现在追悔这比追悔以叔本华的公式湮埋了毁坏了狄奥尼苏司的预兆还更厉害：我掺杂了近代观念毁坏了宏伟的希腊问题。”尼采还说过：“我似乎有权自命为第一个悲剧哲学家——这即是说与一个悲观的哲学家极端地对立不相容。”“……新的生命肯定者承担一切重大事件，人类的训育，以及无怜惜地将一切退化的寄生的东西予以摧毁，这样的人将要使生命之洋溢重新恢复于世界之上，狄奥尼苏司的境地也将再一度的兴起。我预见到一个新的悲剧时代：生命肯定的最高艺术，悲剧，也将重生，当人类意识到，但是毫无一点痛苦的感觉，在它的后面有最艰苦而最不可避免的争斗……”在这几段文字中尼采把他自己的主旨解释的极清楚，不容人再误解。他是悲剧的哲学家，却不是悲观的哲学家；说他是悲观者，惟有当他以道德者来观察宇宙人生的时候才讲得通。但是我们在前面说过，他的《悲剧起源论》的要旨之一就是否认他以前的哲学家的道德观。他认为人生之意义与价值惟有从艺术的或审美的观点才能辨清。我们甚至可以说，他的整个悲剧学说也是建筑在这种艺术观上面的。

（原载 1943 年 5 月《中德学志》第 5 卷第 1、2 期合刊）

沙福克里斯 的《窝狄浦斯王》

希腊悲剧家沙福克里斯 (Sophocles, B.C.495—409) 的《窝狄浦斯王》可以说是西洋戏剧中最著名与最重要的一篇作品。亚里士多德在《诗学》中拿这篇悲剧作为范作来解释悲剧的结构。近代心理分析学盛行,“窝狄浦斯错综”这个名词往往被人引用。《开明英文读本》中有篇讲述窝狄浦斯破谜的故事,一般中学生差不多都已经熟悉狄浦斯这个名字。

窝狄浦斯王的故事相当复杂。窝狄浦斯的父亲与母亲是塞拜国王拉易俄斯 (Laius) 与王后易俄卡斯忒 (Iocasta)。生他之前拉易俄斯得到神谕,他将来生下的儿子要杀他的生父娶他的生母。为了要逃避这个可怕的命运,窝狄浦斯出世三天就被他的父母抛弃在客赛龙山上,并且在足部给他钉了一颗钉子,恐怕万一他死不了有人会抚养他。不料奉命抛弃窝狄浦斯的佣人可怜这个婴儿,他在客赛龙山上把这个弃儿交给他所熟识的邻国科麟索斯的牧人。那时科麟索斯国王坡吕波斯 (Polybus) 与王后麦洛拍 (Merope) 正乏子嗣,就把牧人献来的弃儿当作自己的太子来抚养。窝狄浦斯长成后,有一天听见人说他并不是国王与王后所生,跑去问国王和王后,他们愤怒地斥责讲那话的人,又百般安慰他,可是他还不能释然,就自己去得尔火访问日神。日神只说他将来要杀他的父亲,并且娶他的母亲。

这个可怕的,神所注定的命运,窝狄浦斯要逃避。他不敢再回到他认为自己的祖国科麟索斯,他不敢再回到他认为他的生身父母的宫庭。他离开得尔火向着东方走。

这时候恰好拉易俄斯正从塞拜到得尔火请示神启。他带着四个随从与窝狄浦斯在一条三叉路上相遇。因为抢路,窝狄浦斯把拉易俄斯和他的三个随从杀死。有一个随从逃了回去,说国王被一大群强盗杀害。这个随从正是若干年前奉命扔弃王后初生的婴儿的人。

塞拜人自国王遇害寻觅凶手尚无线索,忽然来了一个人面狮身女妖坐在城外问过往的人一个谜语:“什么动物有时两脚,有时三脚,有时四脚;这东西脚最多时,最是软弱。”凡回答不来的都被她弄死。恰好窝狄浦斯流浪到这里,用他的聪明破了女妖的谜语,拯救了塞拜人。国王既已被害,于是塞拜人就把王位献给窝狄浦斯作为他的大恩德的酬报。守寡的王后也嫁了他。为了逃避可怕的,神所注定的命运的窝狄浦斯这时完全完成了神的旨意。

过了十六七年,窝狄浦斯把塞拜治理的国泰民安风调雨顺,易俄卡斯忒给他生养了二男二女。不料国内突然发生了大的灾难。地面的果实朽烂了,草原上的羊群疾死了,妇人不能生育,到处猖獗着瘟疫。忧国忧民的窝狄浦斯王差大臣克勒喻 (易俄卡斯忒的兄弟) 去访问日神的结果是必须严拿杀害先王拉易俄斯的凶手驱逐出境,才能解除塞拜人所遭受的灾害。于是窝狄浦斯追询拉易俄斯遇害的情形,最后证明他就是那个凶手,他所杀死的是他自己的父亲,他十几年来同床的,给他生育了四个儿女的王后正是他自己的母亲。结果易俄卡斯忒自缢,窝狄浦斯弄瞎了自己的眼睛。窝狄浦斯要逃避开注定的命运,他最后还是陷落在神的掌握中。

今译作索福克勒斯。

今译作《俄狄浦斯王》。

今译作“俄狄浦斯情意结”。

这样一个复杂的故事，沙福克里斯却把它处理的非常简洁。窝狄浦斯出世之前到他派遣克勒喻去得尔火日神庙叩问神示那末一长段时间中（十六七年）的情节都不在剧本中间表现，而只是随着故事的展开在剧中人物的口中追叙出来。这篇剧的开始就在窝狄浦斯王就位十六七年之后，塞拜普遍遭受灾疫之时，人民来到窝狄浦斯王宫殿之前向他恳求：

现在，全能的主呵，我们全体乞援人请求你凭着你所知晓的人力，或是天神的启示拯救我们。我深信凡是富有经验的人必能应付未来的灾难。

哦，人间的至尊，快挽救我们的都城；你要当心你的声名；为了你先前的一片好心肠，我们叫你做救星；别使我们记着你首先救起了我们，又把我们弄倒；快打救这都城呀！

你曾为我们造下了幸福，如今还得照样造。假如你还想像现在这样统治这国土，统治人民远胜于统治荒郊；一个城堡或是船只，要是空着没有人住，就不能存在。（中译本开场白页5）

爱护人民的窝狄浦斯王当然不是无视他的人民的痛苦的：

可怜的孩儿，我并非不知道你们的来意；我了解你们大众的病痛：你们虽是病痛，可没有一个人痛得像我这样厉害。你们每人只为自己痛苦，并不为旁人痛苦；我的心灵却同时为邦家，为自己，还要为你们悲痛。

你们不曾把我从梦中搅醒，须知我流过多少泪，发生过多少散漫的忧虑。我细细思量，想到一个唯一的救策，这件事我已经做到了。我曾把我的内兄弟克勒喻送到日神的庙地，去访问凭了什么言行我才能解救这都城。我计数一下日程很是进急，因为他去得太久，超过了预算的时日，也不知他在做什么？等他回来时，我若不行天神的文语，就算失德。（中译本页5—6）

从这开始他引导他自己去苦苦寻求那造成大的衰渎，杀害国王的凶手是谁。一步一步逼近，一步一步证实他自己就是那个凶手。

我们知道了窝狄浦斯的整个故事，再去看《窝狄浦斯王》这个剧本，我们不得不敬佩沙福克里斯的艺术，我们自然不会奇怪亚里士多德对于这篇剧本的推崇。这篇剧从一开始到结尾，沙福克里斯把一个结一个结打起来，又一个一个地解开。他造成许多疑惧，又造成许多期待；让他的英雄窝狄浦斯王总在悬揣，希冀与惊疑不定之中；也让读者在悬揣，希冀与惊讶不定之中。这篇剧整个结构就是一个悬揣。在这剧开始我们不知它要给我们看多么悲惨可怕的一幅图画。我们只知道要追寻杀害先王的凶手，而先知说现在的国王窝狄浦斯就是那个凶手。到了第二场窝狄浦斯王怀疑他自己就是那个凶手，他还有一点希冀，因为据说先王是被一大群强盗杀害的。他一面疑惧，一面又拿希冀安慰他自己。他害怕他已经被他所要逃避过的命运把他捕获了，而第三场科麟索斯的信使到来，他欣喜他果真逃过那个可怕的命运。他的父亲科麟索斯国王逝世解除了他的一个恐怖，他没有杀死他的父亲，同时他却畏惧另一个注定的命运，娶他的母亲。信使为了解除他的多余的畏惧道出他的身世，却证实了他所犯了的逆伦大罪。第四场把当日抛弃塞拜国王婴儿的佣

《窝狄浦斯王》有罗念先生根据希腊原文的一个谨严忠实的译本（商务刊），本文引用原剧处即借用罗先生译文。谨向罗先生致谢。

人找来，证据确凿窝狄浦斯就是那个命运注定的不幸的人。

《窝狄浦斯王》是悲剧中的悲剧，因为它的英雄是自己寻找自己的毁灭，自己造成自己的毁灭的人。“你自己才是你的冤家。”这是先知对窝狄浦斯说的话。（中译本页 18）“是日神，朋友们，是日神定下了这些灾难，这些苦痛的灾难；但执行的不是旁人，却是我自己。”（中译本“退场”页 64）这是窝狄浦斯的自白。窝狄浦斯引起我们极度的怜悯，因为他的犯罪是无知的，而且正因为他要逃避开可怕的注定的命运才犯了那个可怕的罪。他咒诅那当日从牧场上救了他的人，“那我不至于做我父亲的凶手，不至于被称作我母亲的丈夫；但如今我已获罪了天神，因为我是我不洁的母亲儿子，且和我的父亲共同种育过。如其这人间还有更严重的灾难，那一定是我窝狄浦斯的。”（中译本“退场”页 65）然而被认为幸福的，聪明多智的，受人民爱戴的窝狄浦斯王与命运的与神的反抗最后还是一个失败。

塞拜本邦的居民啊，你们请看，这就是窝狄浦斯，他善解那闻名的谜语，且是最威严的君王；哪一位公民不羡慕他的美运？但如今他却滚入了恶运的波涛里。

因此我们得静观那命运的末日，当一个凡人还没有度到生命的尽头时，还没有得到痛苦的解脱时，别就说他是幸福的。（中译本“退场”页 71）

19 世纪一位大批评家称赞沙福克里斯：“冷静地观察人生，而且观察人生的全体。”这位伟大的悲剧诗人给我们的教训也正是如此。

（原载 1948 年 9 月《文学杂志》第 3 卷第 4 期）

一部希腊的田园故事

——《达夫尼斯与克洛伊》

在希腊文学中传奇小说是不被人重视的。这个体裁产生在希腊文学的衰颓期，又因为掺杂了许多“非希腊的”质素，古典的学者对它当然不会有高的评价。不过它实在值得我们注意。16 世纪以后的欧洲文学很受它的影响，它可以说是近代西洋小说的渊源。

我们现在要谈的这部传奇故事在希腊传奇中是最有价值的一部，它本身的确是一部优美的艺术作品。我们欣赏过希腊的史诗悲剧喜剧抒情诗歌，哲学著作，历史与演说，也应该不忽略希腊精神与才智在另一比较晦暗方面的表现。《达夫尼斯与克洛伊》这部田园故事的作者朗戈思（Longus）的确实年代无从稽考，一般学者认为他是纪元后 2 世纪时人。这部故事的梗概，在故事前的“小引”里讲得很明白：

当我在列斯堡岛上行猎的时候，在一个供奉妮芙神女的小丛林中我见到一生不曾看见过的最美丽的事物，一个着色的雕刻刻着一个人世爱情的故事，它的一切欢乐与苦恼。这小丛林本身就很美丽，不缺少花，也不缺少树木，还有一条小溪从岩石间流出，给树给花带来一种甜蜜的清爽；但那着色的雕刻更动人，它是那样动情的题材而刻工又那样非凡的精致，所以许多外乡人都到那里祈祷妮芙女神，观赏那雕刻。在那雕刻上我们看见有在劳作的妇女们，有在理婴儿的襁褓的妇女们，有被遗弃在野外的婴儿任凭牧羊人带回家，或等母羊来哺乳；还有年青的爱人们做爱，海上的寇贼，徜徉在乡野的队伍，还有许多的事物都是描绘着爱情。这些事物我极感着快乐玩赏它们，在我看来件件都那样美丽，我竟渴望要将这故事写成文字。于是找了一个能将那图画解释给我的人，听了那整个故事之后，我写成四卷书，献给一切人类，一份爱情的财产，它将帮助医治那有疾病的人，安慰那悲哀的人，它将给那些已经过了爱情时代的人重新召回爱情的记忆，给那些还不曾看过的人以启迪。因为，在过去不曾有人能逃避过爱神，而且将来也永远不会有人能逃避过他，只要在这世界上有美丽给凡人的眼睛窥视的时候，愿神赐我以睿智，使我能够明敏地记述他人的爱情。

看了这段《小引》我们就可以有了这部田园故事或牧人故事的轮廓。它与一般这类故事的情节大致相仿佛。就是有两个被弃的婴儿被两个牧人收养为自己的儿子与女儿，长大后过着牧人的生活，两个小牧人相爱了，遭遇了一些意外，男的对女的表现出他的勇敢，女的表现出她的柔婉，最后由于一个事件突然发现他们都不是牧人所生，而是贵族绅士的儿女，于是带来了他们命运中的转点。既是门户相当，两方的尊长都是体面的上等人，两个小牧人早已在微贱中相爱，于是自然而然缔结了良缘。这部故事虽然是这样一个俗套的故事，它却与它同类的故事不一样。朗戈思把这个平凡的题材处理的非常巧妙。

这两个小牧人男的叫达夫尼斯，女的叫克洛伊。一天他两人在一处放羊，达夫尼斯追赶一只逃走的羊失足跌在陷阱里，克洛伊把他救出之后，引他到妮芙神女的山洞洗涤他身上的血迹与泥土，她发现他那样美丽，她不由自主去抚摩他赤裸了的身体。黄昏回家的时候她一路只想着达夫尼斯赤裸的身体。她的爱情开始萌芽了，但是她自己不晓得这就是爱情，“因为她只是生长在田野间淳朴的姑娘，连爱情这两个字她从来不曾听说过”。她的精神悒

郁不快，两眼常充满了泪珠，她睡了又醒来，她自言自语：

我是病了，而我不知道我的病是什么。我痛苦，而我无创伤。我哀泣，而我的羊并无死亡。我中心如焚，即在深荫下也如此。许多荆棘曾刺伤我，但我不曾流过泪，我也不曾叫喊过当我被蜜蜂刺痛的时候。因此，那一定是充满了我的心的病痛比我以前害过的更厉害。是的，达夫尼斯是美丽；但他并不是惟一美丽的。他的两颊是红的，但是花也是红的。他歌唱，但是鸟也歌唱。而且当我看花，听鸟歌唱之后，他们并不曾给我留下想念。唉！愿我是他吹的横笛，他可以放在他的唇上！唉！愿我是一只小山羊，我可以在他的臂中！啊，你那邪恶的泉水，使他美丽的泉水哟！为何你不使我也像达夫尼斯一般美丽！啊！妮芙神女们，你们一定不要让我死去，我是生在而且长在你们之中的。我死了更有谁给你们编花环和花球？而且谁将照料我可怜的羔羊？还有我的美丽的蝉？我费了许多麻烦捕到的，你在炎热的晌午将歌唱给谁听？你的声音再不能带来甜蜜的午睡给我在那树枝下。达夫尼斯已经盗走了我的睡眠。

这段少女之爱的觉醒的描写多么自然天真与率直！后来她和达夫尼斯接了一个吻，在这个小牧童心上制造了痛苦。他独自的时候，他向他自己低诉：

女神们，是什么样的灾难克洛伊的吻在我的心里制造了！她的嘴唇比玫瑰花还柔嫩，她的嘴唇比蜂房还甜蜜，但是她的吻比蜜蜂的刺还苦痛。我常常吻我的小山羊，我常常吻她的新生的绵羊羔，我也曾吻过道康送给她的牛犊，但是她的吻与这些完全不一样。我呼吸的时候怔忡不宁，我的心旌飘动，我的灵魂苦恼，但是我仍渴望与她再接吻。呵，重大的代价换来的胜利哟！呵，古怪的，有毒的，她曾食了毒吗，在吻我之前？她如何不被毒死？燕子已经在我身边哀鸣了，而我的笛子静静的，小山羊如何跳来跳去，但我却烦厌地坐在这里。田野里正是花开的季节，而我不结花束，也不编花冠。紫罗兰与风信子都在放葩了，达夫尼斯却愁苦而憔悴。

这两段文字可以说是西洋小说中最早的心理分析。作者朗戈思生长于希腊人注意文字的对称与平衡的那个时期，所以这部小说的结构也是处处对称。达夫尼斯遭遇了一个意外事件，随着克洛伊也必有一个意外事件。描写了克洛伊的爱的觉醒，也要把达夫尼斯的爱的觉醒描写了出来。有一个牧人道康来引诱克洛伊，来用厚礼赠送克洛伊的父母，想得到他们允许克洛伊为妻，于是就有一个叫做丽考衣尼阿母的妇人引诱达夫尼斯。她发现这一对小牧人被本能迫使着去寻找那只是接吻与搂抱所不能给与的安适与满足，他们模仿羯羊与羚羊配合都失败了，达夫尼斯坐在她身旁哭泣，“因为那是很难过的，他发现他所知道的爱情的方法比一只公羊还少。”于是她向达夫尼斯说，“昨夜妮芙神女现形，告诉我你昨天哭过，而且命令我能除你的痛苦，教导你爱情比接吻与搂抱更多，而且比那一切公山羊与公羯羊能够做的更多；假若你想除掉那困扰你的烦恼，想获得你所寻索的安慰，你必须跟我做学徒，勇敢的年青孩子，为了妮芙神女之爱，我愿教你什么是爱情。”她这样一本正经的大慈大悲，哄得达夫尼斯连忙跑在她脚前祷告，恳求她立刻教给他爱情的技术。她教导了这个功课后，对他说：“但是永远不要忘记，那使你做了男人的是我，而不是克洛伊。”达夫尼斯本来受了教就要立刻去找克洛伊教给她，恐怕迟了会忘记，可是听了他的老师说，表演这一课时克洛伊会喊叫，会哭泣，而且要流血，于是等待他的老师走了后，他仍然停留在

那里玩味她所说的一切。“他不愿意她喊出声音，因为这样做，在他看来好像是仇敌的行为；他也不愿意使她哭泣，因为这样做，那一定是一个表征，他伤害了她；他也不愿意使她流血，因为他是一个门外汉，他害怕血，而且他不知道除了伤口还有什么地方会流血。所以他从树林中出来，就拿定主意只享受他们惯常的快乐；”不敢实践他新学得课程。一直到他和克洛伊结婚之夜才演习丽考衣尼阿母教导过他的一切，“于是克洛伊才明白他们以前在树林里所做过的一切仅不过是小孩们的游戏。”这部故事中本来有许多情节应该算是很猥亵的，而且一般小说家要写得非常的富于挑拨性的，肉感的，而朗戈思却写的如此单纯如此圣洁，无怪乎穆尔（George Moore）说它是“基督教道德的第一朵鲜葩”了。

这部传奇故事在 18 世纪与 19 世纪有好几个英译本（法译本以 16 世纪有名的古典学者 Armoyat 的译本最有名），但是译者认为“猥亵”的地方都或者依照翻译古书的惯例译为拉丁文，或者干脆删去不译，于是把一部极美丽的故事弄得七零八落。1924 年穆尔才完完全全译了出来。穆尔是 20 世纪英国重要小说家之一，而且是有名的风格家。他的译文非常美丽简洁高雅，而且因为原作的原故，更显得文字明朗朴素可爱。他的译本原系印的限制本，1927 年收入 Windmill Library 中，已是谁都可以欣赏的了。

（原载 1948 年 7 月《文学杂志》第 3 卷第 2 期）

陀思妥也夫斯基的《白痴》

3月4日北平报载耿济之先生3月3日以脑溢血在沈阳逝世。耿先生是译述界前辈，30年来致力于俄国文学的译述与介绍，译成的作品有30余种之多，他的逝世实在是我们文学的一个巨大损失。他生前最后印行的翻译是《白痴》（1946年12月开明刊），我们谨以这篇介绍文字纪念他。

陀思妥也夫斯基在西伯利亚度过10年的流放生活（1849—1859），这个影响及他的健康，却也造就成功他的伟大。1854年他给他哥哥的信上说，“在我的灵魂里一切都是清澈的。我看见我的整个将来，与我将要完成的一切……我很满足我的生活，我只怕人与虐待。我能从容镇定去见不喜欢我的上司，他们拿上严酷的服役无休止地磨折我毁灭我——因为我极衰弱，自然不能担当一个军士生活的整个重担。人们都竭力来安慰我。但是我怕简单的人更甚于复杂的人。到处的人都是公正的。甚至在监狱里的强盗杀人犯中也如是，这四年来我逐渐认识了。请你相信，在他们之中同样有着深沉，坚强，美丽的人性；在这些粗陋的外表之下发现了黄金，对我真是莫大的快乐，我在监狱中熟识了多少种不同的民族典型与性格！我深入他们的生活中生活过，我敢说澈底了解他们。许多偷窃盗贼的行事赤裸裸地陈列在我的面前，尤其是老百姓的整个可怜的存在。这几年的时光我确实不曾白白浪费，我已经学得到去认识俄罗斯人，只有极少数的几个人可以和我相比，对于这个我有一点骄傲”。他所发现的都是一群“被损害的”与“被侮辱的”人们，在这些人物之中都闪烁着美丽的永恒的人性。他爱俄罗斯人，他爱俄罗斯土地，和他憎恶鄙视西欧主义者与他的几位同时的作家都是基于这一点基本的差异。从《死室》（1858）开始他在以后的小说中表现他所钟爱的那些人，不仅是褴褛的鄙贱的猥琐的凶恨的外表，而是掘发那隐藏在这个外表之下的“黄金”——纯洁的坦白的真诚的人性。所以在他的小说中，不论是赌徒恶棍小偷，杀人的凶手，或淫乱的娼妓，都一样引发我们的同情矜怜与爱抚。

《白痴》与在它之前的《罪与罚》不同。《罪与罚》只着重在那个主人公拉斯考尔尼可夫，那个拿破仑性格的分析。而《白痴》却呈现出一群反常态的人，一群白痴。被大家讥笑为“白痴”的那个梅思金却是最正常的一个（除了他的癫痫病）。梅思金是《白痴》的主人公，犹如阿尧歇是《喀拉摩左夫兄弟们》中的主人公。《白痴》在本质上与《喀拉摩左夫兄弟们》相近。二者都是具有强烈的宗教意识；梅思金与阿尧歇都是虔信者，都是站在他们各自的周遭那一群人们之外的悲天悯人者。所不同者梅思金自己还掺搅在那一团人世的缠扰纠纷中，而阿尧歇却超然物外君临于全部小说中的人物之上。在这部未完成的杰作中阿尧歇的精神与力量笼罩着全书，虽然是在未写下的那一部中他才是真正的中心。

《白痴》开始于1867年12月，大约在第二年年底才完成。他自己说（见1868年1月寄他侄女的信），“三周以前我开始写另外一篇小说，现在我不分昼夜地写。写这部小说的念头我已蓄了好久，但没有勇气尝试；我现在所以着手写他，那是因为我现在困窘非常。这部小说的基本观念是表现一个完全的高贵的人，这比什么都难，特别在今日。所有的作家，连外国作家也算在内，都曾想尽方法要表现绝对的美，都是出力不讨好，这工作太难了。美是理想，而理想究竟是什么是飘忽不定的。世界上只有一个具有绝对的美的

人——基督。那个无可言传的可爱的人自然是一个无可言传的惊异(整个《约翰福音书》充满了此种思想 约翰看出基督降生的惊异 美之明确的显现).....在基督教文学中所有的高贵人物,我认为唐吉诃德最完美。但唐吉诃德之所以高贵只因为他同时是谐谑的。狄更斯的皮克维克们也是谐谑的,他们所以有价值正是因为这个原故”。《白痴》的主人公,在瑞士疗治了四年癫痫病的青年梅思金就是陀思妥也夫斯基所要表现的那个具有绝对的美的高贵人物。梅思金不同于唐吉诃德,不同于皮克维克一般人,就在他的高贵不曾掺杂了谐谑的成分。这个差别很重要,它表现了三位作家的不同的民族气质,它造就成功三位作家不同的艺术。唐吉诃德是成功的,皮克维克也是成功的,他们的谐谑成分激起我们的同情与爱抚;但是,仅此而已。梅思金却激发我们去探索那个高贵的灵魂,潜在意识的活动。

陀思妥也夫斯基自己说他要在《白痴》中表现一个完全的高贵的人,而世界上这样的人只有一个基督。梅思金在那个浪子罗果静家里看见大厅“通第二间屋子的门上挂着一幅画,具有十分奇怪的形式,宽有两俄尺半,而高却不到6俄寸。这画画着刚从十字架上卸下来的救主的像”。(译本280)他看了这幅像一眼,似乎记起了什么,他心里感到很苦痛。想赶快离开那间屋子。这幅画陀思妥也夫斯基藉了另一个人物伊鲍黑特的文章“我的必要的解释”加以描写与解释:“这幅画上画着刚从十字架上卸下来的基督。我觉得,画家们平常画在十字架上或从十字架上卸下来的基督的时候,总是把他的脸画得特别的美;甚至在他受着剧烈的痛苦的时候,他们还要努力保持着这美。但是在罗果静的画里关于美一层是不必提的;这完全是一个人的尸骸,他在上十字架之前忍受着无穷的痛苦,创伤,凌辱,守卒的殴打,人民的聚揍,在他背负了十字架,在十字架下面倒地的时候,最后,还吃了六小时之久的十字架上的痛苦.....死者身上还一点也没有变硬,脸上甚至露出痛苦,似乎现在还感到的痛苦,(画家很巧妙地捉住了这一点。)这脸画得一点也不留情面;上面显露出的单只是自然。一个人的尸骸,无论他是什么,在受了这种痛苦以后,总应该是如此的。我知道,基督教会在最初数世纪内就规定基督所受的不是形象上的,却是实际的痛苦,他的身体在十字架上完全服从着自然的法则。这幅画上的脸庞因为挨了凶恶的殴打,显得浮肿,露出可怕的,浮肿的,血污的伤痕,眼睛张开着,眼珠发歪;巨大的,张开着的眼白闪耀出一种死沉的,玻璃般的光彩。.....到了这里,不由得会发生一个见解,那就是假使死是这样可怕,自然的法则是这样有力,那末如何加以克服呢?.....在看着这幅画的时候自然幻成一只庞大的,残忍的,哑声的野兽的形状,或者说得正确些,虽然有点奇怪,——那就是幻成为一只新型的大机器,将一个伟大的,珍贵的生物无意义地抓住了,揉得粉碎,吞没了下去,阴沉地,无感觉地,——这生物本身值得整个的自然,它的一切法则,一切的土地,也许这土地就是单只为了使这生物出现而创造的呀!这幅画所表现的也就是关于这黑暗的,傲慢的,无意义的,永恒的力量观念。”(译本523—4)梅思金是基督的一个仿造品。他是担荷人类的痛苦的。他对于他的周遭的人们所投以他的讥刺,毒骂,侮辱,伤害,甚至谋害,他都以基督走上十字架的精神接受。他无怨艾,他无妒恨。他再遇到曾用刀子要刺害他的罗果静时(他的猝然发作的癫痫病救了他),他忧愁而热烈地说,“为什么?为什么你现在这样恨我?我们的仇恨为什么必须存在呢?”然而仇恨是永远存在的,人类的“基督”永远担荷着人类的苦难。

《白痴》这部小说不仅有爱情故事，而且爱情故事可以说是小说的主要结构。梅思金在小说一开始就与他后来的情敌罗果静在火车上相遇，而那个女主角娜司泰谢的名字他那时就听罗果静谈到。到故事的结尾他们两个又重聚在被罗果静杀死了的娜司泰谢的尸体旁，在罗果静自己的家里。罗果静的妒忌仇视的心理，娜司泰谢的自卑错综，梅思金的单纯清白虔诚的天性组成这个爱情故事的结构。但《白痴》不是一般三角四角（因为还有一个女角）恋爱小说。陀思妥也夫斯基担心这部小说写得枯燥无味。他的作品中常有冗长的枝节。我们耐心读陀思妥也夫斯基却是要探索弥漫在他的书中的那种力量，那种精神。

（原载 1947 年 6 月《文学杂志》第 2 卷第 1 期）

屠格涅夫的《父与子》

—

屠格涅夫的《父与子》在 1862 年出版。在这以前出版了《猎人杂记》（1852），《罗亭》（1855），《贵族之家》（1858），与《前夜》（1860）。《父与子》的出版给屠格涅夫带来莫大的困惑。他以前的几部作品已经给他在读者中建树了优越的地位，引起热烈的欢迎与崇拜，而这部新作品却激起了他们的咆哮与刻薄严厉的詈骂。他变做了老派与新派的敌人，新派对他的仇视更大。他原来是被新派奉为偶像的，现在这座偶像却在被建造它的人们开始摧毁了。他自己不知不觉给他自己与新派之间划了一条鸿沟，他永远得不到他们的理解。在海岱堡留学的俄国青年甚至写信威吓他。屠格涅夫愤慨之余写信给一位朋友说，“我是被我所要捕捉住的手打击了，而我却被我一辈子要避开的那只手抚摩了。”

屠格涅夫的《父与子》在新派看来是对于新派或“子代”的讽刺与对于老派或“父代”的温情。新派以为屠格涅夫不理解他们。他们以为屠格涅夫久远住在国外，已经忘记了自己的土地与人民，当然无从理解发生于俄国的一切情形，因之也没有资格论谈俄国的一切。他们指摘屠格涅夫远隔离开现实，只是凭他自己虚幻的想像造成的抽象观念演绎成一篇虚构的故事。这一个攻击最使得屠格涅夫痛心。他自己说，“这个攻击只可施之于我在 1863 年以后的作品。在 1863 年以前，这就是说在我 45 岁以前，除了 1848 年到 1850 年这两年工夫，我绝少离开乡土。而《猎人杂记》，《罗亭》，《贵族之家》，《前夜》，与《父与子》都是在俄国写的”。他常常对朋友们说，闻不到俄罗斯乡土的气息他不能动笔。在外国每逢写作的计划出现于他的脑中的时候，他总非常焦灼不安，立刻回到俄罗斯，回到他的故乡斯拍司考伊，蛰伏上几个月，在那熟悉的空气，环境，人物之中写他的作品。

《父与子》所以引起了更大的骚扰，因为迟钝的读者还没有在俄国发现出那个新兴起来的“子代”——巴扎洛夫。但是敏感的屠格涅夫却已经发现了这个新的典型。大约在 1858 年或 1859 年屠格涅夫在俄国火车上偶然遇见一位乡下医生，旁若无人地谈他的行业，谈论家畜病，屠格涅夫被这个人的粗野，实事求是，坦白直率的态度打动了。这个医生引起他的注意与兴趣。他多少年来脑子里总飘浮的一个模糊的观念现在在这位医生身上似乎具体化了。这正是新显现在俄国的一个重要典型的代表。他在任何一部小说中都找不到他的这位旅伴的肖像。他竭力在他的周围苦苦寻求能够指示这个典型的兴起的其他征象。他在莫斯科许多聚会中，他在披阅彼得堡的刊物时，似乎就要捕捉住这个“影子”了，可是踪迹太幽微，太生疏，他有时以为他是在“追逐一个幽灵”。直到 1860 年 8 月他才决定要把他苦思许久的念头赋给血与肉，写成他的《父与子》。他在《回忆录》中说，“1860 年 8 月里，我在外特岛上的一个小镇温特诺尔沐浴时，《父与子》最初的思想才涌现于我，这个作品在我看来似乎永远不能投合俄国新一代人的气味。我屡次在刊物上读到，并且听人们说过，我是‘脱轨了’，或是‘正在输入新的观念’。有人赞美我，有人责备我。在我自己，我必须诚实自白，我永远不曾有过‘创造一个人物’的企图。作为我的创作的发端的永远是一个活生生的人，而不是一个观念。我逐渐在这个活的人身上添加并且结合适当的元素。《父与子》

的写作正是如此。那位当年引起我的惊讶的乡下医生做了我主要人物巴扎洛夫的基础。那位医生恰好在 1860 年以前死去。这位非常之人具有以后所谓‘虚无主义’这个名字所含有的一切元素，不过当时刚好在开始萌生，还不曾形成。那位医生所给我的印象极强，可是却并不很清晰。最初我不能圆满解释他；我竭力谛听注视我的周遭，想要把我自己的印象的真实性活跃起来”。屠格涅夫以这位医生做为他的小说主人公巴扎洛夫的基础，他又在广大的俄罗斯寻索呈现在新一代人中的那些性质，那些观念，造成“子代”的代表者巴扎洛夫。同年十月他给一位朋友写信说，他的这部新小说的材料已经完全收集在他的脑子里了，但是那“必须燃着一切东西的火花还没有发焰”。他须回到俄国，让故国乡土的气息吹动那火花发焰。他大约在同年冬天回到俄国开始为他的人物安排“记录”（dotsiors）。这是屠格涅夫写小说的一个秘诀。他写小说之前总要详细记载下每个人物的传记，他们在故事开始以前的生活与一切的遭遇，否则他不能动手写小说。这次他给巴扎洛夫记日记。据他自己的叙述，他描绘他的人物，像他描绘蕈菌，树叶，草木，他所亲自看见过熟悉的事物一样，一直到这些事物“已经冷淡了他的眼睛的时候”。他不能处理抽象的观念，只有可听可触知的事物他才有把握。所以他说，“当我不用具体的人来写作的时候，我是全然迷茫不知该如何办才好。我以为我所讲的我个人的意见，旁人也能同样公正地提出绝对相反的意见。但是假若我说一个红鼻子与金黄的头发，那末头发确实是金黄的，鼻子确实是红的，没有任何思考会改变它的”。

1861 年 7 月屠格涅夫写信给朗伯尔特伯爵夫人，他期望在两个星期之内享受他“一生唯一的快乐”，就是写完《父与子》最后的一行。他花费了 6 个月来修改。后来他曾对人说，他当时写这部小说毫无自己意志的选择，他简直奇怪他会写成这部作品。

二

《父与子》以巴扎洛夫为中心展开子代与父代的冲突。父代的代表是两个柯萨诺夫兄弟，保罗与尼古拉。巴扎洛夫和尼古拉的儿子阿卡提是同学，大学毕业后，随着阿卡提回家。这部小说就是从尼古拉在某处的驿舍迎接他的儿子开始。屠格涅夫如此介绍他的英雄给我们。阿卡提告诉他父亲随他来的好朋友后：

尼古拉立刻转过身去，走到一位刚从四轮车下来的穿着一件乡下人的有穗子的长衣的高个子身前，紧紧的握着他没有带手套的红手：虽然那个人停了一刻才伸出手来。

尼古拉说：“这次光临寒舍，我是十分高兴，非常感激！我希望……可是先请教大名和令尊的大号。”

“伊符勤尼乏西里夫”，那一位懒洋洋地，可是声音洪亮地说。他同时把衣领翻下，露着整个的脸来。这是个瘦长脸，宽广的天堂，上平下尖的鼻子，绿色的大眼睛，和一部红黄色下垂的胡须。当他露出微笑的时候，他的面貌表示很有自信力和聪明。

尼古拉接着说：“亲爱的伊符勤尼乏西里夫，我希望你在舍间不至于感觉到烦闷。”

巴扎洛夫的薄薄的嘴唇微微动了一动，虽然他没有作声，只不过探了一下帽子。他的又长又厚的头发盖不住他头上隆起的头角。

到了尼古拉的家里，父代与子代完全相遇了。保罗是一个典型的英国派的绅士，系着时髦的矮领子，穿着漆皮鞋，“他的全身，在贵族的娴雅之外，还保存着青年时期的英秀，和超越一切的精神”，这些都是巴扎洛夫所憎恶的。当天吃过晚饭后巴扎洛夫坐在阿卡提的床旁说，“你那大伯倒是个怪物。真想不到在乡间会见到这样的漂亮装束！单就他指甲来说，也可以送到博览会去了”！这个不讲礼貌的客人对于这两个老人的批评是：“（你的大伯）是个实实在在的古董！你的父亲真是好人。虽然他荒废时间去念无聊的诗，虽然他对于农务的智识很有限，他的心是好的。”

保罗对于他的侄子带来的客人也没有好印象。第二天用早点的时候，他问阿卡提，“你的新朋友呢？”“他不在屋子里，他常常很早地起来就出去散步。最好不要理会他——因为他是不喜欢礼貌的。”阿卡提回答，他早就看出来了。他又问“你的这位巴扎洛夫又是干什么的呢！”

“他是干什么的？”阿卡提笑微微地跟着说了一句

“大伯你真是要知道他是干什么的吗？”

“老侄，请说吧。”

“他是一个虚无派。”

“一个什么？”尼古拉问，同时保罗正举起一小块牛油的刀子，也呆止了。

“一个虚无派。”阿卡提又说了一遍。

尼古拉道：“虚无派？那么是从拉丁字‘nihil’‘无’字来的了。这名字大约是表示一个……一个……一个什么都不承认的人。”

“不如说：‘一个什么都不尊敬的人。’”保罗说，重新抹起油来。

“是一个完全用批评之眼光去对付一切的人。”阿卡提又说。

保罗道：“这还不是一样的吗？”

“不，不一样。一个虚无派不崇拜任何权威，不人云亦云的信仰任何主义，不管那主义是怎样的尊严。”

保罗问道：“你觉得这是好的吗？”

“这就得看人了。大伯！有些人受到益处，有些人受到害处。”

“原来如此。可是我们上了年纪的人的看法不一样。

我们老派的人相信，要是一个人没有主义，没有如你所说的，人云亦云的主义，人生一步路也走不通。一口气也喘不过来了。可是你们一切都改了。上帝保佑你们健康，给你们一个将军的职位吧，我的好虚……这名字你怎么说的？”

“虚——无——派。”阿卡提清清楚楚的说。

“是了，是了。从前是海格尔派，现在是虚无派了。我看你们怎样的在虚空之中，真空的里面，生存着……”

过了一会儿巴扎洛夫满衣裤沾了污泥，一只旧圆帽的顶上挂着一片沼泽中的杂草，右手提着一个小袋走来。他是捉了田蛙来了。他喝茶的时候，保罗和他辩论起来。保罗后来说，“那么你连艺术也不承认，一切都否认，你只信科学了？”

“我已经说过，我什么都不信。科学究竟是什么呢？笼统的抽象的科学？某一种科学是存在的，好比某一种行业，某一种职业是存在的，可是笼统的抽象的科学是不存在的。”

“很好很好。对于人类行动的其他公认的原则，你的态度是同样否定的了？”

巴扎洛夫忽然问道：“这算什么？是考问我么？”

听了这话，保罗气得脸色变了，尼古拉赶快找话来岔开。最后保罗立起身来，眼并不看谁，说道：

是的，一个人离开了顶聪明人，在乡下住5年，真是不幸极了！他立刻就成了傻子了。你竭力的想不把你学到的东西忘掉，可是——弹指之间——人们就会证明给你听，你所学的东西都是废物了，有知识的人久已不弄这些无聊的玩意儿了，你成了一个昏聩的老朽的，这有什么办法呢！年轻的人自然比我们聪明得多！

保罗退出后，阿卡提责备巴扎洛夫对他的伯父不公平。他讲他伯父青年时代的浪漫事与情场的失意，“一言以蔽之，他是个万分愁苦的人，瞧不起他，是罪过的啊……不要忘了他受的是什么教育，他处的是什么时代啊！”巴扎洛夫回答：

教育吗？个人应该自己教育自己，就像我的样子……至于时代呢，为什么我，或者无论什么人，要依赖他？不如使时代来依赖我好了！朋友，不是的，那都是浅薄，都是没脊梁骨！而且，那男女中间的神秘的关系是什么东西呢？咱们生理学者知道其间的关系。你研究一下眼睛的结构；你所说的隐谜的眼光从那里来呢？这些话都是些浪漫派的胡说，美学的妄言，还不如去看我那个甲虫去吧。

父代与子代互相憎恶互相鄙视，却都不求互相了解。保罗是极端固执的绅士，巴扎洛夫对他的无礼貌和轻视刺伤了他的尊贵心，越引起他向巴扎洛夫挑战，他不甘心屈服。尼古拉是一个老实的良善人，他感觉到自己的没落。他听见巴扎洛夫对阿卡提说，“你的父亲是个好人，可是他是落伍的人了；他的日子已经过去了”。他希望能与他的儿子亲近些，“可是事实却是我落在后面，他走往前去，我们不能互相了解了”。他想起他自己年轻的时候和他母亲争论说过的话：“自然你不能了解我的，我们是两个时代的人。”他母亲生气极了；可是当时他自己想：“这有什么法想呢。这丸药是苦的，可是不得不吞下去的。”现在却轮到他们了。“我们的后代可以对我们说：‘你不是我们时代的人——吞你的丸药吧。’”尼古拉独自思索了好久，他相信他们离真理近些：同时他也觉着青年人有一些老年人所没有的东西，比他们高强的地方。不仅是年轻，而是“比我们少了些绅士气吧”！但是青年人对于艺术的鄙视，对于大自然没有同情心，却是他所不能忍受的。

这两位“父代”在“子代”的压力之下感觉到窒息。一个意外的机会带走了阿卡提与巴扎洛夫。尼古拉的一位阔亲戚到省城来调查，邀他和保罗阿卡提到省城去。两位老辈不愿意去，巴扎洛夫怂恿阿卡提乘这机会去玩几天，舒服一下。

在省长的跳舞会中巴扎洛夫与阿卡提遇见一位渥淀竹夫夫人。巴扎洛夫对她感到兴味，觉着她“身材很不平常，与其余的女人全都不一样”。随后巴扎洛夫与阿卡提共到渥夫人的山庄去做客。这两位虚无派的青年住了两个礼拜都发生了变化了。巴扎洛夫渐渐发现他自己一向所没有的心神不宁，坐立不安，好像有什么东西在他心里催促他似的。而阿卡提断定自己对渥夫人

发生了恋爱浸沉在愁闷之中。他耽心她不会赏识他，因为他太年轻，可是还有“一个好心的人”，渥夫人的妹妹凯的亚。一天巴扎洛夫家的老差人来接他，夜里他在渥夫人的房间里谈了很长的时间。第二天渥夫人又叫了他去，逼得他向她说出“我是像一个傻子似的，像一个疯子似的，那样的爱你”。当他奔向她去要吻她时，她却说，“你误会了我的意思了”。他自己表演了他所痛恨谴责的“理想的爱”，“浪漫的爱”，“发疯和不可赦的愚蠢”行为。这个意外使得他不能再在渥夫人家待下去。他第二天和阿卡提回家看他的父母。可是在自己的家里只住了三天他已经觉着厌烦，又和阿卡提一道回阿卡提家去，过了10天阿卡提发觉渥夫人家有什么东西吸引住他，于是又离开自己的家，留下巴扎洛夫做化学试验，研究田鸡。这次做客，巴扎洛夫又来了一次“发疯和不可赦的愚蠢”，他吻了与尼古拉未正式结婚的费尼奇佳，恰被他的敌人保罗看见。他接受了保罗“决斗”的请求。保罗被他的枪打伤。如此结束了他的做客生活。

三

巴扎洛夫和他的父母的关系呈现出父代与子代冲突的另一面。在尼古拉家父代与子代的冲突，如藉巴扎洛夫与保罗所表现的，是彼此的鄙视，憎恶，固执，拒绝了解对方。父代与子代各有成见偏见，彼此无爱，无怜惜。在巴扎洛夫家，却只有子代对于父代的憎恶，厌烦。父代对子代是说不尽的钟爱与温情。子代却是因为接受不了这些而憎恶厌烦。巴扎洛夫虽然如此，他却明白他如何伤了他的父母的心，而且他也竭力想抑制住自己给他们一点满足。他的父母都不敢在他面前表示他们的情感，因为他反对感情的流露，在他的面前都是局促不安战战兢兢。在巴扎洛夫家我们所看到的不是子代与父代的不相了解，而是彼此互相了解；父代在闪避如何刺激子代的不快与憎恶，子代如何在克服自己，来“赐予”父代一点怜悯而不可。在巴扎洛夫家的悲剧是比尼古拉家的更悲的一个悲剧。巴扎洛夫在家住了两天就预备走时，他虽然嘴里对阿卡提说不要紧，可是一天过完了还不曾告他父亲，直到晚上道过了晚安才装做打了一个哈欠之后请他父亲派人带马到某个驿站等着换班。他的父亲听说他要与阿卡提一道走，脚都立不稳了。他强自抑制自己说：

“世间最可贵的是自由，这是我的原则……我断不来拦阻你……断不……”

他忽然打止了，不声不响的向门口走去。

“我们不久就会再见的，父亲，真的。”

可是乏西里没回过头来，只摇动一下他的手，便出去了。走进睡房，他的妻已经睡了，他便跪下来祝祷，因为恐怕惊醒了她，只是声音很轻的，可她还是醒了。“是你吗，乏西里伊宛诺维区？”她问。

“是的，妈，”

“你是从伊尼乌夏那里来吧？我生怕他睡在沙发椅上不舒服。我吩咐安斐苏希加给他铺上你的旅行垫褥和新枕头。我本想把我们的鸭绒褥子给他，只是好像他不喜欢太软的床。”

“不要紧，妈，你不用担心。他很舒服呢。主啊，保佑我们这个罪人！”他接着这样祈祷了。……

第二天巴扎洛夫走后，小房子里只留下老夫妇二人。乏西里“抱住他的妻，他的朋友，紧紧的，紧紧的，比他少年时候还紧些。她安慰了他的忧愁。”

巴扎洛夫第二次到阿卡提家做客演过那幕浪漫剧后，在回自己的家途中到渥夫人山庄看望阿卡提告了他与保罗的决斗。就在那天晚上阿卡提向凯的亚求婚。巴扎洛夫第二天起身的时候给他的崇拜者门徒临别的赠言：“你是一个很好的孩子；可是你终是一个软绵绵的贵族，温文幽雅的绅士……还有几句最后的赠言：你赶快的结婚；造你的窠儿，多养几个孩子！他们定是聪明的，只因为他们生下来的时候不是你我这个时代了。”

巴扎洛夫第二次回到自己的家起初的几天关起房门来工作，后来工作的热度降低了，接着是一种莫名的抑郁，厌烦和无聊。于是他帮他父亲给农人治病来消遣。一天他解剖一个得瘟热病死的农夫的尸体时，不经心把手指割了一下，得了脓毒症，自知不救，要他父亲派人去告渥夫人说他快死了。他的病状一时重似一时，不住说谵语。第二天渥夫人带了德国医生来。他所要求的只是渥夫人的一吻：告别了……听着……你知道我那时候没有吻你……吹一下这盏奄奄欲息的灯，让它灭了吧……”他随后睡着再没有醒来。第二天他就死了。乏西里忽然充满了猛烈的愤怒：“我说我要反抗。”可是他的太太满脸泪跑过去抱住他的头，两个人都倒下地去，“他们俩并排地跪在那里，低下了头，好像中午时候的一对羔羊。”

《父与子》最后一段是有名的文字：

俄国边境某乡村有一个小小的坟园。像几乎所有俄国坟园一样，这里的外表是非常的惨淡；绕园的水沟已经腐烂了；墓石却换了方位，好像有人从地下往上抬似的；两三棵枝叶稀少的树几乎一点儿都蔽不了日光；羊群在坟墓中间毫无阻挠的来往……可是里面有一座坟没有人去碰他，没有畜类去践踏；只有黎明的时候，有些鸟儿栖在上面唱他们的歌。这坟的周围有铁栏绕着，两端种了两棵松树。伊符勤尼巴扎洛夫是葬在这坟里。从附近的村子里有两个年老龙钟的老人——一夫一妻——常常的到这里来。他们互相搀扶着，慢慢的走来；他们走近铁栏旁，跪在地上，呜呜咽咽的哭起来，哭得很苦，哭得很长久；他们很注意的凝视着那块不解语的石碑。他们的儿子是长睡在他的底下；他们交换一句简单的话，拭去石上的灰土，整理一下杉树的枝子；接着又重新祷告，总是舍不得离开这地点，因为在这里他们似乎与他们的儿子相近些，与他们对他的回忆也相近些……难道他们的祈祷，他们的眼泪是没有结果的吗？难道爱，神圣的，诚心的爱不是全能的吗？啊，不然，不然！无论那一颗藏在坟里的心是怎样的激烈，怎样的桀骜不驯；坟上的花都随着它们天真的眼睛很宁静的在望着我们呢。它们不但对我们讲说永久的安宁，那“冷酷”的大自然的伟大的安宁；他们还对我们讲说永久的和解以及无涯的生命呢。

四

《父与子》的情节像屠格涅夫所有的小说一样的简单。作者领导着他的英雄在他最后几个生存的月中去拜访上流绅士与贵族，参加他们的社交生活，让他与一个美丽冷冰卖弄风情，以爱情来好玩的孀妇恋爱，并且把他拖进一场愚蠢而滑稽的决斗。屠格涅夫把这个粗暴无礼貌的青年平民在这些场合中充分呈现了出来，把他与旧的时代，封建社会，温文儒雅的贵族绅士，并列在那里，互相烘托的更明显，处处是一个强烈的对照，一切都安排的那样自然妥帖没有一点痕迹。这个英雄在这故事所展开的几个月短短的时期中

性格的变化是极真实的。屠格涅夫在不同的外面情景中表现了巴扎洛夫，在讽刺，轻视，玩世不恭，在冷漠与热情，在无情的辩难与认真的“传道”，在否定的答辩与肯定的立论之中表现了巴扎洛夫。屠格涅夫惯用的方法是用人物的行为，外在的表现来描写人物；他并不重视人物的心理分析。规划《父与子》时他曾说：“作者必须是一个心理学家，但他只是一个秘密的心理学家：他必须感觉与知晓现象之根源。但是他只呈献现象本身，——它们开花或凋落。”在这以前他曾有过这样的意思：心理学家在艺术中必须隐藏着，正如骨架掩藏在温暖的与活动的身体之内一样，对于艺术家是一个坚固而看不见的基础。

青年一代的人对于屠格涅夫的谴责，最使这位老作家难过的是他们不能理解他所创造出来的英雄，不能爱他的巴扎洛夫。《父与子》出版之后屠格涅夫写信给一位朋友说，“假若读者不爱巴扎洛夫，不爱他的粗暴，他的无情，他的无怜悯的冷淡，与鲁莽，那是我的错误，我不曾达到我的目的……我注视到一个朦胧的形象，野蛮的，硕大的，半进化的，强健的，诚实的，一个愤怒的人。可是纵然如此，这一切命定都要毁灭的，因为他只是立在未来的门限之上的”。青年人认为巴扎洛夫是屠格涅夫对于他们的一个恶毒的讽刺，殊不知屠格涅夫对这个“子代”的典型却充满说不出的温情的爱慕。他在子代中发现了自己，发现了那个渴望而不能实践的自己。屠格涅夫生长在贵族的绅士阶级，他却憎恶这个阶级，与这个阶级中人的虚伪，妄自尊大，矫揉造作。他爱野蛮粗鲁的巴扎洛夫正因为巴扎洛夫恰好具有他所缺乏的一切质素。巴扎洛夫的创造正是他的“理想的自我”的一个实践与完成。《父与子》出版了7年后他公开说他赞同巴扎洛夫的一切意见，除了他的艺术观念。在《父与子》两个重要的“父代”代表中尼古拉是能自我反省，能去了解巴扎洛夫的。他承认巴扎洛夫对于父代的讥评；他所不能理解的只是巴扎洛夫对于艺术的轻视与对于自然美的不能欣赏。屠格涅夫自己曾说尼古拉多少是他的一幅自画像。确实他在尼古拉中表现了一部分的自己——他的温情，对于大自然的爱好，他的和蔼与软弱的天性。屠格涅夫敏感到一个新的时代的来临，他向往于一个新的子代，而对于自己的时代仍不免于骸骨的迷恋。他分别在子代与父代的代表人物巴扎洛夫与尼古拉中安排了他的理想与现实，他的希望与眷恋。这两个被他所创造了的人物分享了他的整个宇宙，与他的整个精神。

巴扎洛夫“只是立在未来的门限之上的”，这个可以解答子代对于屠格涅夫的一个攻击。他没有政治计划，他对于俄国民众生活的改良没有兴味，他没有积极地提供“方案”，他只要破坏一切，否认一切，嘲笑一切。他不求建设，因为“那不是我们的事了。……第一件事是得把地基扫除干净。”子代渴望在《父与子》这部小说中找寻到他们改革俄国的方案，获得他们实际行动的指南针。屠格涅夫在这部小说如其他小说中一样，却只在做一个忠实的客观的艺术家。他在《父与子》中，在巴扎洛夫这个人物中，他只表现踏在“未来的门限上”，一个新的时代的萌芽，社会演化的一个阶级。超乎此者，屠格涅夫不能为力；超乎此者，也不是巴扎洛夫这个典型所能担当；至少在社会上有任何实际行动发生之前。我们必须等待《处女地》中的英雄了。

屠格涅夫给巴扎洛夫安排了一个不期然而来的死亡，让他死于病菌的传染，这个并不是作者有意讨巧。确实是屠格涅夫没有方法让巴扎洛夫不死，

继续踏过“未来的门限”前进。巴扎洛夫已经给他自己安排好命运：建设不是我们的事。他认为他的使命（在他那个时代子代的使命）只是“把地基扫除干净”。再说，巴扎洛夫这个典型人物的性格也只能担负这样的使命。他的性格在尼古拉家里，在他自己家里，在渥淀竹夫夫人面前，在各种不同的情景中，已经完全表现了出来。他鄙视他人，憎恶他人；他也鄙视自己，憎恶自己。这个性格再写下去不能有新的发展新的变化。给他一个不期然而来的死亡恰是一个自然而然的结局。巴扎洛夫已经完成了他的使命。屠格涅夫藉了他给我们忠实地描绘出社会演化中的一个过程。

屠格涅夫写过一篇《唐吉珂德与哈孟雷特》（这原来是一篇演说）。他拿这两个西洋文学中著名的人物代表两种不同的人：不顾一切有所笃信行动的人与耽于空想怀疑而不能行动的人。他自己是哈孟雷特型的人。他所创造的巴扎洛夫，罗亭，拉夫赖次基……也都可以说是属于这一个典型。屠格涅夫被认为是一个典型人物的创作者，他因此受人颂扬，也因此他受人讥评，说他只能创造典型人物而不能创造个体人物。这种讥评是一种技术上的偏见。这两种不同的人物事实上很难分分明明划分；纵然能够，也很难品评高下优劣。而屠格涅夫无疑地是在他的小说中创造了几个不朽的人物，特别是巴扎洛夫。

在人类的历史上永远有一个“父代”与“子代”，永远有一个“老派”与“新派”，这二者之不能了解，不能相容，是不可补救也是自然而然的事。这部记述人类某一段历史中的“父代”与“子代”的《父与子》将永远留传，对于人类有永恒的申诉力量。

1948年4月15日

本文引用《父与子》处都是借用陈西滢先生译文（商务万有文库本），谨此致谢。

（原载1948年6月《文学杂志》第3卷第1期）

屠格涅夫与杜勃洛柳甫夫

今年 4 月是俄国 19 世纪文学批评家杜勃洛柳甫夫（Nikolai Alexandrovich Dobrolyubov 1836—1861）的百年诞辰纪念。上海的《译文》杂志新一卷第二期中曾有纪念他的特辑，在以后的几期中又连续刊过几篇关于他的文字。这位早逝的急进批评家和他当时已成名的前辈作家屠格涅夫曾有过一番龃龉。这个故事，和屠格涅夫与托尔斯泰，屠格涅夫与陀斯妥也夫斯基的故事都是俄国 19 世纪文学史上有趣的事件。

屠格涅夫的《前夜》给他和他旧日的交游划了一条分水界。在发表这部小说之前，屠格涅夫曾与《现代杂志》（The Contemporary）定约在该杂志上发表他的一切将来的作品。在《前夜》之前屠格涅夫大部分的作品即是发表于《现代》的。但是这部《前夜》却是于 1859 年在《俄罗斯前驱》（The Russian Herald）上初次出现。

《现代》是诗人尼克拉沙夫（Nicholai Negrasov 1821—1877）主编的，编辑部即设在尼克拉沙夫与小说家潘那耶夫（TvanPanayey 1812—1862）合买的住宅。潘那耶夫的夫人也是这个刊物的编辑人。这个编辑部同时还做了他们的朋友与《现代》的撰稿人们消磨时光的地方。他们常常讨论文学一类的问题一直到第二天的清早。

屠格涅夫是尼克拉沙夫的极热诚的朋友，也可说是后者很心腹的友人，他常将他个人许多秘密的事告给尼克拉沙夫。对于尼克拉沙夫的刊物，屠格涅夫当然是一位有力的赞助人与撰稿人。他也是尼克拉沙夫家常出入的客人。

这时，《现代》增加了一位新进的激烈的青年撰稿人杜勃洛柳甫夫。这位青年批评家首由尼克拉沙夫发现，潘那耶夫夫人立即保护在她的羽翼之下。但是这件事实在最初许多撰稿人都不知道。这位青年批评家对于成名作家而又是前辈的屠格涅夫怀着一种无名的憎厌与冷漠。潘那耶夫夫人常常很开心地叙述这位无名的后辈如何拒绝这位伟大的小说家宴会的邀请，而这小说家又如何慨叹下一代的青年缺乏热诚。我们知道屠格涅夫青年时拥挤在人群中几乎吸不过气来为了见普式庚一瞥的故事。

但是这少年气盛的杜勃洛柳甫夫多方不使屠格涅夫安静。他不能忍耐屠格涅夫的温文多礼，他的同情，他的宽大。一次在《现代》撰稿人的聚餐席上，屠格涅夫和杜勃洛柳甫夫相遇了，屠格涅夫曾这样向他的邻座形容杜勃洛柳甫夫：“这位青年作家的目光要将热汤也冰凉了的。”最后他寻着杜勃洛柳甫夫谈话，这位青年却止住他，说：“别扰乱我！”

和杜勃洛柳甫夫志同道合的还有那位有名的作家与社会运动家的巧尔尼雪夫斯基（Nicholay Chernyshevsky, 1828—1889）。他们主张以文学作为达到政治的社会的改革的目的之工具。屠格涅夫看见他多年热心赞助和他有亲切关系的刊物上有这种作者的作品当然感到不快。于是在撰稿人中就显然

今通译杜勃罗留波夫。

今通译涅克拉索夫。

今译巴那耶夫。

今译普希金。

今通译车尔尼雪夫斯基。

有了派别。一派是年纪较大的撰稿人，像屠格涅夫一样已经享受盛名，风雅，温和的作家；另一派即是杜勃洛柳蒲夫和巧尔尼雪夫斯基，怀着激烈主张，初出茅庐的青年。

在这两派之中有着年纪的轩轻，气质的差别与阶级的不同。这样不能相容的两派当然不能在同一刊物赓续他们的工作。于是尼克拉沙夫让这些青年来编这刊物，宁愿其他的撰稿人退出。尼克拉沙夫当然要拉住像屠格涅夫那样著名的小说家。他很愉快地答应在 1860 年的正月号上要刊出屠格涅夫的著名论文《哈孟雷特与唐吉诃德先生》（Hamlet and Don Quixote，这原是一篇演说），但是，这之前，屠格涅夫又接续着受了打击。巧尔尼雪夫斯基批评了《雅霞》（Asya，屠氏的一个著名的短篇），杜勃洛柳蒲夫又尽情指责了《前夜》。屠格涅夫读了评《前夜》的校样，特别是开首的几段文字使他恼怒，他要求删去。结果却原封未动地登了出来。其后在一篇无名氏写的《霍氏志异》（Hawthorne's WonderBook 里又讽示及罗亭）。于是在 1860 年 10 月屠格涅夫写信请求尼克拉沙夫将他的名字从《现代》撰稿人名单上勾去。这信是托批评家安宁喀夫（Pauei Aunenkov）转交的，安宁喀夫盼望这件事得以和气地解决，所以把这封信压起。而当时屠格涅夫和《现代》杂志之争执已是人人皆知。巧尔尼雪夫斯基于是在 1861 年的《现代》正月号上发表文章说《现代》撰稿人的分化完全是因为政治的和社会的意见不同所致。这似乎是明明白白的向屠格涅夫挑战。屠格涅夫遂不顾一切调停与尼克拉沙夫的请求立即脱离了《现代》。自此以后，除了做为嘲弄的目标外，屠格涅夫的名字遂永远在《现代》上绝迹了。

这次的争论，屠格涅夫所称为“一杯水里的狂风暴雨”对于屠格涅夫有一个严重的结果，从此他和青年代的作家隔绝了。就个人说，他失掉他的老朋友尼克拉沙夫。同年四月尼克拉沙夫尚写信请屠格涅夫给他买一枝来服枪。这以后不久他们就完全断绝关系了。一直到 1877 年，由于尼克拉沙夫的请求，他们再又恢复了友谊。

至于和杜勃洛柳蒲夫与巧尔尼雪夫斯基二人的争执则自屠格涅夫退出《现代》杂志后不久也就告中止了。杜勃洛柳蒲夫不幸短命于同一年（1861 年）11 月里病故，而巧尔尼雪夫斯基因他的“过激”于 1863 年被捕，判了 20 年的西伯利亚监禁。1883 年他才又得到自由，也是这年屠格涅夫客死在巴黎。

这次争执对于屠格涅夫很有好的影响。杜勃洛柳蒲夫的要求也算很正常：“你应研究你生存在的这个时代。你要给我们真确的典型看。告诉我们现代的人对于当前的社会问题持什么态度。我们不需要那欺人的，隐蔽过可怕的现实的幻想。”其后出现在屠格涅夫小说中的——如在《父与子》，《烟》，《新时代》——未始不是受了这位暴躁的青年批评家的影响。杜勃洛柳蒲夫这人对于屠格涅夫正是一个有趣的研究对象，他在这位粗犷，激烈，果断，力行的青年和他反抗的精神中辨识出一种正在酝酿中的典型的标记。这种典型正是屠格涅夫在《前夜》中所期待的。于是他对杜勃洛柳蒲夫生了兴趣，受了这种人格的吸引，将杜勃洛柳蒲夫当作一个模特儿来研究。其后遂以这模特儿造了他的那些具体的意志的英雄。

1936 年 11 月 24 日

（原载 1936 年 12 月 20 日《武汉日报·现代文艺》）

《傲慢与偏见》

奥斯汀 (Jane Austen 1775—1817) 的《傲慢与偏见》(Pride and Prejudice) 对于我们不是一部陌生的书, 在过去与现在许多大学都用它作英文课本。这部小说和奥斯汀的其他小说一样, 所写的都是平淡无奇的日常生活中的一些平平淡淡的事。新文学运动以来, 我们介绍与翻译最多的是俄国小说, 其次是法国小说。俄国小说受到我们热烈的欢迎, 因为它适应我们的一种迫切的需要, 它呈现出在渴望着社会与政治改革的一群改革者的抱负与理想, 被压迫者对于压迫者的反抗, 对于一切不合理的反抗。法国小说暴露人生的丑恶, 久被隐藏起来的丑恶, 启示给我们看本来的人性, 特别是赤裸裸的肉与性, 和对于这两者的追求。从旧礼教与传统的道德观念的束缚之下挣扎出来的我们, 自然对法国的小说感到莫大的吸引力。我们对于那些只描写琐碎的家常或社会生活的英国小说非常漠视是很当然的一件事。而且英国小说, 就艺术来说, 绝对不能与俄国小说和法国小说相提并论。当代英国名小说家福斯特 (E.M.Foster) 就说, 英国的诗歌与世界上任何一国的诗歌比较起来都毫无愧色, 惟有小说, 英国人不得不贬低自尊心承认自己比俄国人或法国人是瞠乎其后。在我们看, 英国小说固然没有俄国小说那样雄浑的气魄, 也没有法国小说那样精细的分析, 它却也表现了英国人的面貌与民族性。也正是这个才造成各个国家的艺术与它们的艺术之间的差异。英国小说也应该得到我们同样的注意。

奥斯汀在她生存的 40 年中默默无闻。她的父亲是一个位置低卑的牧师, 她一生完全在英格兰南部一个小乡村斯替文顿 (Steventon) 及其邻近消度。她的 6 部小说都是写于 18 世纪的 90 年代, 不过在 1811 年至 1818 年才刊行。她的第一部小说《北安格寺》(Northanger Abbey) 是她死后才出版的。奥斯汀的那个时代的小说盛行伤感主义与荒诞的传奇, 即所谓“峨特式传奇”。她的《北安格寺》就是讽刺峨特传奇的, 而在《理智与情感》(Sense and sensibility) 中她讽刺嘲笑那般伤感主义者。她认为小说中应该删去陈腐的教训, 如痴如狂的感伤, 累赘的语词, 恐怖的情节, 诗境一般的不实在的景物描写。她所写的都是她自己在她那个小小天地中, 所经验过观察到的, 所以她的小说的背景都是英格兰南部的小乡村小城镇; 她的小说的人物都是她所熟识的中上阶级的男女, 乡绅, 教士, 小军官; 她的小说的故事都是这些人的生活, 这些地方的风土人情, 平凡生活中的小小波澜。奥斯汀用这些人物的言谈行事造成她的“人生小讽刺” (Life's Little Ironies)。她说, “让别人的笔去写罪恶与痛苦”。她所要给人们的是一点谐谑, 喜剧的谐谑。她对于她周围的人观察的极深刻, 那些人物在她的笔下都非常生动自然, 她的写实的作风对于 19 世纪的英国小说影响极大。散次伯雷教授 (George Saintsbury) 说她是英国 19 世纪小说之母, 而斯各德小说是英国 19 世纪之父。

《傲慢与偏见》写于 1797 年, 被认为是她的第一部杰作。恰好如这部小说的标题所示, 奥斯汀在写一个男子的“傲慢”, 与一个女子的“偏见”, 最后傲慢的人与怀有偏见的人都向对方缴了械结合成美满的婚姻。这部小说

今译《诺桑觉寺》。

今译斯各特。

的女主人公是伊利沙白 (Eliz-abeth)，奥斯汀特别着意在写她。伊利沙白是一位小家碧玉。她的父亲班乃特先生 (Bennet) 薄有财产，富于机智，是一个玩世不恭的人。班太太有点歇斯底里，一有不舒适就嚷：“你们可怜可怜我的神经呀。”班先生结婚了 23 年还不能让她了解他的性格。他们有五个女儿。班太太最爱大女儿玳因 (Jane)，偏爱几个小的。班先生最爱二女儿伊利沙白，因为她有见识，聪明，懂得幽默，富于机智。班太太一生的惟一事业就是把她的几位小姐嫁出去。有一位宾格里 (Bingley) 先生，一年有 4000 镑收入的单身青年，搬到他们的邻村来往，于是立刻变成班太太给她的大女儿追求的对象。宾格里带了一位朋友达西 (Darcy) 一同来，这是一个非常傲慢的青年，也是一个富有的门第高贵的独身汉。班太太很成功，因为宾格里很赏识玳因。在宾格里家的跳舞会上达西待人非常冷漠，显出一种鄙夷不屑的神气。宾格里劝他和伊利沙白跳舞，他说，“她还算看得过去，不过还不够引诱我和她跳舞的程度”。不料这话被伊利沙白听见了，自此她就对达西怀着“偏见”，处处要报复。宾格里迷上了玳因，达西认为门户不相当，竭力想法子阻挠，因此伊利沙白对达西更憎恨万分。后来伊利沙白到亨司福 (Hunsford) 考林司 (Collins) 牧师家做客，遇见达西——达西来拜望他的姑母加泰林夫人 (Lady Catherine deBourgh) ——达西这时倒是不傲慢了，卑躬下气向伊利沙白求婚，不料得到愤怒的拒绝。达西给伊利沙白写了一封长信，解释并答复她所指摘他的几点，他坦白承认他曾劝阻他的朋友宾格里娶玳因，这个虽然伤了伊利沙白的自尊心，但是她一想到自己的母亲与几个妹妹不能不暗中承认达西的做法有理由。他又解释她责骂他对一个叫做威克牟 (Wickham) 的不公平。这封信使得伊利沙白怀疑她自己的“偏见”了。伊利沙白回家后不久又和她的舅父舅母到湖地游历，经过达西的庄园，主人不在，他们乘便参观那座富丽堂皇的邸宅，不料走出邸宅在园子里却遇见达西刚刚从伦敦回来。达西很有礼貌地招呼她，并且请求她介绍她的舅父与舅母。伊利沙白感觉到自己的胜利。他们在彭贝比住下，要赴达西的宴会。突然伊利沙白接到玳因的信，她们的小妹妹 16 岁的路底亚 (Lydia) 和那个漂亮的军人，她信以为是好人的威克牟私奔了。她急得拿了信要去找她的舅父与舅母，恰好达西来访，她把这件意外事告诉了达西，第二天就回家去。她舅父去伦敦把路底亚的事料理妥当，让威克牟与路底亚正式结婚。后来她才知道威克牟这个流氓居然能够俯首贴耳和路底亚结婚，完全是达西的力量。达西在她回家后立刻到伦敦找到威克牟隐匿的地方就去访问她的舅父办理这件事，并且不让她舅父向她家里提起他。到了这时傲慢既已完全缴了械，偏见也被一宗一宗的事情证明确实是她自己的偏见，两个人真正的性格赤裸裸地显现了出来，自然而然，两个人在宾格里与玳因结婚之后结合在一起。

这部小说中的人物都写的非常成功。玳因与宾格里似乎比较缺少生气，这类性格的人在现实生活中也正没有多少生气，相貌是美好的，性情是温蔼的，礼貌是周全的，遇事须旁人替他们拿主意，他们是循规蹈矩的十足良善人。路底亚是一个无教养的佻达的少女，她和威克牟私奔还毫不知羞耻，得意洋洋对她的姊姊讲说，夸奖她的夫婿。班乃特先生与班乃特太太是一对绝妙夫妻。他知道她的缺点，他专门拿她来开心。故事一开始作者就把这一个家庭整个活跃地呈现在我们面前。班太太怂恿她的丈夫等宾格里搬来时立刻去拜访，免得他人占先，抢走她的女儿们的机会。班先生总不答应。他却说，“你和女儿们去拜访宾先生好了，或者在我看来，打发她们自己去更好一点，

因为你和任何女儿一般的标致，也许宾先生会看中你哩。”他的太太听了这话倒很得意，“亲爱的，你这是奉承我了。我确实曾经有过我的美丽。不过有了五个成年的女儿的女人不应该再想到她自己的美丽了。”班先生虽然再三向他的太太担保说他绝对不去拜访宾先生，不过宾先生到达后，他却立刻去拜访，瞒过他一家的老少。班太太看见邻居们都去拜访过宾先生，独有班先生不肯顾念他的女儿们，满腹愤懑无处发泄，只好找女儿的碴儿，“吉替（她的第三个女儿），看上帝的面子，别尽管咳嗽罢，可怜可怜我的神经罢，你简直把我的神经要撕碎啦。”班先生调侃她，“吉替咳嗽不由她自己呀，她不过咳嗽的不是时候罢了。”班先生却专门要谈宾先生。班太太生气了：“我厌烦了这位宾先生了。”于是班先生埋怨她：“我听你这样说真难过，但是你为什么早不对我说你厌烦他呢？假如今天早晨我知道你厌烦他，我一定不去拜访他去了。但是真倒霉，我既已看望了他，我们现在就无法避免和人家来往。”这个秘密的揭开引起的惊讶与狂欢可想而知。高兴得班太太嚷：“我亲爱的班先生，你人多好呀。我早知道一定会说动你的。……而你居然会清早去了，一直也不告诉我们一个字。”班先生不答复他的亲爱的班太太，却说，“吉替，你现在可以畅意咳嗽了。”说着他离开她们。

班乃特先生是一个极有谐趣的人物，但是他的谐趣是由于他的冷眼旁观的讥讽与他的玩世不恭，他的谐趣是以他人，他的太太做为代价的。这书中另一个谐趣人物却是一个一本正经，自己不知道，自己丝毫不曾意识到他在制造谐趣，在引发谐趣；他自己也不知道自己就是“谐趣”。班乃特先生的谐趣如若是玩世不恭的，那末，考林司先生的谐趣是世俗的。考林司先生是一位牧师。他是班乃特先生的一位远亲。班乃特先生没有儿子，他死后，他的财产归这位考林司先生承继。考林司先生在班家几位小姐与宾格里已经来往过许多次之后来访问班家。他来之之前写了一封很谦恭的信给班先生，说他的先父与班先生之间的失和很使他不安，他早已想弥补两家之间的嫌隙。他自己介绍自己，“我现在决心要与您修好，因为我现在非常侥幸受尊贵的加泰林得波尔贵夫人，即路易司德尔爵士之孀妇，之恩宠，已于复活节受圣职任命式，夫人宽宏与仁慈命我就亨福特教区高贵之教区长之职，则我最虔诚之奋励即在以感恩之尊敬心服侍夫人，并且慎勉地执行英格兰教会所制定之一切教仪与礼节。我既是牧师，我认为我的职责即在促进与树立在我影响所及之范围内一切家庭间和平的祝福；根据此点我窃不自量深以为我现在善意之请和是十分值得嘉纳的，而我是朗薄恩田产之承继人之一节在先生方面将不在意，不致使先生峻拒鄙人请和之议也。我所最关怀者乃在不损害及和蔼可亲的诸位令爱，并设法在可能范围内补偿她们。……”班先生对全家人读完这封信后说“这位先生似乎是一位极方正有礼的青年”，班太太认为他关于她的女儿们说的话颇有道理，擷因怀疑，所谓她们应得的补偿是什么，伊利沙白觉得他对于加泰林夫人的敬重有点惊讶，“他一定是一个怪物”，她不能明白他。他的文章有点妄自尊大。

最后考林司先生来了。他是身材高大，举止矜持，25岁的青年。他与班太太寒暄了不多几句之后，就说他久闻她的几位小姐的美貌，不过一见之下，未免有点名不副实。晚饭时班先生很少讲话，饭后他觉得应该与她的客人谈话，于是和他谈他的女恩主加泰林夫人。果然考林司先生滔滔不绝地颂扬这位贵夫人。班先生说，“你真幸运有很巧妙的逢迎人的本领。但是请问这是随时触发的呢，还是预先准备的呢？”

主要地是随机触发的，不过我有时候常常拿思索，配合优美高雅的恭维话，适合于通常应用的，来愉悦我自己。我总竭力装做不经思索顺口而出的样儿。

经过这一席谈话班先生已经认清楚他的这位贵客了。他又找到一个开玩笑打趣的对象。吃过茶后班先生请考林司给小姐们读书听。给了他一本小说，他吓得倒退，连忙道歉说他从来不读小说，选来选去，最后他自己找出一本讲道书来。读了不上三页，路底亚就打搅，对她的母亲讲这个军官那个军官。牧师先生大生气，教训了一顿后，请班先生和他玩双陆。他总算还识趣。

考林司与班家修好的目的，要补偿班家小姐们因为他继承了她们的父亲的财产所受的损失，是从班家的小姐中选拣一个做他的太太。——假如她们像人们说的那样漂亮可爱，这是考林司先生自以为极高明的一个计划。他认为这是最适当的一个办法，同时还可以表现他的慷慨大量与他对于班家的产业毫无所希图。他一见撷因就确定要实行他的计划。不过第二天清早和班太太闲谈中他知道撷因不久可能就和人订婚，于是他把他的对象换成伊利沙白。他得到班太太的允许向伊利沙白求婚。伊利沙白经过她母亲严厉的训斥才独自一人待在会客室里恭听考林司先生。

请你相信我，我亲爱的伊利沙白小姐，你刚才这种羞怯才更增加了你的品德。假若你没有这小小的不情愿的表示，在我看起来你一定没有如此可爱，请允许我向你确实说，我已经得到令堂大人的同意向你求婚。你当然不会怀疑我要与你单独谈话的用意，你天生的慎重淑德也许使得你佯装不知；可是我对你的殷勤一定不会让你误会的。我简直一进门上的门就单单把你选作我未来的终身伴侣。

考林司先生不愧一位牧师，他就如此单刀直入，而且还处处顾及对方的羞涩不好意思。他接着讲他结婚的理由：

我结婚的理由是，第一，我认为像我这样生计安适的每个教士结婚是给他的教区树立夫妻生活的模范；第二，我深信结婚可以大大增进我的幸福；而第三呢——这一点我或者应该首先提出的，就是我有荣耀称为我的女恩主的那位高贵夫人给过我特别忠告与规劝。她曾两次纡尊降贵告诉我她的意见（而且并不经我请教！），关于这个问题；而且在我离亨福特的礼拜六晚上——在我们玩弹球戏时，金太太正在给得波尔小姐摆脚凳，她老人家说，“考林司先生呀，你非结婚不可。像你这样儿的教士非结婚不可。——好好的选一个，为‘我’选一个有身分的女人；而且也为你自己，选一个活泼的，有用的，不必要出身高的，而要能靠小小收入好好过日子的女子。这是我的忠告。赶快找这样一个女人，带她到亨福特来，我一定去看望她。”美丽的表亲，加泰林夫人对我的关注和慈祥在我认为是极大的体面。她的礼貌举止你将来会知道我实在无法描述；你的机智与爽快，我想，她老人家一定会满意的，特别是受到夫人高贵的地位必然无疑地将要激起的那种肃穆与尊敬的调剂。

考林司先生还有充足的理由，他何以不在亨福特附近而要跑到朗薄恩来求婚。亨福特附近并不缺少漂亮的女子。他这又是出于怜悯班家的女儿。他还更讲到她的母亲的遗产的问题。这一大篇声情并茂的求婚词弄得伊利沙白不得不拦住。

你未免太急忙了，先生，你忘记了我还不曾回答你。让我干脆告诉你。请接受我对于你奖美的话的感谢。我极理解你的提议所给我的光荣，但是我却不得不谢绝。

考林司很能体贴，懂得女子之心理。“我早知道，年青姑娘们当男子向她们求爱的时候纵然心里万分愿意，嘴里总是拒绝的，有时甚至要拒绝到至再至三。因此我绝对不会因为你刚才说的话就打消我的计划，我希望不久使你改变你的意思。”听了这段善自宽慰的话伊利沙白急得大声嚷起来，“先生，在我明白告了你我的意思之后你还有这样的希望真是出乎意料。我敢对你说，我绝对不是你所说的那种年青姑娘（假如果真有这样的年青姑娘），居然敢拿她们的幸福作孤注，要等第二次求爱才接受。我拒绝你是十分认真的。你不能使我幸福，同时我深信我是世界上最不能使你幸福的一个女子。而且假如你的朋友加泰林夫人认识我，我相信她一定会发觉我不论在那一方面都是不够做你的太太的条件的。”但是考林司先生仍然以为伊利沙白是扭捏做态，“高雅女子的手段”，让男子惶惶不安增加对她的爱情。因为像他那样地位高超，获得加泰林夫人恩宠的人，任何女子都不会拒绝的。考林司先生果真是这样的一个傻瓜么？他求婚被拒后，他听班太太说伊利沙白是一个极倔强，极愚蠢的女子，他连忙说，“太太，假如令爱真是极倔强极愚蠢的话，那我就考虑她是否是适合于做我这样的一个人的妻室，我是要在结婚生活中寻求幸福的。假若她仍然峻拒我的求婚，还是不要强迫她好，因为她的性情如有这些缺点，她不能给我多大快乐的。”这样使得班太太着了慌，恐怕失掉这样的乘龙快婿，赶快去告班先生，于是班先生叫了伊利沙白来：

喂，孩子，我叫你来谈一件重要事情。我知道考林司先生向你求婚。真的吗……好，你已经拒绝了他么？

是的，父亲。

好。我们再接着谈另一点。你的母亲要你答应。不是么，班太太？

是啊，否则我就不要她做女儿了。

那末，伊利沙白，你现在须做一个不幸的选择。从今天起你必定要变做你父亲的或你母亲的陌生人。你母亲将永远不再见你，假如你不嫁考林司先生；而我将永远不见你的面，假如你嫁了他。

考林司先生向班小姐的求婚就如此终结。但是他还在班家住着。他还要实行他在亨福特动身时的计划。他被伊利沙白拒绝，他却被伊利沙白的密友夏洛特，班家的邻居鲁喀司爵士的女儿，接受。考林司本来是《傲慢与偏见》中的一个次要角色，却因为这个结合使他成为这部小说整个进行中一个不可缺少的人物，一个重要的线索。他把这部小说中的两个主角达西与伊利沙白接连在一起，使得故事发展到高潮。因此在这部小说从头到尾他都占有一份儿，从头到尾我们听见考林司先生五体投地地颂扬他的大恩主加泰林夫人，他供给我们没有完的谐趣，一本正经的谐趣。

考林司的恩主加泰林是达西的姑母。考林司的太太夏洛特鲁喀司小姐是伊利沙白的闺房密友，而考林司又是伊利沙白的表亲。夏洛特结婚后邀伊利沙白去看望她。伊利沙白也想去看看她的朋友结婚后的生活，见识一下考林司先生自己所夸耀的幸福和他所尊为女王的加泰林夫人。于是她在第二年春

天欣然去拜访这位亨福特教区长和他的新婚夫人。在亨福特作者把考林司先生写得淋漓尽致，因为这地方是加泰林夫人统治的王国。伊利沙白居然敢拿言语顶撞这位女王，这真使得考林司先生张皇失措。恰巧达西来拜谒他的姑母，因为伊利沙白在考林司家做客，尊贵的达西竟到牧师家来拜访，这又使得考林司先生受宠若惊。就在他的家里傲慢的达西向伊利沙白求婚，受到伊利沙白严厉的拒绝与尽情的挖苦。伊利沙白是胜利了。不过在她读过达西第二天写给她的一封长信之后她渐渐怀疑起她自己的“偏见”来，她自己渐渐在动摇了。她和她的舅父们参观达西的邸宅的时候，她自己在想，假如接受了那个人的求婚的话，她已经是那座邸宅的主人了。考林司先生也许会被我们忘记的，假如没有路底亚的事情发生。他写了一封绝妙的信安慰班乃特先生。当然在这封信中不会漏掉尊贵的加泰林夫人，“这正如加泰林夫人谦卑地说的，谁肯和这样的一个家庭联婚呢？”于是考林司先生深自庆幸他未与班家的小姐缔婚，“否则我一定蒙受先生此刻所受的忧患与耻辱矣”。

路底亚的事情圆满解决之后，伊利沙白彻底了解了达西，并且对他挽救了路底亚的名誉衷心的感激。加泰林夫人听说她的侄子要娶伊利沙白的传说自己长途跋涉到朗薄恩来问伊利沙白一个究竟，要伊利沙白答应不与达西订婚。她悻悻而来，却饱受伊利沙白的一顿奚落。最后这位贵夫人气得说，“我不向你告辞，班小姐，我也不问候你的母亲。你们不配受这样的礼貌。”而伊利沙白不答理她，也不送她上马车，迳自走回家。加泰林夫人无理的质询与压迫反而激起刚愎的门第不高的班小姐对她的“傲慢”来一个报复。她不只惹恼了伊利沙白，而且也令达西生气她无理的干涉。她反而加速地促成了两个人的结合。加泰林夫人访问朗薄恩后不多几天班乃特先生接到考林司先生的一封信，他先祝贺邝因与宾格里的订婚，接着他说：

既然向你奉献过对于这个幸福的结合考林司太太和我自己诚挚的祝贺之后，我愿略提及另一宗事；这个我也是从同一个来源听说的。据说令爱伊利沙白将追随她的长姐之后不久将放弃班乃特的姓氏，而她所选拣的匹偶是被认为是在此地最显达的一个人。此位青年绅士有富厚的产业，高贵的亲戚与广大的推荐权——被上帝赐与凡人所能希冀的一切。可是纵有如许多之引诱，容我警告我的表妹伊利沙白与你，当心由轻率接受这位绅士的求婚所招致来的不幸。当然，你是希望由此获得立刻的好处的。我所以警戒你的动机如下：我们有理由想像得到他的姑母，加泰林得波尔夫夫人并不以友谊的眼光看待这个结合；昨天夜里向贵夫人讲到这个婚姻可能成为事实之后，贵夫人立刻像她平常一般的谦卑，表示她的意见；显而易见由于我的表妹家庭方面大可訾议，她绝对不同意她所认为如此可耻有失体面的婚姻。我认为迅速将此告诉我的表妹是我的义务，庶几她与她的崇拜者可以明白他们现在所做的是什么事，而不要如此鲁莽缔结不曾被合理地认可的婚姻。

从这封信后考林司先生在这部小说中就声容俱备，我们再听不见他颂扬他的加泰林夫人。不过过了些时他接到班乃特先生这样一封信：

亲爱的先生：

我必须再麻烦你再给我道一次喜。伊利沙白不久就是达西先生的太太了。请你尽量安慰加泰林夫人罢。但是，假如我是足下，我却愿意帮那个侄少爷；他比他的姑太太赏赐的更多哩。

但是那位善于作文章的考林司先生却没有写回信。班家只听说考林司和他的太太都到了鲁喀司家。加泰林夫人得到达西的信大为震怒。考林司先生和他的太太只好躲避一下。伊利沙白与达西美满地结合了，这位不自知其丑的丑角自然该退场了。

在这部小说中考林司如我们在前边所说，实在是一个中心人物。这一个平淡无奇的故事的生命就在这个平淡无奇的人物所造成的谐趣。我们在这部小说中所要欣赏的也正是这种谐趣。英国小说在世界小说中假若可以占一席之地，恐怕也正是它里面的谐趣。我们在人生中需要严肃，同时也需要轻松。谐趣在人生中与在艺术中同样需要，也同样重要，正因为这个原故。

《傲慢与偏见》有杨绛女士译本（商务刊）。

（原载 1948 年 8 月《文学杂志》第 3 卷第 3 期）

新文学与古文学

—

新文学到现在整整有了 30 年的历史。在这期间它与古文学的关系是颇为微妙的。在开始对于古文学张开挞伐，“桐城谬种”，“选学妖孽”是当时流行的两个口号。从 1918 年到 1928 年这 10 年间新文学与古文学之间的斗争最激烈，最热闹；从林琴南氏的上蔡鹤卿书到吴稚晖氏替他的老朋友章士钊氏“哀此讪闻”发表，多少争辩，一次比一次更巩固了新文学的地位，一次比一次更呈现出古文学的日暮途穷。不过我们不要忘记胡适之氏提出“文学的国语”与“国语的文学”，同时还提出“重新估价”，与“整理国故”。新文学运动者一方面在建立新的，一方面却并不曾完全推翻旧的。《胡适文存》第一集便是一个证明。

现在一般人有一个错误的见解，以为新文学运动是五四运动以后才发生的。五四运动以后新文学发展得很快这是事实。我们如若说五四运动是新文学运动的原因，还不如说新文学运动是五四运动的原因之一为正确。新文学运动的第一篇文章胡适之氏的《文学改良刍议》发表于 1918 年 1 月 1 日，正式揭开了这个运动。至于关于新文学运动的讨论却要再推早二年至 1916 年。胡适之氏在他的文章里提出有名的“八不主义”（他后来在《建设的文学革命论》中归纳为四条主张）。陈独秀氏继胡氏发表了《文学革命论》，他提出他的“三大主义”：

文学革命之气运，酝酿已非一日，其首举义旗之急先锋，则为吾友胡适。余甘冒全国学究之敌，高张文学革命军大旗，以为吾友之声援。旗上大书特书吾革命军三大主义。

曰，推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；

曰，推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；

曰，推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。

后来（民国 7 年）周作人氏发表了《人的文学》。这三篇文字给这个新运动指示了归趋与准绳。

说到新文学，我们应该注意的是它并不是一个单纯的文学运动。它包含着思想与文化的革新，从胡陈周三氏的文章我们便可以明白。从新文学运动开始后到了五四时期正式开始了新文化运动是当然的事。新文学到后来不是一个孤立的东西，变为新文化运动的一环也是当然的事。新文学运动是从戊戌（1898）的维新运动继承来的。清末的士大夫最初感觉到西方比我们强的，西方所以富强的原因，是坚甲利兵，于是制造枪炮练洋操；第二个时期感觉我们的政教文物也不如人，于是学习西方的格致之学之外，又学习西方的政治经济各种社会科学；到了第三个时期才感觉着西方的思想哲理也远非我们所及，而且西方的文学至少也可以与我们的皇皇典雅的诗词歌赋相提并论。从这些新的认识，维新运动的分子觉悟到两点：第一，文字要改革，于是产生了新文体——梁启超氏的新民体，与新诗歌——黄遵宪氏的诗歌；第二，文学的力量，文学对于改革政治与社会有无比的力量。这第二点觉醒对于后来的影响最大，它拓宽了文学的领域，把中国传统的文学观念打破了，把向来不齿于士大夫阶级的戏曲小说抬入文学的领域之内，承认它们的价值与魔

力，甚至承认对于开通民智比诗词歌赋更有力量。梁启超氏在他《论小说与群治之关系》里讲得最透彻：

欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必先新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说，欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心，必新小说；欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。

梁氏认为中国群治所以腐化之总根原端在小说，因为小说有支配人心的四大力量：“熏”，“浸”，“刺”，“提”。他举例说明中国人的各种腐败思想：状元思想，才子佳人思想，江湖盗贼思想，妖巫狐鬼思想，都是中了不好的小说的毒。“大圣鸿哲数万言谆诲之而不足者，华士书贾一二书败坏之而有余也。”要想政治改良，必先改良小说，以小说为工具传播健全的思想，做移风化俗的工作。他推重小说与戏曲完全从这个实用思想出发，他自己还作了《新中国未来记》（小说）与《劫灰梦传奇》，《新罗马传奇》实现他的主张。

新文学在这两点上可以说是完全承继着维新运动的。文学方面更进一步有了彻底的改革，完全摒弃了文言，采用白话，以白话写文章写诗歌写小说写戏剧；小说戏剧被认为正式的文学体裁，负起文学应负的使命。

新文学在中国文学演变史上被认为是一个崭新的东西，与传统的文学相对立的东西。胡适之氏在他的《白话文学史》上给“白话”找地位，找出在中国文学史上两千年来“白话”的文学就是最好的正统的文学。可是人们总觉得“白话”文学确实是新的特别的一种东西。除了诗歌，初期白话诗是从旧诗词乐府脱胎出来的，与白话文外，白话小说与白话剧都是陌生的，形式是新的，技巧也是新的，内容也是新的，和旧小说戏剧完全不同。新文学是另一种文学，和旧文学迥然不同；这二者似乎毫无关联，没有血肉的关系。人们以为新文学完全是模仿西方文学的。直到 1934 年周作人氏的那篇演讲《新文学的源流》才给新文学与古文学连接起它们精神上的血统。

二

新文学中散文与诗歌用白话来写以后，散文因为本身无什么限制，诗歌因为抛弃了韵，不讲平仄，废除传统的诗歌形式，只要“我手写我口”，所以在初期无须有什么凭藉。小说却不能用聊斋式的某生体或今古奇观体。胡适之氏在开始就提出这个警告。戏剧也不能像维新运动时代的梁启超氏用传奇体。近代西洋短篇小说发达，社会问题剧勃兴，恰好给了我们一个模范。新的思想若用小说与戏剧表现需要新的形式，与新的内容相符合的形式。所以在新小说与新戏剧开始我们的作家就直接采取了西方的形式。这个从表面上看是模仿西方文学，实际上是思想内容起了变化需要新的表现；梁启超氏的时代一切的条件还不够——还没有采取新的文字，还没有西方文学的知识——所以不得不仍然用“旧瓶装新酒”。新文学运动开始后我们比较认真接受西方的思想与文化，我们要与西方的思想与文化求“同一”，自然而然在形式表现上也趋于同一。后来写诗的人从“我手写我口”的自由写法与自由形式转而模仿各式各样的西洋诗歌体裁，写散文的人也开始研究西洋的散文，特别是小品文，于是整个的新文学在一般人看来认为是与传统文学古文

学脱了节了。新文学是西方文学的移植，不仅是形式，而且是精神。新文学与古文学之间划了一道鸿沟。新文学运动开始之后当然还有人做古文做古诗，当然还有人欣赏他们的古文古诗。等到能够欣赏这种作品的逐渐少了之后，纵然现在还有人做古文做古诗，它们的存在已经没有一点意义了。但是对于古文学的研究与欣赏确实与这不同。在胡适之氏呼出的“重新估价”与“整理国故”的口号之下，对于古文学的研究，从《诗经》楚辞到清朝的小说，俗文学，民歌，都有若干学者致力研究。新文学开始时钱玄同氏毒骂当时的老古董“桐城谬种”，“文选余孽”，而直到30年后的今日，任何大学的中国文学系的课程里纵然没有标出“桐城学派”，或《文选》，显然是把《古文辞类纂》与《文选》两部书中选的诗文更详细更合理地分成若干课目来讲授与研究。古文学的研究确实比在新文学运动以前更注意更提倡更精密了。说到欣赏，由于胡适之氏的《白话文学史》与梁启超氏的《中国韵文里头所表现的情感》，以及许多中学国语教本里选的词曲与唐宋传奇，一般大中学生对于古文学的认识确实增广了许多。

但是一般在大学里读中国文学的学生却对于他们所学的课程感觉着不满意，干燥无味。他们读诗词歌赋古文骈文，唐宋传奇小说，宋元戏曲；他们还学文字学音韵学校勘学考据学……他们觉得这些离开他们的生活与眼前的现实太远。中国社会的机杼不宁，使得现代的青年在纯粹学问的研习上也要求要与眼前的现实相配合。这些古老的知识对于眼前他们的需要不能迎合。再有一点，他们觉得这些功课，就以纯文学来说，对于他们的写作不论是讲原理或形式或内容不能有一点用处。他们不明白大学里的课程主要的是给知识而不是技术。写作的技术在大学里当然是要加以训练的：不过其目的并不是要训练成诗人，小说家或戏曲家。这些“家”不是在大学那个狭小的笼里能够训练成功的，广大的世界与人生，繁杂变化的社会才是训练作家的地方。大学教育所能给予一个作家的是他在本国文学方面应有的知识与他应有的文学修养。而大学的中国文学系主要地是培养研究的人才，对于古文学——传统文学——能够理解，欣赏，阐明的人才。换句话说，也就是能够接受文学遗产，使它发扬光大，并且传之于后世的人才。

这个情势，第一，还是产生于新文学与古文学脱节的问题。第二，一般人把创造新文学与研究古文学二者之间应有的分别未弄明白。创造新文学与研究古文学是两件事情，二者并行而不悖。创造新文学是针对现实人生与社会时代；研究古文学虽然从现时代出发，却更主要地以那段过去的历史，几千年的活的文学传统为基准。假若纯粹依照现在的时代与现在人的标准，那末，任何国家的古文学恐怕要缩小到极少的篇页。创造新文学如我们前面举出的胡陈周三氏的主张，特别是陈独秀氏所具体提出的：“推倒雕琢的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学”，“推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学”，“推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学”，自然是很正确的一条道路，因为他们是针对了现代中国社会与建设现代中国文学，但是我们要依据他们所提出的作为古文学的衡量度却是一件最危险最鲁莽的事情。我们所以赞同并且要奉行这种主张，因为它们是我们这个时代所信仰的真理。我们要忠于我们的时代，我们要表现出我们这个时代的精神与呼声。我们对于古文学与历史上的作家却希望他们有和我们一样的呼声，而不要求他们忠于他们的时代，忠于他们那个时代的真理与他们自己，这似乎未免太天真，假若不是不公平。在文学史上与思想史或文

化史上一样，我们在那一串连续的活动中不只是要求得其“同”，而是要求得其“异”。我们要每个时代与每个时代的人都有一副他们自己独特的面貌。

新文学与古文学脱了节主要是因为文字问题。胡适之氏虽然在中国文学的演变史上找出现代白话文学的世系，但是那只是证明白话在中国文学上的存在与地位。现代人所要创造的文学与古代不论如何之白的白话文学，不论语录，不论词曲小说，是连接不起来的。周作人氏的解释只是说明在中国文学演变的趋势上，现代文学与古文学中的若干起伏相应和（这与现代文学之为白话毫无关系）。现代一般人并不觉得他们的作品在任一点与古文学有血缘的关系，他们也不会意识到他们主情或主理与那两个“诗言志”、“文以载道”的传统有何关系。他们只觉得古文学不能了解。比较浅显的古文学，比方说，陶潜的“采菊东篱下，悠然见南山”，文学方面自然没有什么困难，他们却理解不了那种冲淡，恬适。古文学的主体是诗歌，而一般古诗歌说来要比陶诗艰深得多，文字形成了他们接近古文学的一堵铁壁。有了文字这一个阻碍，再加上新文学在形式上的西洋化，一般作家在写法上意境上模仿西洋作家，新文学与古文学的距离遂愈来愈大。

在这里有一个重要问题：新文学与古文学究竟应该有什么关系？现在对于古文学应该持什么态度？——这也就是所谓文学遗产的问题。我们对于古文学应该有一个新的明确的认识。

新文学因为与古文学脱了节，不禁令人觉得它不是生长在“土”里的，我们担心它生命脆弱，缺乏它所需要的土壤。新文学纵然完全袭用了外国的形式与一切，既然是中国人用中国文字写作的，它不应该，而且不能，与中华民族过去的生命割裂开，它甩不掉那个延续的历史的传统。古文学在中国历史上所负的与所尽过的使命，与现在的新文学所负与所要尽的使命一样：都是把我们这个民族在某一个时空中的活动与生命，内在的与外在的，用美丽的形式记载下来，给后世的人一个连续的生动的文字图画。我们欣赏古文学是要明白了解我们这个“人”，在悠久历史的某一个阶段里，如何过活来着，如何应付所遭遇的问题，他们的幻想与感兴，产生他们的作品的特别的时间与空间……这些都是引起我们兴趣的事物。不论时间上的距离多么远，差别愈大，愈能激动我们的好奇心。“诗比历史更真实”。诗更能使我们认识我们自己的过去，亲切，丰富而充满生命。创造新文学与研究古文学固然是可以分开的，但是现在的人与过去的人是不能分开的，犹如历史一样，我们只能把这连续的生命，为了方便，勉强分成若干段落。创造新文学并非一定要抛弃古文学。至少我们须承继延续着以前的那段生命。我们一方面创造新文学，一方面要研究古文学，就是要对那若干段落之间的划分界线特别注意，不要认为它们彼此截然无关系，而是要警觉它原是一个有机的整体。特别是新文学与古文学之间的那条划分界线，不论是人为的或自然的，一般人认为是，事实上确实也是，一条不可越渡的鸿沟。我们要把它填补起来，让新文学与古文学精神上息息相通。

在这里就产生了一个重要的问题了。我们应该如何去搭造连接起新文学与古文学之间的那个桥梁？现在大学里中国文学系的课程，我们并不觉得不合理；反而我们觉得更应该再区分得详细一点。有的人觉得这些课程的排列缺乏一点活泼，所以不能做成那个桥梁。主要的问题似乎是在讲授的人如何处理他的课题，如何诱导学生去欣赏，然后更激发学生去研究的趣味。现在担任这些课程的人不论年老的或年轻的学者专家，究竟有多少人在他们自己

欣赏与理解古文学上，在他们讲解古文学上，与以前的学者专家有多少不同，这是一个值得考虑的问题。假若没有新的理解新的知识新的训练与新的方法，而企求引起青年人，对于古文学有欣赏与理解的趣味和能力，似乎未免希望过奢。以前的人没有这个问题，他们是活在那个文字的传统中的，他们是在那个文字的传统中训练出来的，他们自己写作用的就是那同一种文字。对于现代的青年这种文字与外国文字似乎没有什么不同，或者比较还要陌生一些。以前可以使得人欣赏与理解的方法在现在失掉效用。所以，大学里中国文学系的课程使得学生感觉着干燥无聊，应该归咎于讲授的人。

或者，有人要疑问：外国的作品，甚至外国的古典作品，为什么引起我们的趣味？我们和外国文学或外国文化，以及一切外国事物接触，我们能在它们之中发现同于我们的，我们也能发现异于我们的。那些同于我们的固然能引起我们的欣喜，那些异于我们的似乎更能满足我们原始的好奇本能。我们读的外国作品，古典的与近代的，若是白话翻译，我们自然容易接受；若是英文翻译也同样容易接受。经过了翻译（不论中文或外国文），由于时间与空间所产生的困难都减少了，冲淡了。还有一点，外国文学从古代文学到现代文学并没有我们新文学与古文学之间的那种脱节的现象。在西洋希腊文化传统与基督教文化传统仍然活在现代西洋文学里。希腊文学中的神话故事，古典，譬喻，幻想……仍然为现代西洋人所熟悉引用。能了解现代的西洋文学的人了解古代的西洋文学并没有什么特别的困难。拿我们自己与西洋来比，现代人有多少人能够熟悉我们自己民族的神话古典？我们乍一接触西洋神话惊讶它如何丰富完整，活生生的引人入胜，我们会慨叹我们的民族性过于偏于实际，缺乏想象。可是我们不要忘记《楚辞》里的那些片段神话与那许多神话人物。我们在古代没有希腊的希罗德（Hesiod）与荷马那样伟大的诗人把他们的神话写成完整美丽的诗歌，我们也没有西洋近代那些神话研究者供给我们神话的演变与构成的书籍。于是在古文学里出现的神话古典就变成了孤立绝缘的东西，它们缺乏所需要的土壤与空气，对于我们引不起应该有的反应，激发不起我们的联想与想象。那些古典本来应该造成许多丰富活泼的意象的，因为缺乏那一方面的完整知识，结果只成了呆板无生命空洞的名词。被刺殒命刚刚一周年的闻一多先生在神话研究方面是惟一树基的人，他已经留下不朽的业绩。这一条道路正是现代的文学研究者应该接着走下去的。这也是搭造新文学与古文学之间的桥梁的一个重要工作。

西洋人研究他们的古文学的方法也值得我们借镜。我们姑以英国文学来说，乔塞（Chaucer 1340—1400）不过是元末明初的人，他所用的文字与近代英文之间的距离约略和白话与古文相当，可是他的诗歌有若干种近代英文译本，现代的英国人不懂得古英文也可以欣赏他。翻译照原理讲是不可能的事。除了翻译我们如何能够欣赏外国作品？（这当然是指不懂外国文说。）只懂得近代西洋文字的人，不经过翻译如何能欣赏西洋古典名著？翻译是一种不得已的补救办法。它至少可以作为作品的解释与概略。一部成功的近代翻译也可以使得我们对于窝狄浦斯王（Oedipus）、赫苦巴（Hecuba）、普瑞母王（Priam）不幸的命运同情哀怜。我们假若对于古文字的知识太差，而

今通译赫西俄德。

今通译乔叟。

今通译俄狄普斯王。

我们懂得外国文，如果翻开《诗经》，文字的困难姑且抛开不谈，那种简洁的含蓄的风格简直捉摸不住。纵然把字义勉强弄明白了，总觉得我们与它中间还隔着一层什么。我们随便举一个例子：

标有梅 其实七兮
求我庶士 迨其吉兮

标有梅 其实三兮
求我庶士 迨其今兮

标有梅 顷筐墜之
求我庶士 迨其谓之

我们试读随便一个英文的翻译 (H.A.Giles) 译：

The ripe plums are falling, ——
One-third of them gone;
To my lovers I 'm calling,
“Tis time to come on!
The ripe plums are dropping, ——
Two-thirds are away;
“Tis time to be popping!
To my lovers I say.

Down has dropt every plum!
In baskets they lie.
What, will no lover come?
“Now or never!” say I.

是否读原作时觉得模模糊糊的，读了翻译忽然雪亮了？原作里我们以为零碎的意象，在译文中都连接在一起？我们原来觉着没有什么意味的一首诗，读了译文才觉着里面有深厚的情感，有强烈的感染力量与活泼的生命？至少这首译文使得我们觉得古诗亲切有趣，它与我们之间并没有多大的距离。翻译只要做到这一步就算成功。我们所希求于它的也就只是这么一点。我们只要它作为一个媒介，一个桥梁。

除了文字，还有一个理论问题。新文学的理论与古文学的理论应该有没有关系？假如应该有，如何连接它们的关系？新文学在形式上既然完全采取了西洋的形式，在理论上自然而然也要追随西洋的理论。文学上的理论除过各式各样的思潮主义派别，还有作家经营一个作品，从一个观念开始到成功为一部作品经过的整个创造程序与心理活动，这一方面的理论。文学理论的产生不是凭空杜撰出来的。理论纵然说不能指导作品，至少对于作品有参证与解释阐明的作用。理论所根据的是作品。各种思潮主义派别一类的作品产生自当时的文化与一般的思想，拿这些来与作品相印证，说明作品与当时的文化与思想的关系；从这里才能说明作品的意义和它所代表的时代精神。此外，一篇作品何以是“文学”作品，何以是“艺术”？“文学”作品与“艺术”的作家他如何构成他的作品？这个从作家来说是最直接最基本的一个问题，这一方面的理论更是针对着作品，抉发作者的“文心”。新文学的理论

在我们这里所说的第一类理论（就是关于思潮主义等方面）这方面应该接受不接受西方的，必须或不必须接受西方的，是很明显的。我们目前的文化与思想在背景方面与本质方面若与西方的某种文化与思想相同或类似，自然应该接受；必须接受。我们过去某一个时代的文化与思想和西方某一个时代的文化与思想有相同或类似之处，自然也应该接受，必须接受；我们藉此可以作一个比较的研究，互相参证解释。不过这还不足以解释作品的艺术方面的许多问题。我们必须抉发“文心”。作家不论古今中外，在创造一篇完整的作品（从经营意象到完成表现）的创造程序与心理活动，应该没有多大差别。我们研读古文学一方面也就是要在古文学中探索古代文学家的心理活动与创造程序。我们古文学理论方面不讲什么主义，不讲什么派别，也很少讲什么思潮；但是却很注意文学的艺术方面，抉发“文心”方面。现在一般人因为文字的问题，观念的表现不同的问题，对于古文学理论不肯留意研究，或者不屑去留意，以为这些理论对于新文学的创作没有关系。我们要沟通新文学与古文学，我们要搭造二者之间的桥梁，我们就必须把这两方面的理论连接起来。我们需要像鲁迅氏《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，那样见解辟透卓迈，阐明中国文学史或思想史上第一个时代的背景与思想的文字。我们还需要一般研究文学的人能够用我们现代人所熟悉的，能够接受的文字，观念，表现，词语来研究，解释，像我们的文学批评经典《文心雕龙》那类专书；像诗话词话，许多零星论“文”，论“诗”的文章，与散布在子书中或儒家著作中与文学思想有关的作品。这种工作当然是艰巨的，然而在现在实在是最重要的，最有意义的。现在的文学研究者若能认清楚这一点，无疑将发现一片丰富的园地，将知道在我们自己的文学中有怎样的宝藏，将自然而然泯除理论上新与旧的之间因为我们的无知与不智而强划分开的畛域。理论上新的与旧的融会贯通以后，新文学与古文学之间那条鸿沟的填补工作也就告成了。

结束这篇文字之前有两个有关系的问题我们要藉此谈一谈。新文学的产生不是一个纯粹文学运动，它是新文化的一环，它是接续着清末维新运动的，所以它在开始就朝着“致用”走。这并不错，而且也是一种必然。为什么在新文学开始我们就介绍易卜生与19世纪的俄国作家和弱小民族的作家，而且这些作家对我们初期的新文学产生了广大的深厚的影响也正是因为这个道理。在新文学运动已有30年历史的今日，我们应该于为了当时的实际需要求一时的“致用”之外继续着上溯，认真去认识了解西方文化与西方文学。我们不应只认识一个“脱节的”西方文化。远在光绪末年王国维氏就向当时的学部建议，京师大学堂文科的课程应该添上西洋文学史与西洋哲学史这两门课目。我们不能不钦佩这位前辈的眼光与见识，而在今日一般大学的中国文学系似乎还未曾注意到这一点。要想新文学日渐健全——这就是一方面我们要去承继那个悠久的文学传统，因为这是自然而然的有机的延续；一方面我们还要吸收西洋文化，因为在今日世界的文化是一环，我们不能遗世独立不受影响——除了认真去研究了解古文学之外，我们还须认真去研究西洋文化，从古代的希腊文化开始去研究了解。还有一点，关于文学遗产的问题。我们觉得苏联的“文化政策”是一个很聪明的名词。不过有的人太天真生出误解。其实“文艺政策”这个名词就已经完全清楚告诉了它的内含。既名为“政策”，自然不是永久不变的，而是时时刻刻为了需要来改变的。明白了这点，我们听说苏联在初期禁止流行帝俄时代作家的作品，因为它们有毒，

而在五年计划成功之后又大量地重新编订印行这些作家的作品，甚至贵族的普式庚被尊为最伟大的诗人与时代的先驱者，我们自然而然会明白，不会有丝毫的惊讶了。我们的古文学在今日甚至研究文学的青年都很少有人去读的，纵然含有毒素，似乎也不会有什么重大的影响。那末在关于接受文学遗产这一点，我们似乎不必走那么迂远绕湾儿的道路。

这篇文字是得了朱自清先生的《古文学的欣赏》（本志第二卷第一期）的启示写成的，谨此向朱先生致谢。

1947年6月4日

（原载1947年8月《文学杂志》第2卷第3期）

小说的技巧

作品的内容与形式很难分得开，虽然曾有不少的人争辩这二者的优劣。许多人往往过分重视作品的内容忽略了，甚或根本轻视它的形式，因而也轻视“技巧”。其结果，因缺乏正确的有力的表现，也贬低了作品的价值。形式的重要并不次于内容。技巧也非什么玄妙或华而不实的饰物，如一般人所设想的。技巧实在是完成内容的精确的表现与形式的完整浑一的惟一的工具。许多作者的优劣都是以“技巧”为准绳。许多的作者辛勤地工作而终于遭了惨败也正是因为他们忽视了技巧，或者不曾把握住技巧的缘故。

对于一个写小说的人，材料的取舍是一个大难题。这须要他处理。这正是要“技巧”。他应该先有一个故事的轮廓，人物的品格。以后的问题即是如何利用他所搜集的材料，或找寻适当的材料，展开故事，显示品格。他写作的时候应永远不要忘记他所要说的“故事”。与故事中人物的“品格”，如是，他始能有取舍材料的标准，策划故事的轮廓时他应分清楚故事的“主干”与“枝叶”（即穿插）。主干是故事的核心，故事开展所沿的线索。枝叶却仅是核心的陪衬，用以帮助故事的展开，解释人物的品格的。所以“枝叶”虽仅是枝叶，却不可忽视。品格点染的成功或失败，故事结构之浑整或松懈，都视作者运用“枝叶”之适当与否而决定。作者选拣枝叶时应十分谨慎周详地考虑：每一个枝叶必是故事结构所必不可缺。没有它，故事的展开就失了联络而间断了，品格的沾染也露出不一致的痕迹。假如一故事中的任何一枝叶可以随便抽去而不影响于故事结构的浑然一体，或一枝叶的存在与否毫不影响于故事的展开，那末，这个“枝叶”即应该删掉。一个卓越的小说家因是品格的描摩者，同时也是善于选择与运用“枝叶”的人。一个小说家总是一个艺术家。他的艺术就在这些地方表现。他的艺术之优劣高下，也视他所表现出的种类而判分。

但是难题就在这里了。选择枝叶需要作者的勇气与见识，决心与毅力。作者须舍得那些不适当的枝叶，加以无怜悯的刈割。这种工作——刈割——的标准不能依枝叶本身的价值决定。一个枝叶尽许十分美好，它本身就是一篇极佳的故事。作者选择枝叶却不能因它本身的美德，他应考察它是否为故事“发展”所必需。假如不必需，那末它就是再好些也只好割爱了。比方说，人身上总需筋肉的，但它须长在适当的“地方”，而它的“分量”也须和全身的比例匀称，然后才能给我们以美的感觉。枝叶之于一篇小说的结构，犹如筋肉之于人的身体。它用在小说中只问它是否安排在适当的地方，它的分量是否与全篇的结构匀称，它本身却无好坏可言的。

艺术上的“适度”虽然极微末，但是十分不易把握得住，许多艺术家的失败差不多都是因为缺乏这一点点感觉，这个平和的古典的特性对于我们的作家，似乎正合于他们目前急迫的需求。

1935年3月17日

（原载1936年5月15日《武汉日报·现代文艺》）

人物的创造

—

一位小说家写他的小说总要有个故事，不论故事的情节如何动人，而最引人的却是故事中的人物。我们赞美一位小说家也总是说他创造了某个或某些人物，尊敬他为人物的创造者。小说家究竟如何创造他的人物，实在是一个有趣的问题。

小说中的人物的来源，据一般的解释大约有二：一、实生活中的人，小说家自己经验的，自己熟识的，或自己间接听说的；二、纯粹凭小说家自己的想象虚构成的人物。假若一位小说家依据实生活中的人来创造他的人物，这二者之间有无差别？他是否能够完全依据现实生活中的人创造？假若他纯粹凭自己的想象虚构一个人物是否能够果真毫无依傍？小说中果然有所谓凭空虚构的人物？

曹雪芹在《红楼梦》一开始就说：“此开卷第一回也，作者自云：曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借通灵说此石头记一书也……自己又云：今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行事见识，皆出我之上；我堂堂须眉，诚不若彼裙钗，我实愧则有余，悔又无益，大无可如何之日也……”又藉了石头说，“……更可厌者，之乎者也，非理即文，太不近情，自相矛盾，转不如我半世亲见亲闻的几个女子，虽不敢说强似前代书中所有之人，但观其事迹原委，亦可消悲破闷；至于几首歪诗，亦可以喷饭供酒。其间离合悲欢，兴衰际遇，俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真……”可见他在《红楼梦》中所讲的完全是他自己亲身经历的事情与人物。但是《红楼梦》毕竟是一部文学作品，不是曹雪芹的历史或回忆录。小说家必须从实生活中取他的题材，也许他拿上某一个实在的人做他的小说的主人公，不过他所构成的故事与他所创造的人物却不必要，而且事实上也不可能完全和实生活中的事情与人物一模一样。他在小说中也许想要造成一个现实世界而他实在造成功一个想象世界；犹如他要表现一个实生活中的人而结果却创造了一个人物一样。一个实生活中的人有他自己的活泼的生命，他有悠久的历史与广阔的空间表现他自己。小说中的人物却是没有生命的，他的生命是他的创造者小说家所赐与的；小说家仅能在有限的篇幅中给他的创造品安排了时间与空间，让他在某时某地说什么话，做什么事，呈现出某种容颜与表情，泄露出什么样的情感。但是小说中的人物却须像实生活中的人一样富有生命，在这有限的篇幅中驰骋，并且在无边无际的人生中过着各式各样的生活。如此，我们便可以明白将现实生活整个一丝不损移植到小说中是如何不可能。小说家必须在他所受的限制之内另外寻求一个巧妙的方法达到他的目的，于现实的人生之外，另创造一个人生，不让于现实人生的复杂错综与瑰伟的人生。所以小说中的人物虽然依据某个实生活中的人作为雏型，却不是那个人的复制品，而是依据了那个人所具的要素与特点经由小说家的气质人格思想等等而造成的一个崭新的创造。小说中的故事也不能完全依据实生活中发生过的某些事情。小说家有权力运用他的艺术来填补这些“现实”放进作品中所呈现出的缺陷。小说家往往不仅依据一个实生活中的人创造他的人物，他也许将几个人的特质并合在他的创造中。结构故事时他也许把实在的经历重新加以排列，放大或缩小，甚至删去某部分。小说家纵然以

自己作为主人公，这个主人公并不只是实实在在的“自己”，还有想象的，企图达到而未达到的那个“自己”。历史仅能把表现出来的外在的行为给我们看而小说与艺术却给我们揭开隐藏着的内心生活。我们假若是意志薄弱的人，在艺术作品中固然喜欢那些与我们同质的人物，可是对于我们正相反的坚强的性格也许更为欣羨不置。亚里士多德说，“历史家与诗人差别的地方，不是一个用散文写作，另一个用韵文写作……他们的差别在一个描写已经经过的事情，而另一个则描写可能发生的事情。所以诗比较历史更富于哲理，而且更庄严高尚，因为诗所注重者是普遍的，而历史所注重者是特殊的……”文学所表现的人生比现实的人生更真，就因为它借特殊的“现实”表现了普遍的“真实”。

小说家既然不能完全依据实生活中的人创造他的人物，同时他也不能完全凭赖自己的想象创造一个人物。一个成功的人物的创造必须是与你我一样的有血有肉有灵魂，我们能在小说中感觉着他如你如我一样存在，一样有生命。一个小说家自己说，或者我们说他，创造了一个新的前所未有的人物，是说他根据一个抽象观念创造了一个人物。假若一个抽象观念居然成功为一个赋有血肉与灵魂的人物，那不是小说家有什么惊人的魔术，那只不过是小说家借了现实生活中的某些人造成一个新的人物，将这抽象观念具体化赋予了形体罢了。一位小说家艺术的高超也在这抽象观念的具体化上表现出来。屠格涅夫被认为是以抽象的观念创造人物的一位小说家，有的人因此称赞他，有的人因此谴责他。不过他自己并不曾凭空创造，而且不能创造什么人物。他开始写作的时候，批评家白林斯基（Belinsky）就批评他说——屠格涅夫是一个极端的观察者，没有想象力。屠格涅夫对于这位前辈的批评十分首肯。乔治穆尔（George Moore）也说，屠格涅夫的想象与其说是创造的，不如说是解释的。他的名作《父与子》的主人公巴扎洛夫被认为是一个伟大的“创造”，但是这位虚无主义者并不是凭空虚构的，屠格涅夫自己认为他没有这个本领。他每逢遇到抽象的观念、原理与意见时总是不自在，不知如何处理，惟有对于可见可闻可触知的事物他才自信有把握。他深信小说的人物必须不是“发明”的，而是“发现”的。他每逢遇见一个生人，总要在他的记事册中记载下他所观察到的任何特殊的地方。《父与子》出版后，比他年轻的人批评他远离开现实居留在国外，只凭他自己虚幻的想象造成的抽象观念演绎成一篇虚构的故事。这使他非常痛苦。他常常对朋友们说，闻不到俄罗斯乡土的气息他不能动笔。那个著名的巴扎洛夫创造的经过是很好的一个说明。大约在1858年屠格涅夫在火车上偶然遇见一个乡下医生，旁若无人地高谈阔论，他很被那种粗野直率的态度打动。这位医生引起他的注意与兴趣。多少年来他脑子里飘浮着的一个模糊观念现在似乎在这位医生身上具体化了。他正是新显现在俄国的一个重要的典型的代表。他在任何一部小说中都找不到这位旅伴的肖像，他四处搜求能够指示这个典型兴起的其他征象。直到1860年8月他才决定要给他苦思许久的观念赋予血与肉。他在回忆录中说：

1860年8月我在外特岛上一个小镇温特诺尔沐浴时，《父与子》最初的思想才涌现于我。……我屡次在刊物上读到，并且听人们说过，我是“脱轨了”，或是“正在输入新的观念”。有人赞美我，有人责备我。在我自己，我必须诚实自白，我永远不曾有过“创造一个人物”的企图。作为我的创作的发端的，永远是一个活生生的人，而不是一个观念。

我逐渐在这个活的人上（按此指那位医生）添加了，并且结合了其他适当的元素。《父与子》的写作正是如此。那位当年引起我惊讶的乡下医生做了我的主要人物巴扎洛夫的基础。

不仅如此，他在着手写之前他先给巴扎洛夫记日记。这是屠格涅夫创作的一个秘诀。他开始写一部小说之前总要给他的人物安排记录（dossiers），详细记载下每个人物的传记，在小说开始前一切的遭遇，否则他不能开始写。

由此我们可以知道，任何一个小说家绝对不能凭空虚构一个人物；他必须在实生活的人中找到凭借。他所创造的人物必须让读者相信他是真的，然后才能引起读者的依赖，作者与读者之间的关系如此才能成立。他的人物能令人信以为是真的，必须有血有肉有生命；必须依照实生活中的人塑造。不过所谓想象虚构的人物只是并合了若干实生活中的人的性质与特征，或者并合了若干抽象的观念，借上某一个或某些个实在的人表现。小说家所以用虚构的人物，因为用它解释，阐明，证实某个观念。人物的创造所以是小说家的首要美德，就因为它虽然是依据实生活的人造成的而它自有其生命，比人世寿命更永久的生命。

二

小说家所创造的人物一般说来有两种，即典型的人物与个体的人物。典型与个体的差别是由我们在前面讲过的小说中的人物两种不同的来源产生来的。所谓典型的人物我们可以用一句话把这个人物表现出来。我们想到这个人物的一个举动或说过的一句话就可以把这个人物捉得住。个体的人物我们却很难找出它的什么显明的特征，它是浑然完整的一个存在物，就如同一幅普通的肖像画。典型的人物比较说来不以一个固定的实生活中的人为雏型，它表现某一种观念与性质。西洋文学中著名的典型，如塞万提斯的堂吉珂德代表耽于幻想者，莎士比亚的哈孟雷特代表怀疑者，莫里哀的塔图夫代表伪君子。普通讲小说的人区别这两种人物，说典型的人物只有公性而无个性，所以它是抽象的，缺乏生命，不如个体的人物生动吸引人。古希腊的艺术家比较偏重创造典型的人物，将现实生活中的人理想化。在造型艺术中他们要把人像雕得画得比本人美丽；在时间艺术中要把人表现得良善。古希腊人的艺术活动与道德活动和宗教活动是分不开的，每个艺术品自然而然带着道德的意义与目的。我们今日讲希腊文学说他的特点是永久性与普遍性，这就是希腊人偏重“典型”的自然结果。

典型的人物照一般说来，用它的一句话，一颦一笑就能令我们想象出这个人物。比方说，提到哈孟雷特我们就想起他的那段独白：“活下去呢，还是不活下去呢？这是我的一个难题。”可是我们是不是也会由“酒家鲁智深”想起那位花和尚？提到林黛玉，我们就想起那个多愁善感小心眼儿的薄命红颜？哈孟雷特，巴扎洛夫，罗亭……都是公认为典型的了。我们也常说你是贾宝玉，他是何玉凤，莫非所有的人物都是典型的么？我们批评小说的人物时——区别为典型的与个体的时——似乎把小说家与欣赏者或批评者两个不同的观点混乱了。从人物的创造者小说家来说，他所创造的人物比较偏重表现现实生活中的人，或比较偏重理想的人（表现观念，一般的人性），因而有了典型的人物与个体的人物的区别。而在欣赏者欣赏小说家创造的人物时，

发现它们的某一点与自己或某一个人切合，于是把小说家创造的个体的人物认为典型的人物，结果在作品中发现无一人物非典型的了。实在说来，现实生活中的人原来就可以分为若干不同的类型，在作品中有若干不同的类型的表现也是十分自然的事情。现在研究小说的人对于这两种小说的人物并不加以轩轻。真正的典型的人物除了公性仍然具有个性；而个体的人物除了个性也必多少沾染着公性，因为他同时还属于某一种性格的类型。所以真正典型的人物，并不令人感觉着他仅是一个典型。惟有在不高明的艺术家的手中，他不能将抽象的观念具体表现出来，给我们一个浑整具体的意象；或者表现得过分抽象，将人物的特点夸张放大变成一幅讽刺的卡通画，使我们感觉不到现实的意味，我们才感觉到典型的人物之可憎。但是这样的典型的人物并非我们所谓的典型的人物。

1947年7月17日

（原载1947年9月《文学杂志》第2卷第4期）

马二先生

《儒林外史》里第一个有趣人物恐怕要数马二先生。庄尚志与虞博士是作者所最崇拜的人格，杜少卿是作者自己的写照，马二先生这个人物虽然写得很谑，却处处可以看得出作者对他的敬意来。在《儒林外史》所写的许多人物之中，有作者所敬重的，可以沆瀣一气的如虞博士庄征君迟衡山武书等是一类。另一类人如假斯文充名士的和迂腐的举业中人和摆架子的官吏，作者都不惜用他的燃犀之笔尽情尽致刻画了，毫无怜悯地加以嘲弄。《儒林外史》如作者的朋友程晋芳给他作的传里所说，“穷极文士情态”，而身为文士的作者是很寂寞而凄凉的，我们看看杜少卿的许多豪举，和他不得不在那般依附了他揩点油的斗方名士中求点慰藉或找点刺激就可以明白了。马二先生虽然是作者选择了的一个开玩笑的对象，是他所深恶痛绝的那个类别中的一个典型，不过他对这人物，甚至连他的迂阔，都是极敬重的。马二先生的许多行为足可以媲美杜少卿的豪举，不过没有一点装模作样的名士气，反而显示出这个人率直，坦白与诚实可爱。马二先生不是狂涓之士，他是笃行着夫子之道的人。作者或他所自况的杜少卿与腐儒所以不同的地方正在他们认为自己是真正了解夫子之道的人。作者虽然在写了马二先生来嘲弄，同时对马二先生却流露出敬意；并且纵在嘲弄，却也是充满善意，谑而不虐。

马二先生第一次出现在《儒林外史》第十三回中。蘧公孙亲眼看见他的表叔娄府两位贵公子豪侠养士的下场，想交结几个学校里的朋友，人们都知道他是个做诗的名士无人肯亲近他。一天在街上看一整张红纸的报帖写着：

“本坊敦请处州马纯上先生精选三科乡会墨程凡有同门录及硃卷赐顾者幸认嘉兴府大街文海楼书坊不误”

于是连忙去拜这位选家。第二天马二先生回拜，给蘧公孙讲了许多做文章与批文章的大道理。蘧公孙留饭，端上来的菜是一碗炖鸭，一碗煮鸡，一尾鱼，一大碗煨的稀烂的猪肉。马二先生食量颇高，而且极讲实际，“你我知己相逢，不做客套。这鱼且不必动，倒是肉好，”当下他吃了四碗饭，把那一碗烂肉吃得干干净净，又添出一碗来，连汤都吃完了。喝茶的时候给蘧公孙讲了一大套古往今来的举业哲学，他最后说，“就是夫子在而今也要念文章，做举业，断不讲那‘言寡尤，行寡悔’的话。何也！就日日讲究‘言寡尤，行寡悔’，哪个给你官做？孔子的道也就不行了。”这一席话把个蘧公孙说得如梦方醒。两个人从此结为性命之交。

马二先生在嘉兴选完书到杭州去，作者把他带到西湖给我们制造了许多笑料。

马二先生一个出了钱塘门，在茶亭里吃了几碗茶，到西湖沿上牌楼跟前坐下，看见一船一船乡下妇女，有这样打扮的，有那样打扮的，有村的有俏的，马二先生看了一遍，不在意里。他往前走了一里多路，望着湖沿上连接着几个酒店，“挂着透味的羊肉，柜台上盘子里盛着滚热的蹄子，海参，糟鸭，鲜鱼；锅里煮着馄饨；蒸笼上蒸着极大的馒头。马二先生没了钱买了吃，喉咙里咽唾沫，只得走进一个面店，16个钱吃了一碗面。肚里不饱，又走到间壁一个茶室吃了一碗茶，买了两个钱处片嚼嚼，倒觉有些滋味。”吃完了出来又看见两船女人，马二先生低着头走了过去，不曾仰视。又走了许多地方，走到一座盖在水中间的楼台。门口也是一个茶室，于是马二先生又吃了一碗茶。里面是三间大楼，进去一看才知道楼上供的是仁宗皇帝的御书，“马

二先生吓了一跳，慌忙整一整头巾，理一理宝蓝直缀，在靴桶里拿出一把扇子来，当了笏板，恭恭敬敬，朝着那楼上扬尘舞蹈，拜了五拜，拜毕起来，定一定神，照旧走到茶棹子上坐下。”旁边花园又有人在请客，马二先生看见“那热腾腾的燕窝，海参，一碗一碗在跟前捧过去”不觉的又羡慕了一番。在净慈禅寺里许多贵妇成群结队往来不绝，在珠围玉绕香气扑人之中，“马二先生身子又长，戴一顶高方巾，一幅乌黑的脸，挺着个肚子，穿着一双厚底破鞋，横着身子乱跑，只管在人窝子里撞，”而妙在“女人也不看他，他也不看女人”，煞是有趣。他就这样儿前前后后跑了一天，出来又在茶亭里坐下，吃了一碗茶，胡乱买点橘饼，粽子，处片，黑枣，“不论好歹，吃了一饱。”马二先生第一天逛西湖逛累了，跑回下处整整睡了一天。第三天马二先生去逛吴山。在伍公庙看见一处有许多人围着，好像在请仙。“这是他们请仙判断功名大事，我也进去问一问。”他听见人们说“请了一个才女来了。”“可是李清照？”“可是苏若兰？”“原来是朱淑贞！”马二先生想：“这些什么人？料想不是管功名的了，我不如去罢。”转了几个弯他走到一条平坦的大街上，单卖茶的就有30多处，马二先生正走着，一个油头粉面的女人招呼他吃茶，马二先生别转头来就走，到隔壁一个茶室，泡了一壶茶，买了12个钱的蓑衣饼吃了，才“略觉有些意思”。左走右走，后来他看见有几家簇新的书店，店里贴报单上写着：

“处州马纯上先生精选《三科程墨特选》于此发卖”心上不禁大喜。进了书店取过一本来看看，问问价钱，书可还行销得？书店人告他说，“墨卷只行得一时，那里比得古书？”马二先生又走上一个极高的山岗，两脚酸了，且坐在一座大庙门前的茶桌上吃茶，“两边一望，一边是江，一边是湖；又有那山色一转围着，又遥见隔江的山，高高低低，忽隐忽现，马二先生叹道：‘真乃载华岳而不重，振江海而不泄，万物载焉！’”在这样的景物之前马二先生也居然叹赏了起来，他逛了一天，终于在自然中发现了奇迹。肚子饿了，买了几十文饼和牛肉在茶桌上尽兴一吃。

马二先生就这样儿游山玩景。我们只看见他到处闯来闯去，人家不曾把他看在眼里，他也不会把人家放在意里，他只跑跑看看，喝碗茶，嚼块处片，看见那些铺子里摆着的肉呀，山珍海味呀，垂下涎水来，还许嘴里啧啧在响。他迂阔，他土气，他却丝毫没有那般酸溜溜令人作呕的名士气。他的迂阔是他的天真与本色，这里没有一点装做。

马二先生的立身处世才更使我们，才更使作者，肃然起敬。我们看他帮蘧公孙那样救友人于难；帮匡超人那样爱才若渴；洪憨仙死后自己掏腰包来替他料理后事，虽然他恍然大悟：“他原来结交我，是要借我骗胡三公子！”但是，“他亏负了我什么？我到底该感激他。”马二先生这种行为那一样比不上虞博士，那一样比不上杜少卿？作者写到这些时是与他写虞博士杜少卿一样的真诚，一样的怀着崇敬之情。看完了《儒林外史》，谁能觉得马二先生不令你钦敬爱重？看完了马二先生的行事，谁能把他的迂阔来嘲弄？他的迂阔岂不是也变得可爱？

有许多人的行事与言谈本来就逸趣横生引人入胜，经了口述或用文字描写刻画就是一篇逸话妙文。《儒林外史》就是这样一部集子。

（原载1948年8月《文学杂志》第3卷第3期）

从张恨水的小说谈起

在新文学运动将近 20 年的历史中，一般人都认为小说的成就最多。的确，长篇的，短篇的，创作确是出产的不少。这些作品所描写的方面，比较说起来不能说是广泛，所以能接受它们的，似乎是一些阶级中人。从事于写作的人既都是受过高等教育者，他们自然而然要以同阶级的人为他们申诉的对象，因而忽略了他们的阶级以外的大众。所以在中等社会中除了少数接受、称赞新小说之外，多数的人还是读旧小说。这几年来这种小说的作者中，张恨水君是唯一受欢迎的。张恨水君作品的流传之大实在惊人，有了需求这种作品的人在，而能针对了这般人的需求与心理，投其所好，予以满足，自然在某一种意义上是成功了。同时这类作品却也渐渐侵入知识阶级的读者中，即使知识阶级中人也常常向往于《春明外史》中某一段风土的描写。我们的新文学作家不曾将一般大众拉到他那边，这是一个颇值得注意的问题，同时我们的新小说家也应该以此自惕。

自从新文学运动开始后，我们的创作几乎都在一种外国的影响之下孕育成。文学半欧化了，描写用的是外国的手法，甚至创作中某一种情态也是外国的。这一切都与传统的小说不同。许多人乍读了一篇新小说会这样问：“这是小说吗？这样无头无尾的！”反之，张恨水君的小说却差不多都是跟着传统的步伐走。在这里读者所读到的文字，悲欢离合的情节以及人物描写，都与他们在从前读过的小说中遇到的一样。这样，我们就无需惊奇张恨水君的作品如何比较新文学的创作易为一般的读者接受。

但是，张恨水君所以能拥有多数的读众，并不仅是这些外面的因缘。我们所以认为这问题值得注意，并且愿意我们的新小说家自惕的，实在是因为张恨水君有他的长处，他有我们的新作家不及的地方，假若我们无一点偏私，肯公允地来观察这两种不同类型的作品，我们自然可以观察到这点真实。假若从事于新文学的人肯抛弃鄙夷旧小说的成见，肯在这客观的真实里花点功夫研究一下，当然，他能有点收获，他能求得一点有助于他的创作的东西。

如我们上面所说的，许多新小说家都是知识阶级中人，都是受高等教育的，这个就限制了他们的创作。由于创作所申诉的范围狭隘，所申诉的事物的单调，其创作自然要显得枯窘。但是，就是这一点简单事物的安排却也往往难为住新作家。他们缺乏一点组织力，不知如何去构造一个故事；有时在很小的篇页里，似乎安置了过多的东西。他们往往缺乏一点小说家应有的基本德性。反之，在张恨水君的作品中，我们却找到这点点德性，张恨水君似乎比一般新小说作家具有组织、处理故事的能力。张恨水君的小说的销路是很好的，这个当然和他的小说的艺术价值无必然的关系；不过我们须承认，就这上面讲的这一点说，作为旧小说家的张恨水君却是优于许多新小说的，这是事实。

新小说的作者因大多是所谓“学院派”，所以其作品往往不可避免地都是从枯窘的心灵里挖出来的一点枯窘的感情。在新小说里很难找到一点风土的描写。风土的描写自然不能算作小说中必要的不可少的东西，不过有了它，却能给小说以生命，而且，又往往可以助成小说的效果。许多从事于新文学的人，一面鄙视张恨水君的小说，一面却也欣赏张恨水君的小说，不也正是因为“北平”被生动地描写在他的小说里，我们能从中重温“北平”的旧梦吗？

我们从事于新文学的人应该有点惭愧：我们什么时候才能写出本大家都
能鉴赏的书呢？

1936 年 3 月 24 日

原载《武汉日报》1936 年 6 月 5 日《现代文艺》第 67 期

《话匣子》

《良友文学丛书》之十六 1934 年 12 月刊

茅盾先生的这部集子包括 44 篇短文，分为上下二编，上编 14 篇，下编 30 篇。所以如此区分的原故，作者未说明，不过我们可以如此臆猜：上编所收的十几篇文章，有的是现实社会中某一种现象的观察或速写，可以作为小说的原料的；有的是某种过去的忆念，而文字深富于文学的意味。第二篇所收的文章却与此完全不同，大半都是些杂文。作者不再“静默地”观察社会的“动”，他实际冲进了社会，加入了它的骚扰，闻问社会上的事情。上编里的文章给我们描绘了这个时代的姿态，下编的文章都代表了在这一时代中某一种人的呼声。

上编中《书市》、《乡村杂景》、《上海大年夜》、《现代化的话》诸篇都是很好的片段的速写，这些文字应该是一位文学家手册中描写某一种现象的记录，作为他创作时构成一部作品中的一些零星的材料。这些文章也就是所称为“Raw material”的。当一位作者观察某一现象时，他尽可以尽量地记录下他所看到的；至于剪裁，删略，或把这些材料加以系统的组织，那就得等他创作时再决定了。所以这种片段的速写文字，不怕重复，不怕乱杂，不怕冗词累句，因为将来文学家应用它时，还要大刀阔斧加以删芟或修饰的。这种文章既是未曾成熟的作品坯子，它那文字方面的缺点应该不必苛求。虽然现在是当被当作完成的作品收在集子里了。

在第一篇文章《我的学化学的朋友》里，作者借了那位新归国的友人慨叹：“中国变得太快”，不，是“上海变得太快”，而陈说“中国境内不但有上海国还有许多别的国！”指示给我们深受几千年中国文化笼罩之下的农村也在变化是很好。不过农村如何在变化，却因他拉了那位朋友“凑一个搭子打四圈麻将再说”于是我们便无从听下去了。

《关于文学研究会》对于我们很有意义的一篇。茅盾先生是“文学研究会”的一位主要人物，他的叙述自然是翔实的史料，虽然这篇文字仅是一点感想。“文学研究会”在中国新文学上已经占了一个重要位置，对于中国文学有过大的贡献，而今日许多作家又多是和它发生过关系的人。我们觉得它最大的功绩是“校正那游戏的消遣的文学观”。上海“礼拜六派”文学之衰落大半要归功于“文学研究会”的这种态度。这一点，茅盾先生说，“颇有点战斗的精神！”我们觉得这是千真万确的事实，一点不像“吹牛”（借用茅盾先生自己的话）。据茅盾先生说“文学研究会”同人不曾有过集团的活动。像“创造社”那样提倡过“艺术至上主义”；但他承认“文学研究会”会员中间有几个曾经热心地提倡过“为人生的艺术”的，这个当然非局外人的我们所能知。不过我们以为讲“为人生的艺术”好，讲“艺术”至上主义也好，可惋惜的是不曾“讲”出个究竟。所以“为人生的艺术”这块招牌远不如“校正那游戏的消遣的文学观”来得漂亮，精确。“文学研究会”刊过不少的丛书，包括有创作与翻译。最有价值的是翻译的小说，尤其是俄国的。这些翻译在 1921 年至 1926 年间给与青年们很大的影响。“文学研究会”的翻译虽然曾引起很有名的故事——如十二三年间脍炙人口的“画室”，“新鲜的呼声”，“雅典主义”等——但究有几种很好的译本，而其创作则比翻译差得远了，用茅盾先生的话来说（见本集第 198 页至 202 页《媒婆与处女》）“文学研究会”会员中能够做“媒婆”的尚有人在，而“处女”却太少了。

本集下编中所收的 30 篇文字，几乎可以将 1932 年到 1934 年中我们文坛上著名的争辩都包括无遗。第一篇文章《文学家可为而不可为》将所谓文学家解剖一次，令我们看了深慨乎我们文坛上“知其不可为而为之的傻瓜”太少了。

论翻译的四篇文字——《一个译人的梦》、《媒婆与处女》、《直译·顺译·歪译》、《翻译的直接与间接》——比较的重要。说翻译是“媒婆”，尊创作为“处女”那是天才说的话。我们凡人却宁愿多读几篇名著的翻译。茅盾先生用“歪译”一词，这对于一般不忠实的翻译是一个很“妙而切”的谥法。我们觉得翻译中的“信”，“达”两个原则有给定义的必要。假如一篇容易读的，很流利的文字译得诘屈聱牙，难以了解，自然是不够“信”，“达”的条件；假如原作是很艰深幽奥不能一看即懂，则我们的翻译千万要给他一个本来面目：若将艰深晦涩的文字译成清畅易读，也违背了“信”与“达”了。歪曲了原作的思想固不可，歪曲了原作的表现方法与神味也是同样不足取法的。

这集子里有三篇论批评家的文字——《批评家的神通》，《批评家种种》，《批评家辨》。批评家在我们文坛上的缺乏是我们大家感到的。我们的批评家或者专在讲派别——这年头更特别了，除了“李鬼们”、“白璧德信徒”，还有许许多多我们不懂得的新人物，他们尽在阐明某一位外国“宗师”的“原则”与“学说”，可惜他们不会将这些应用到我们的文学作品上。有的人呢，则专在刊物上发表一些兴波作浪的文字，未尝尽一点“批评”的责任。于是形成了今日愈变愈莫名其妙的批评。

读到这集子中的《我们有什么遗产》，《再谈文学遗产》，《关于小品文》，回想起 1934 年我们文坛上热烈争论的某一种的热闹情形不禁有点哑然了。

我们平时有种奇特的经验：我们的文学家写诗，写小说时，文字颇能运用自如；一写散文（除了小说）就显得十分可怜。文字没有丰采，且没有力量，一篇文字的结构也往往非常松懈；有时文字竟拙劣得吓人。读了茅盾先生这集《话匣子》，我们也不无这种感觉。

（原载 1936 年 3 月 27 日《武汉日报·现代文艺》第 57 期）

《饭余集》

——吴组缃作文化生活社《文学丛刊》1935年12月初版

吴组缃先生是我们文坛上的一位新人，也是近二三年来在小说方面有大贡献的一位作者。他的处女作《一千八百担》已经给了他个稳固的位置。这本《饭余集》是吴先生的新集子，一共有7篇：《樊家铺》、《村居记事二则》、《谈梦》、《柴》、《女人》、《悼鹿儿》与《泰山风光》。大约都是写于1934年3月至1935年8月之间。“除了第一篇（《樊家铺》）是小说，其余的都是些散文随笔之类。”

在《一千八百担》里，作者已充分表现出他处理故事的能力，选择材料的眼光与运用文字的熟练。《一千八百担》是一个很不好处理的题材。不过作者却获得完满的成功。这篇故事的情节不能说是复杂，但是，在7月17日宋氏大宗祠，一笔不苟地描绘了形形色色的那样一群活跃的人，各以不同的姿态活动在我们面前确也不是一个寻常的作者所能胜任的。作者借了在宋氏大宗祠的一天展开给我们看那个在没落中，崩溃中的大家庭所代表的一个有力量的老的社会组织，以及整个农村破产。作者的观察很敏锐周详，文字很细腻明畅，又富于组织故事的能力，所以这样多的人物一个故事他能安排得那样紧凑有力。

在作者这个新集子里的唯一的小说《樊家铺》，也是一篇在崩溃中的农村描写。所不同的《一千八百担》在写一个没落的大家庭中的各个分子，这篇《樊家铺》，却是写农村破产中靠着力气换口粮的人们。说得更确切一点：这篇《樊家铺》在写农村经济的不景气如何影响了人类的关系与行为。这是一篇较之普通描写农村生活的作品更深刻一点的文字。

《樊家铺》里的主要人物是线子嫂和她的母亲。线子嫂的丈夫小狗子仅是一个不重要的角色，小狗子的做案犯法仅是一个托衬，一个重要的托衬，藉以更深的写线子嫂与她的母亲因了农村经济破产而形成的那种令人惊奇的异常的母女关系。小狗子的做案犯法还是一个重要的关键，因这而引到最后线子嫂亲手用烛台的铁签扎死她母亲的惨剧。小狗子的做案，作者不曾从正面写，仅用了虚笔从旁人的谈话中轻描淡写地写出，确是作者的聪明，这种经济的写法也是最值得称赞的。假若我们的解释不错，这剧的主旨是写一种社会上的变化所予人类关系与行为的影响，那末，从正面写了小狗子的做案不惟是有点累赘而且是大浪费。这种杀人放火的勾当也很不容易写得好。像这种虚写法，作者最喜欢用。写线子的母亲有钱摇会是这样写的，写线子仇视她母亲也是这样写的（从第8页到第15页她母亲和莲师父的谈话）。这种写法可以省却多少笔墨，而且显得利落灵巧。有时正因为太利落太灵巧了，反而减少了力量，欠缺一点清晰。比方说这故事开始写线子嫂在茅铺前眺望，回想樊家铺以往的繁盛时，猛然从凝思中为唤“线子”的声音惊醒时：

“娘么！”线子嫂懒懒地说：“又回家去做什么？”……

“回家做什么？回家去养老！娘也快要饿死了！”

“饿不到你头上来。”

……

“小狗子呢！打了多少稻？够得租钱开销吗？”

“打了多少稻？莫问那个话。我们饿死了也不问你老娘贷一个。你放心！”

“你这没天良的，你当娘怎么了，你当娘是有钱的？你当娘腰里留着多少钱？”

“有钱没钱我管不上。”

……

“不倒碗茶给我喝喝吗？”

“等一回吧。还要烧。”

我们读了这一段一定很觉着怪，这样一个女儿。随后作者借这位“觉着自己的苦楚都无从说出来”的母亲口中叙述出母女间的一点经济的纠缠，我们可以豁然大悟了。不过，我们是不是觉着隔着一层雾似的，还想要作者再补几笔？

除了这，我们觉着这篇小说还有一节连接的欠清楚的地方。第二节是写小狗子做案之前后和线子嫂的对话及犯案后班副王七爷到线子嫂家说小狗子被捕及设法求释放的事的。在第 29 页则叙述了小狗子三更天作案回来和他女人谈话。线子嫂听他叙述行抢时的情形禁不住叫了一声：“要死嘞！……”小狗子说：“低声点。……我说，这可是你自己讨死的啦！——自己讨死末！”

下面接着是一行虚线，再下面就是：

“外面有个人推了门进来。”

叙述王七爷之来访了。我们看到这里都要替小狗子捏一把汗吧？我们一定以为王七爷是来捉拿小狗子了。但是看到以后王七爷和线子嫂的谈话，我们知道王七爷来线子嫂家已是小狗子做案后第三天的事。小狗子在阜丰泰被捉住也是从王七爷的谈话叙述出的。将这两件事，中间隔着两天的时间的事，连接在一起叙述，而中间又仅仅用几个黑点子隔开，已经令读者有点茫然了，何况叙述的事又那样十分像很连贯似的。

这一篇成功的小说，我们觉着就只有这样一点稍为被作者忽视了的地方。其余的几篇随笔文字，都是用一点经营即可以做成小说的很好的原料。《村居记事二则》和《柴》更值得注意。

（原载 1936 年 3 月 23 日《国闻周报》第 13 卷第 11 期）

《蝙蝠集》

金克木著《新诗库》第一集第四种 1936 年 3 月时代刊

现在的新诗在一般人看来不啻是一个哑谜。初期的新诗不可避免地受着传统诗的束缚，文字虽然改变了，实质上却仍然是一套泛滥的情绪的挥霍。同时新诗人所尊奉的是英国的浪漫主义；拜伦、雪莱是他们的祖师。英国的浪漫主义完全守着斯宾塞，莎士比亚和弥尔顿的传统，以崇高与愁情为真正的诗的两个重要元素。所以这般浪漫诗人谨守着弥尔顿的公式：“单纯的，动情的，热烈的”（Simple, Sensuous, and passionate），他们主张诗必要表现一种单纯的，矜怜的，富有刺激与同情心的情绪。这种主张和我们传统的诗的观念没有什么大海牴牾，所以依傍了这主张的初期新诗能为一般人接受，而且在旧诗人中还获得承认与赞许。故诗人徐志摩氏的成功（除了他作品本身的美德不说）未尝没有这样的一点因缘。到现在，情形变了。从事于新诗的人在诗的理论方面有了较深的钻研，能够更进一步，摆脱那个不幸的英国浪漫主义的影响，去探索较近的现代西方文学的新潮流。在一个错综的现在，要抛弃那传统的单纯情绪的表现法，需要一种深切的个人的方法，能够适应感觉的方向，经验的情态，敏感的近代人的情态的方法，来表现在这个错综的新时代中一个人的感觉与心灵的活动。这种变化给了我们的新诗一个新的面孔，给了一般人新的惊讶，同时也给了困难与鄙夷。新诗变了，它变得和我们的传统的诗的观念，甚至新文学运动初期的观念，完全不一样了。这是摆在我们面前的事实。这种变化将来要如何，我们不敢确说。不过，对于新诗本身确是有益的。新诗开辟了一个新境界，捡起在初期被轻视的理智做成它的灵魂与生命。文学经过洗炼，诗人的感觉也不缺少同样的功夫。我们唯一担心的是诗人不能尽量利用他们的新技巧开拓更广大的原野。

这本诗集的作者显然是向着这个变化走的一人。作者写诗似乎很受戴望舒氏的影响，他最喜欢用“了”，“呢”，“吗”，“哪”这类的字。

“梧桐一叶落，
海上土色的云升起了。”——《秋思》
“帘子卷起来，
望见秋河夕照了。
那些飘摇于枫林烟霭间的
是点点轻帆哪。”——《黄昏》
“泪是热的，笑是冷的。
欺骗自己还不够吗？
反正秋风已经吹起了。
欢迎霜雪的来临吧。
祝你晚安！”——《有遇》
“院角手植的腊梅已垂垂老了！
亲爱的晚间的来客，
忘了你前次的盟约呢！”——《默讼》
“难道这掩去了落日的沙风
竟吹不来弥天黑夜吗？”——《憎恶》
“于是夜色也苍黑得怕人了。

但里面却隐藏着幸福。
美人也许出来了。
灯笼何时再亮呢？”——《美人》

从上面的六个例子里可以认识作者的癖好。这种癖好却是不足取法的。作者也许是专意在学“俳体”。这种虚字不能帮助诗的效果。有了它们的诗句显得调子跳动得太快，往往要破坏诗所要给与读者的浑然而完整的感觉。这集子中除了“缘木辑”（内分五部 《秋思》 《春病》 《梅雨》 《香草》 《镜铭》，共诗 34 首），“美人辑”《美人》，《老牛》，《亡魂》三首），“永夜辑”（《春雨之夜》，《怀乡病》，《宇宙疯》三首）外还有两首长诗《少年行甲》，《少年行乙》。这两首长诗最值得我们注意。《少年行甲》约四百行共五节，第一节从那“我有绿的田，黄的田，我一闭眼睛就在眼前”，“那儿闻不到一点煤烟”，“那儿闻不到一声马达”的家乡写起，写小孩子唱：

“桃花开，
杏花败，
收拾篮子挖荠菜。
……
我有聪明没有用处，
就让我先念两年四书。
四书念完便进了学校，
会变成什么谁也不知道。”

第二节写进了学校后，“学而第一”也变成“共和国”，对于新文化运动的欢欣，“东方出现光明了！”但是：

“新事件带来新知识，
新知识便激励了学生。
霹雳一声；杀人了，五卅！
“打倒帝国主义！”喊得口哑。

……
“乱满街小孩子，满街小旗子
满街人拥挤
为什么？”
——打倒帝国主义！

于是

“在一个阴雨的夜间，
便有一个年轻人独自上船：
把破旧的行李放在一边，
他默然着晦暗的南天。
南方也并没有一粒星光，
南方也黑得和北方一样，
但是在他心目中的南方，

却蕴藏着无穷尽的希望”。

这个青年果决地向他的目的地前进，弃了学校，弃了家庭，

“ 也只为前面的一点光明。 ”

第三节展开新的一面，描写参加实地革命：

“ 少息，立正。

报告，命令。

革命战士，

武装同志。

二，二，三，四！ ”

……

“ 为主义牺牲！

进攻！冲锋！

为革命牺牲！

进攻！冲锋！ ”

到了第四节这种奋昂的情绪沉下了。“ 过去由他过去吧！ ”
这是革命志士的“ 颓唐 ”。第五节最后以

“ 灿烂的青春，

变幻的黄昏。

及至壮年，

遂入夜间。 ”

结束全诗。这篇长诗的计划极伟大。作者具有一般新诗人所没有的“ 气魄 ”，这是最值得特别称道的，也就是这篇诗和另一篇长诗《少年行乙》值得我们注意的。一篇长诗往往因为它的结构过于偏重事实的叙述和插入格言式的警句至于失败，这集子里的两篇长诗似乎正令我们感觉到这种遗憾。

不过，我们愿意再说一句：这集子的作者却有一般新诗人所没有的“ 气魄 ”。

（原载 1936 年 7 月 20 日《国闻周报》第 13 卷第 28 期）

《孟实文钞》

朱光潜著《良友文学丛书》之廿五 1936 年 4 月 30 日初版

朱先生这本新刊的集子一共收了 15 篇文章，除了几篇是作者在国外留学期间的作品，大都是近三年中零星发表的。朱先生在序中讲得明白：这些文章代表他 10 年以来的兴趣偏向和他自己所具的与时流相异的趣味。朱先生是国内闻名的批评学者，他本来学心理学，后来半路出家研究文学，由文学名著转到文学理论和美学，他所研究的对象特别是诗。朱先生所走的路似乎是中国一般研究文学者所轻视的（本书序），所以在这本集子里有几篇文字，特别讲到这点。

这 15 篇文字，我们为了方便起见，可以把它们粗略地归为三类。第一类即是讲述研究文学的问题的，有《我与文学》，《谈学文艺的甘苦》，《谈趣味》和《谈读诗与趣味的培养》，还有那封给《天地人》编辑者的公开信《论小品文》也应该归入这类。这几篇文章最值我们称道的是朱先生研究文学的“严肃的态度”。中国文学中最大的缺陷就是这种态度。我们不曾将人生看待得严肃，我们也不曾严肃地看待文学。从新文学运动开始似乎有了点改变。我们提倡人的文学，体验人生……然而在文学上，除了极少数，多数作者还是抱着玩票的态度。新文学运动开始迄今将近 20 年的历史，难能有几部有价值的作品未尝不是这个道理。所谓严肃不是板了面孔说教，而是要将我们传统文士所具的“潇洒”以及因感于“浮生若梦”的那种风流佚荡的气质加以约束与纠正。我们盼望的是产生一种雄浑坚实的文学。这几篇平易而切实的文字对于每个从事于文学的人或拟从事于文学的人皆极有益。而《论小品文》一篇，在今日触目皆幽默的世界中尤令人有空谷足音之感。

几篇论中国诗及中国艺术的文字我们可以归之于第二类。这类一共有四篇文字：《诗的隐与显》，《诗的主观与客观》，《从生理学观点谈诗的气势与神韵》，《从距离说辩护中国艺术》。《诗的隐与显》是讨论王静安先生论境界之“隔”与“不隔”的。半年来我们文坛上争论诗的“隐”与“显”，现在看看两三年前朱先生讨论这问题的文字更有意思。王静安先生的《人间词话》是中国近代唯一有创见之文学批评作品。他说境界有“隔”与“不隔”之别。论姜白石词谓：“格韵虽高，然如雾里看花，终隔一层”，这是隔。“语语都在目前，便是不隔”。王先生主张诗词应该是不隔的。朱先生虽然称道王先生的这种分别为前人所未道破，但是他觉得王先生的解释不大妥当，“因为诗原来有‘显’和‘隐’的分别，王先生的话太偏重‘显’了。‘显’与‘隐’的功用不同，我们不能要一切诗都‘显’。朱先生关于这层举了许多例子，解释得极详细。有许多而且许多好诗是浅显的，但是不能因之说诗须不‘隐’，‘隐’即无好诗。诗何以要‘隐’？新的理论多得很。”下面引的一段文字是宣统二年刊的《散原精舍诗》郑孝胥氏序文中的：

“往有钜公（按此谓张之洞）与余读诗，务以清切为主，于当世诗流，每有‘张茂先我所不解’之喻。其说甚正。然余窃诗之为道殆有未能以清切限之者，世事万变纷扰于外；心绪百态，腾沸于内。宫商不调而不能已于声，吐属不巧而不能已于辞。若是者，吾固知其有乖于清也。思之来也无端，则断如复断，乱如复乱者，思能使之尽合。兴之发也匪定，则倏忽无见，惆怅无闻者，恶能责以有说。若是者，吾固知其不期于切也。”

这段文字讲得极透彻，极明白。若将“清切”换做“显”则更巧了。可

惜在今日还有不少的“某钜公”。朱先生论诗本来有“显”与“隐”的分别是对的，不过以此来解释“隔”与“不隔”似乎不大妥当。所谓诗的“隐”与“显”是诗的“本质”的问题；“隔”与“不隔”则完全是“表现”的（也就是传达的）问题。本质是“隐”的诗，大作家能写得“不隔”；反之，一首本质极显的诗令一劣诗人写来也许要很“隔”了。朱先生在本文中纠正王先生“有我之境”与“无我之境”一点十分精恰。在这类文章中《从生理学观点谈诗的气势与神韵》和《从距离说辩护中国艺术》极值得注意。朱先生从最新的西洋文学批评理论里给我们文学批评中所习用的神秘，难以捉摸的用语找到合理的解释与理论的根据。

除了上面所说的第一类中的四篇文字，第二类中的四篇文字，其余的七篇文字我们归之于第三类。这类文字多是讲西方文学的。不过这种区分实在有点牵强。比方说，《诗的主观与客观》是泛论诗的，并不限于外国诗；不过为篇幅所限只好勉强这样划分了。《悲剧与人生的距离》与《从距离说辩护中国艺术》有互相发明之处。《柏拉图的诗人罪状》足以扫荡许多人一知半解拾人牙慧的对于柏氏的误解。“文艺”与“人生”的关系似乎永远是一个哑谜。这问题在现代更值得重新拿来讨论。那末这位古希腊哲人对于这问题的意见更值得我们注意了。小泉八云和字诺德 两人以前均经介绍过。朱先生在《小泉八云》一文中很亲切地指示给读者这人的长处与短处。安诺德不幸得很，最初他被学术杂志社中诸先生当全国初风行白话时介绍进来，蒙了许多不白之冤，捱了许多他不应该捱的骂，于是这位英国 19 世纪文化史上的巨人竟被中国人骂倒了。现在时过境迁，国人的情感的泛滥应该有点遏制了，我们希望他们能平心静气用理智从朱先生这篇文字里重新认识这位巨人。

最后，我们要谈一谈《近代美学与文学批评》。这是全书中篇幅最长而又最有系统的一篇重要文章，近代美学对于文学批评的影响极大，朱先生又是精究克罗齐学说的，所以在这篇文字中朱先生不仅扼要地叙述了克氏的学说而且很精审地指出他的缺点，如忽视传达，因而也无所谓批评中的“价值问题”。克氏的学说过分的“唯心”，所以他只执住一个“直觉”，就不顾其他了。

这集子是朱先生写的较通俗的文字，他还有一本专门的著作《文艺心理学》，我们期望它早日出版，介绍于读者。

（原载 1936 年 8 月 2 日《大公报·文艺》）

关于这问题有一篇中书君作的《论不隔》（《学文》月刊第三期 1934 年刊），所论极精，请参阅。关于这点以及本集中其他文章，这篇文字因字数限制不能一一细论。

今译作阿诺德。

《文艺心理学》

朱光潜 著朱自清序 1936 年 7 月开明书店出版

关于这部书，朱自清先生在他的序文里说得很精当：“这部书的方法就和以往的美学家的著作不同，不是心中先存有一种哲学系统，以它为根据，演绎出一些美学原理来。”这书都是“丢开一切哲学的成见，把文艺的创造和欣赏当作心理的事实去研究，从事实中归纳得一些可适用于文艺批评的原理。”

所以本书一开始作者就找美学中最基本的问题来讨论。第七章第八章都讨论“文艺与道德”。这是文学批评上的一个大问题，历来的批评家对这问题，言仁言智各有其是。朱先生在第七章先将这问题的“历史的回溯”声述了，在第八章述它的“理论的根据”。在这里有一点应该注意的：朱先生在分析美感经验时，大半采取由康德到克罗齐一线相传的态度，即是偏重形式主义而否认文艺与道德有何关联。其错误在以为美感经验能概括艺术活动的全体，而艺术与人生的关系即在美感经验的小范围内决定的。朱先生将“文艺与道德有无关系”这问题分开三点来讨论：

一、在美感经验中，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？

二、在美感经验前，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？

三、在美感经验后，从作者的观点与读者的观点看，文艺与道德有何关系？（124 页）对于第一点，朱先生赞成形式派美学的结论，即否认美感与道德观有关系。因为，在美感经验中，无论是创作或是欣赏，心里活动都是单纯的直觉，心中猛然见到一个完整幽美的意象，霎时间忘却此外当有天地，对于它不作名理的判断，道德问题自然不能阑入。这道理很简单：在美感经验中，我们只管这艺术的表现是否成功，能否产生美感。所以，所表现的事物（不论是道德的或不道德的）不会影响到欣赏或创造者。关于第二点朱先生的解释很周到：“有些作家无意于表现道德观而道德观自见；也有些作家很坦白地自认有意表现道德观而亦无伤于文艺”。

讲到第三点：在美感经验后的文艺与道德的问题就更复杂了。有两个问题要顾到：一、价值的标准；二、文艺所产生的道德的影响。

关于第一个问题依形式派美学说到文艺自有价值，批判价值的标准自应完全在它本身中找出，即所谓“内在的价值”。当代英国心理学派文学批评家瑞恰慈氏却以为一作品之外在的价值也应顾到。朱先生以为文艺作品的价值不可拿一个尺度来衡量；因为有可以完全从文艺本身定价值的，如陶潜的《桃花源记》，韩愈的《毛颖传》“……等纯粹的想像的或状物的作品都属于这一类，也有不能完全从文艺本身定价值的，如屈原的《离骚》，阮籍，杜甫，白居易……诸人的诗，大部分之曲，以及一般讽刺作品。因为他们在作品中都有意地或无意地渗透一种人生态度或道德信仰，所以批评他们时就不能不兼顾到那种人生态度或道德信仰的价值（128 页）。本来任何作品都有意无意地沾染了作者对于人生或道德的态度，这种态度只有程度深浅或分量多少的分别，却没有“质”的分别。所以《桃花源记》和《毛颖传》一类文字，说得苛刻一点，我们不能说它们不表现作者的态度，个性以及时代背景。这种作品也和第二种作品一样有外在价值。那末，我们可以这样说：我们评

论艺术作品的价值时应该将它的内在价值和外在价值都顾到。我们再补充一句：一件艺术作品的外在价值只能增高，不能降低它的内在价值。一位批评家可以仅依一作品之内在价值评定作品，却不能仅依它的外在价值评定作品。一作品的内在价值是表明这作品本身已达到“艺术的完成”（Artistic Perfection）；而一作品的外在价值不论如何大，却未必即具有内在价值。含有宣传性的艺术作品与流传极广拥有广大读众的小说尽有达到“艺术的完成”，具有内在价值的，却有许多仅风行一时而被人遗忘了的。仅拿一作品的外在价值来评定这作品的价值是最危险不过的事。亚里士多德在《诗学》中许多次指责幽锐庇底斯，都着重“艺术上的缺点”，在《诗学》第二十五章中他说：“评诗的标准和政治及其他技术的标准绝不相同”，又如他在第九章中论“诗的真理”，我们想也正是这个道理（请阅本书103页）。

关于第二个问题：文艺所产生的道德的影响，朱先生解释的极精辟。艺术是一种启发：“它伸展同情，扩充想象，增加对于人情物理的深广真确的认识。这三件是一切真正道德的基础。”

第十一章是极重要的一章。这章是“克罗齐派美学的批评——传达与价值问题”。朱先生原来是专门研究克罗齐派的美学的，他在这章里“都从怀疑形式派的态度去纠正从前尾随形式派所发的议论”（作者自白）。在这章中朱先生首先讨论克罗齐美学的机械观。形式派的弱点在信任过去的机械观和分析法。所以把整个人分析为科学的实用的和美感的三大成分，单提出“美感的人”讨论，而忘记它们是一个有机的整体。

“传达”与“价值问题”是文学批评上的两个主要问题，这在近代文学批评上更重要。但是克罗齐派的批评却漠视这两点。克氏以为“艺术是心的活动”，“心里直觉到一种形像或是想见一个意象，就算尽了艺术的能事，”所以他否认传达本身是创造，或是艺术的活动。他的错误：第一，他认为每个人用直觉在心中想到的种种意象即是艺术；他不知道这与用各种不同媒介将这些意象表现出来和这是完全不同的两件事。第二，他忽视传达所用的特殊媒介或符号，这也正是艺术家所藉以在心里酝酿意象的。殊不知传达所用的媒介不同往往可以支配未传达以前的“意匠经营”（172页），而这媒介又可以支配艺术的效果。（用数种不同的媒介来表示同一意象，其效果是各异的）。

“价值问题”即所谓好坏美丑的问题。克氏所认为的艺术是含蕴在内的意象，当然无价值问题。我们批评所注重的是意象的“传达方式”，而克氏否认此为艺术，我们批评时当然不能认为克氏所称为艺术的“意象”为批评的对象。在这部《文艺心理学》里朱先生仅在本章中批评克罗齐派的批评时论及传达与价值问题。我们觉着应该有专章讨论这个文学批评上的重要问题。朱先生在本书中有许多地方采取科学的解释，如第八章说文气是一种筋肉的技巧，在第十三章中说吴道子从剑的飞舞中得到一种特殊的筋肉感觉。假若朱先生肯用科学的解释来讨论一个艺术作品（比方说一首诗或一幅画）的好坏和它所引起读者的反应等问题一定更能获得成功。

这是一部大书，一部充满智慧与精辟见解的大书。这书的结构是一个有机的整体，我们担心这篇介绍文字扯裂了它的完整的生命。朱先生那样谨慎地将各家学说叙述了，又叙述的那样不支不蔓有条有理引人入胜，实在无我们置喙的余地。读完这书除了获得一切好书所与读者的快感，我们只有一点遗憾：盼望朱先生在这书再版时加上一篇参考书目，这个对于一个想作较深

的研究的读者是极需要的。

（原载 1936 年 9 月 13 日《大公报·文艺》）

《母亲的梦》

李健吾作剧本《文学丛刊》之一 1936 年 8 月文化生活社刊

李健吾先生在他的作品中永远是一位玩世不恭的人。他从来不曾将他的热情给人窥视，他给我们看见的只是那冰冷的理智。他嘲笑人生，摆布人生，而他自己总是面孔板板的，没有笑容，也没有悲戚，若无动于衷地任他的人物在人生的激浪中浮沉。然而在他的冷静后，正潜藏着受着遏制的热情，那玩世不恭却正是深厚的忧郁的面具，在这本《母亲的梦》里李健吾先生才将他透露给我们：理智后面的热情，与讽刺后面的忧郁。我们觉得这本小书有兴味，不是因为有许多很 Personal 的叙述，我们感到一种亲切；而是因为这书展开作者的另一面——一向不曾为我们看到的一面。

作者的骄傲意志不容他将他的疮痕给人看，换取一点点漠不相关的人的怜悯，他反而以这疮痕为他的光荣。所以虽在“东拼西凑，捱着日子过活”，他却仍能找得到快乐，在“我们喜爱的文章里；我们骄傲的沉默里；我们亲情的依恋里”。带着一颗 16 岁的心，这个傲骨天生的学童：

“我从这块苇塘踱到另一块苇塘，从这家田园踱到另一家田园，听见百灵藏在深处歌唱，看看野狗杂在垃圾堆上妇孺的行列起哄。我觉着人事可悲，自己可笑，而浮云流水可爱。在我这小小的脑壳，起伏着多少社会问题，从克鲁泡特金一直到伊卜生，从刘师复一直到达尔文，不等想出第二句，踏下第二步，便是一声发狂的呼啸，把思维截成无数有声有色的惊叹符号。我倒愿撕掉我的灰布制服，在悲观的宿命论里打滚，和四外的坟茔结做一片荒凉。”

然而我不，我要活着。

（本书《跋》）

“我要活着”！这就是那骄傲意志的表现，这就是蕴结那深沉的忧郁的原子，这就是那玩世态度的根源。这本小书中作者自己的跋文不仅是一篇凄然而有骨气的文字，而且对于了解这册小书的本文也有很大的帮助。

这书一共收了两篇剧：《老王和他的同志们》和《母亲的梦》。《老王和他的同志们》是写那四年前在上海中华民族最光荣的一幕。作者写这篇剧时正在巴黎游学。在数万里外每天到朋友处“奔来倾吐一腔的悲情，重新咽进朋友的血泪”。终于时间过去了，“热情渐渐冷了下来，凝入心，又输进脑，散做一团氤氲，结成一块有形的团体”——就是这篇剧。作者“没有亲耳听见炮声，没有亲眼灼见火光”，他仅“凭借报章和想像补足实地的经验”。

这篇剧仅有四景。老王是唯一的中心人物。第一景写某十字街口，在开始那壮烈之一幕前的情形，老王是中心。第二景写楼房内部学生甲与学生乙。学生甲是中心。第三景写北站前某街，这景是写民众的情绪——这是最复杂的一景。第四景写战壕内，以伍长为中心，在这景哨兵老王“我那一把弟兄们都尽了忠，就剩了我一个人爬回来。”开始了那胜利的胜利。作者就仅用了这样简单的四景，这么几个人物将那四年前发生的，中国历史上最悲壮的一页概括了。作者选材极好而且处理得非常经济。这剧中老王是第一个可爱的人物。他粗中有细，细中有粗。那样一个海阔天空的流浪人笑脸后也是悲哀：

（老王看着焦夫人的背影，然后转身向着其余的人们，做梦似地。）

老王 有妈的人真快乐！

学生 甲你没有父母吗？

老王 （微笑）我是一个没有爹妈的苦孩子，可也长到这末大，不容易，是不是？

（第一景第 36 页）还是一个极自然而又极微妙的 Touch。

这篇剧中几个主要人物都是沾染着忧郁的。老王，学生甲，伍长，这三个人，我们甚至于可以说他们是一个人格的发展。学生甲是和老王一样的一个愤世者，他比老王多思索，所以也多忧郁。他跑到上海，因为上海“有新颖的情绪，有感诱的热力”。他不愿回到北平，“回去埋在一座阴沉沉的古坟里”，他不愿看见“一群伪君子，身上挂着头脑冷静的徽章，其实是自私的生物。他们所希求的是苟安，是镇定，是平衡；其实十足表现他们的贪逸，怯弱，沉腐”。（第二景第 26 页）他不愿过浮沉的生活，他要“不是向上，就是向下”，因为“这里却有一种力量。一种与宇宙抗衡而不可毁灭的力量”。然而他，也只能在思索中打转，在观念里过活。他要求“不是向上，就是向下”的生活，而他就生活在既不向上，又不向下的游行不定中。所以当那位英雄老王一步两纵离开他的屋里时，他说：

“我心里充满了热情！我想抱住他，亲他的脚，然而我没有，我好像让定身法定住。

我一天在牢骚，也许我比他理路深澈，然而我从来没有想到怎样动作。我是一个徒具思想的死尸！死尸！我恨我自己！我恨我自己！”（第二景第 37 页）

这是多沉痛的自白！这是典型的哈孟雷特。这也是在这时代彷徨无所的知识分子微弱的申诉！

出现于第四景的伍长正是继续着这学生甲的人格发展的。这位伍长从前做过和尚。在这以前他读过各种社会主义的书，也还加入过秘密的革命团体。他曾投到北伐的队伍，越混越无着落，于是又跑到另一群年轻人的地方，他以为这次一定可以如他的心愿的，然而他看见到处流的只是老百姓的血。他做和尚，又一怒而扔掉袈裟投到现在的军队中。然而他又想寻死，因为他失望。他对于别人有莫大的期望，对于他所追求的意识也极相信。不久他又失望，觉得自己好像上了当，受了欺骗。最后他发现一件更可怕的事：“我不相信自己。我弄糟了我自己”：

“这有个道理。在从前，我仗着一番热情做事，想到那里，做到那里，闭住眼，不管三七二十一，走一步，是一步，没有工夫细理论。热情替了一切。我觉得普天下就是我一个人。我感到全社会需要一个整个的推翻，一个崭新的组织；我恨一切传统的习俗；我恨一切因袭的事物。不求甚解，但是我相信只有自己对。我爱人类，特别爱从人类来的理想。因为我不用脑筋，所以我可以接受一切外来的势力，而且因为我预备好了接受，所以只要什么地方有点儿希望，我就把身子献过去。可是经过了一次一次的波折，而且一次坏似一次，于是在这种种事变之中，我渐渐学会了思索。”（第四景第 73 页）。

由热情的冲动到冷静的思索，由绝对地相信自己到根本地怀疑自己，这是人类的悲剧。淳朴的人懂得“一个人最好不用脑子，就这样干下去，好像水流，总有一天流到山底。围住石头一打漩涡，马上就长出青苔来”。这位伍长却不能如此：

“我这样一用脑子，我发现当年我那一种热情，已经从根干起，干到了底。我的情感全仗着纯洁的工作，一旦没有着落，就飘飘荡荡，不知怎样好。我时时追求一种新事业，正为了延长它的寿命。然而人力有限，在这种幻变中，我不觉由失望而绝望，再也没有勇气挣扎。我并不觉得我走错了路。不过我累得要死。好像跑了一百里路，越跑越没有尽头，一路什么也没有得到，只在石头上绊跟头，绊了一身伤口”。（第四景第 73—74 页）

这位为思索所苦的伍长却也不会寻死。他晓得要开火，所以投到军队：

“现在我要做人。从前我绕来绕去，不过做了人家奴才，现在我要做自己的主人，我是真正在争斗，有生以来第一次争斗，因为我是为我的民族——一个伟大的民族求生存！”（第四景第 75 页）

这是一个完整的人格发展到最后的阶段。从那只知道傻干的老王到只知道想而不能动作的学生甲再到经过思索而终于找到自己的出路“做自己的主人公”，“为一个伟大的民族求生存”的伍长是一个有机的一致。就在这里表现作者的艺术高于一班以革命为寄托人生的苦闷或热情的发泄为题材的作品的作者。

《母亲的梦》是一个独幕剧。作者选了那整整 10 年，泥泞住他童心的正常的发展的北平南下窪，那贫苦的生活堆，那甜蜜的粪溲栈房。这篇剧彻头彻尾是一个忧郁、阴霾的调子，然而到处闪烁着伟大的人性、亲爱与和平。
（原载 1937 年 1 月 18 日《大公报·文艺》）

《福楼拜评传》

李健吾著 1936 年 2 月商务印书馆出版

讲到传记，我们不得不贬抑我们的自尊与骄傲来倾倒入西方文学中的精纯作品。我们的诗歌，戏曲，以及小说与西方的置在一起，有它们的特有的光辉。我们的传记却是有点寒伧。在《史记》里我们有过极优美的传记文字，但它不曾随着时代迈进，演化成完美的、独立的、艺术体裁。在西方的文学中传记也如在我们文学中一样极早就占着重要的位置，但它一天一天的生长发扬，各时代皆产生了若干不朽的佳构。“传记”(Biographia)这个名字最初见于六世纪时希腊人达玛西阿斯(Damascius)的著作中。犹太文学中也极富传记作品。旧约中就有许多与犹太宗教及种族有关的旅长、国王、预言者、伟大的妇女的传记。但是有意识地叙述一个人的生平的最早的作品我们还须在希腊文学中找寻。在希腊罗马文学中，传记通常不过是一张履历书；作者仅严守着年代的先后一宗一宗地叙述一位名人的重要事迹。他抱着一个道德的目的作传，他所传的人不是足为后人楷模的即是堪以垂戒世人的。他的体裁极似墓志铭式的褒扬文字，每种高贵的行为必受到非常的颂扬。色诺芬(Xenophon)的《苏格拉底回忆录》(Memo-rabilia of Socrates)是希腊人遗留给我们的最早的传记作品，但最使我们感兴味的却是蒲拉塔克(Plutarch)的《希腊罗马名人传》(Parallel Lives)。蒲拉塔克是古代最伟大的传记作家。他的选取题材与排比材料的才能绝不是一般普通的近代作者能企及的。他还能理会得那些能引起人兴味的事物。从蒲拉塔克以后许多传记家似乎都又走上旧日的路子，传记仅被当作一篇颂扬文字。在整个的中世纪以至 16 世纪传记中的主人公大都是帝王与圣者。英国的培根(Francis Bacon)在 1622 年著了《亨利第七传》(History of Henry)，瓦顿(Izaak Walton)于 1640 年开始刊行“名人传”(Lives)。他两人于传记的艺术有极大的贡献。到了 1791 年包斯威尔(James Boswell)的《约翰生博士传》(Life of Dr. Johnson)出版了，传记文学这才达到它的极峰。包斯威尔可以说是近代新派传记的创始人，他的敏锐的理解力与精微的心理学，即在今日犹值得我们称赞。他处理材料的艺术手腕更值得取法。我们在前面说过，传记中的主人公历来都是与国家与教会有关系的人。至于文学家的影响与重要至少在 17 世纪前还不曾普遍地被人认为有立传资格。瓦顿的《名人传》也不完全是传文人。所以追溯起来有几个人应该注意。一个是德蓝梦德(Drummond of Hawthornden)，他在他的《本琼生谭话记略》(Notes on Conversations with Ben Jonson 1619 年)中显示给我们这位文人的品格，同时还证明一个人的品格在琐细事情中也能像在重大的事情中一样表现得，或竟表现得更亲切。自从德蓝梦德以后，传记的范围扩大了，文人雅士都有了被传资格；而在传记作法方面也有了新的贡献。另一个人是乌德(Anthony Wood 17 世纪时人)，他选了一群牛津的才子作他的 Athenae Oxonienses(牛津人协会)的题材。与他同时的一位文人约翰奥伯瑞(John Aubrey)在《传记琐录》(Minutes of Lives)中很明快地描写了他的几位前辈与他同代的人。又有一位汤姆斯富勒(Thomas Fuller)，写得极详尽，又喜欢谭琐碎的情节，在他的《英格兰俊杰传》(Worthies of England 1661 年刊)里淋漓尽致地描写了每部的著名人物。这几位传记作者可以说都是包斯威尔的马前卒，有了他们的贡献，包斯威尔的工作才能进行得容易点，包

斯威尔才能接续着成功了完美精纯的传记体裁，给近代传记奠定了基础。

以《约翰生博士传》为始祖的近代传记并不仅以一个完美的精纯的传记体裁为满足。也和包斯威尔一样，近代作家具有一个信念：即是要在传记中诚实地，赤裸裸无掩饰地表现主人公的整个真实的人格。这被传的人要表现得有生命，有声有色，宛如现实的人一般。同时这被传的人还要能够感动人，这传记也要成功为一部引人兴味，耐人深思的书。在以前传记是被当做历史，或介于历史与文学中间的一种著作体裁。在近代传记是被当做文学中的一部门，与诗歌、小说、戏剧一样的独立的艺术体裁。传记在今日也像它的姊妹艺术一样，反映人生，它还是表现的工具。但是传记作者并不能因此就轻视历史。近代的传记作者较之前人或竟更注意真实的历史。所以今日的传记作者的工作较之前人的工作要繁难得多。他须同时是艺术家与科学家。他的职责是在传记中融合艺术的美与科学的真。传记的主人者即是活着的或死去的人，那末，作者就须根据他的真实的历史写，材料的辨别尤需谨慎。一个有生命的人，既想将他活跃地表现在书里，重现在世人的面前，则必须借重艺术。以前的人或是过分重视历史的真实，所以产生了许多长篇巨制，在凌乱地堆积的“事实”下，我们很难辨识那位主人公，他的人格我们更无从体认。所谓传记的艺术成分几乎被完全忽略了。但是却又有一些人过分重视艺术的美，结果艺术仅成了空壳，其作品也失掉传记所以为传记的价值。近代传记上唯一的问题即是传记是科学，还是艺术，这二者是否可以并存不悖。西德尼李爵士（Sir Sidney Lee）、尼考生（Herald Nicholson）、莫洛亚（Andre Maurois）及前几年去世的近代英国最伟大的传记家斯特拉齐（Lytton Strachey）对于这问题都有过讨论。近代几位重要传记作家——如莫洛怀，斯特拉齐，鲁德维基（Emile Ludwig）诸人的作品即可以答复这问题，而且证明传记是科学，同时又是艺术作品，这二者是可以调和为一的。

从上面的叙述，我们可以知道近代传记自包斯威尔的《约翰生博士传》以后有意识地走向一条什么样的路子。传记是叙述事实的，但不是干燥乏味的事实铺列；它须叙述得娓娓动人。传记作者须是科学家又是艺术家。但是传记中的一体的“评传”则又有一种困难。一部“评传”自然是有通常传记不可少的“科学的”与“艺术的”成分，但这还不够，它还需“批评的”成分。一个评传的作者必于并是科学家与艺术家之外还是批评家。他阐明了那所传的人，他还要阐明这个人的全部作品的意义与创作历程。这类著作在现代英国文学中颇多杰作。举几个眼前的例子来说，如当代著名批评家莫雷（J.M. Murry）的《陀斯妥也夫斯基评传》（A Critical Study of Fyodor Dostoevsky）雅毛林斯基（Abraham Yarmolinsky）的《屠格涅夫》与《陀斯妥也夫斯基》，此外如莫洛怀的《屠格涅夫》与名小说家纪德（Andre Gide）的《陀斯妥也夫斯基》都是极精湛的著作，评传需要识见，尤需要真正的学识。我们十几年来也曾有人作过作家评传与研究的书，但都不过抄袭一点现成的著述；讲述外国作家的更是抄袭得凌乱非常。所谓“评传”所谓“研究”不过是一些作品的节略，而这节略又是非常贫乏得可怜，仅叙述一些作品的梗概，却不曾更深一层探索这作品的意义。评传原不是任何人可以率尔操觚，作评传所需的识见与学识也不是可以急就的。所以在我们的出版界已有了若干作家评传与作家研究的现在，我们对于这本新刊的《福楼拜评传》仍不能不推它为开山的书。

李健吾先生是有名的创作家，同时又是国内有名的福楼拜研究者。他作

《福楼拜评传》当然是胜任愉快的。这书的编制与前面讲过的莫雷的《陀斯妥也夫斯基评传》极相似，第一章概叙福楼拜的生平，以下各章依写作时间的前后分论他的作品。最后一章论福楼拜的宗教。全书共八章：第二章：包法利夫人，第三章：萨郎宝，第四章：情感教育，第五章：圣安东的诱惑，第六章：短篇小说集，第七章：布法与白居谢，第八章：即为最后的一章。附录里有四篇文字：（一）《福楼拜的故乡》是作者旅法时的游记，（二）19世纪法国现实主义的文学运动，（三）《圣安东的诱惑》初稿（共四篇），（四）参考书目。此外有插图八幅。

福楼拜是19世纪一位最自觉、最尊视艺术的作家。他又最关心艺术的“完美”，这个恐怕只有屠格涅夫可以与他比拟。他将艺术当作他的整个生命看待，所以一个字他都不轻易放过，他要再三琢磨，惟恐它伤害整个作品的谐和。他在探索每一个观念的唯一的正确表现。所以在福楼拜，观念与风格是不能分开的。花费工夫在风格的锤炼上，正是要将观念表现得更正确，达到最完美的程度。他的作品对于一个虔诚的学习写文章的人应该永远是范作。在这部《评传》里，作者极详瞻的旁征博引许多直接的叙述，来阐明每部作品创作的历程，以及贯彻福楼拜全部作品中的一个观念。作者立论的根据，几乎完全用的是福楼拜自己。这当然是最稳妥，而且最能达到正确解释与赏鉴的方法。

像这样一部结构完美的书，我们无法拣选一句话来发挥或任意加以论列。它是首尾一致的有机组织，它全书是一个完整的生命，不容许我们割裂它。这书所启示我们的不是一个“福楼拜”和他的《包法利夫人》、《萨郎宝》……它启示给我们的乃是人类的精神的活动与潜力。作者是一个惊人的精神的探险者，他的理智的光辉彻照全书，用美丽的简畅的文字将他探险的经历呈献给我们。这就是这部《福楼拜评传》。

（原载1936年4月27日《国闻周报》第13卷第16期）

俄国社会运动史

——巴金著 文化生活丛刊(5)

1935年9月 页170

这本书是文化生活丛刊的第五种。巴金先生撰写一部很长的俄国运动史话，这仅是前十章，不过是全书五分之一。该书从17世纪俄国农民革命领袖司顿加拉进写起，到19世纪的奈其亚叶夫止。这中间包括有几个重要的角色赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、巴枯宁诸人，这几个人都是重要的理论家，正代表着西欧派与民粹派。

在社会运动中常有一种奇异的现象，知识阶级的觉醒较迟于无知的大众。往往是无知的大众已开始了他们的运动，知识阶级才认识它的意义。俄国的社会运动也不例外。早在17世纪就有司顿加拉进。这是一个民间的英雄。那时的农民运动只是一种苛税暴政下农人的反抗，其结果失败了，上山落草，正是所谓“逼得好汉上梁山”。直到18世纪的80、90年代时知识阶级才觉醒了，才负起领导社会的重任。1825年12月14日的那一幕悲剧是近代俄国革命的序幕（Merejkowski的《十二月党》是一部极动人的书）。由这次运动后即开始了最重要的一页——西欧派与民粹派之争斗。这个时期是最伟大的理论争辩时期，避难在外国的人，自然而然倾向于西欧，他们所看到的是与自己的祖国完全不同的英国、法国、德国。外国的社会无形中给了他们很多刺激，德国的哲学更给予了他们理论发挥的根据。这一派在国内也有相当的势力，最后却因与青年派的隔阂而渐渐失败。西欧派是比较温和的，要效法西欧的，这个当然不能与民粹派相容。屠格涅夫创造了一个巴扎洛夫，他却不能为青年一代的人了解。老年代的人与青年代的人的隔阂似乎更因此而深刻化了，西欧派因之更趋没落。

俄国文学中有一最令人惊奇之处：文学家都十分关心他们的国家和社会。世界文学中恐怕没有像俄国那样的将文学与社会织成一片。我们熟悉的作家如屠格涅夫、果戈里、托尔斯泰，哪个不是曾经热心于社会改革的。俄国文学之所以伟大，似乎这也是一个原因。

这部史话用极简洁的文字写极复杂的事实，达到相当的成功。巴金先生想将这书当作一部专门的著述，而又要大众能看，这真是一个不小的雄心。可是巴金先生的愿望竟达到了。广告上说“用小说笔调写成的社会运动史，这是第一部。”假如这书是用“小说笔调”写的话，那末真是第一部了。不过什么是小说笔调呢？这书究竟是否用小说笔调写成的？那就有问题了。书店广告上的话看时须打个折扣，才不至受骗，这也是一个例子。

原载《武汉日报·现代文艺·第三六期》1935年10月25日

关于翻译诗

今年3月商务印书馆出版文学研究会编辑的《世界名著翻译丛书》里有一本已故诗人朱湘编译的《番石榴集》。这是中国介绍、翻译西洋诗以来第一部有系统而且有成绩的集子。这册《番石榴集》选材极广，从古代希腊一直到本世纪初叶，除了英、法、德诸国诗外，还有译自波斯、印度与其它若干小国的。以翻译而论这集子大体是成功的，自然有许多细微之处难能令人满意。在英文翻译中国的古诗里以 Waley 与 Giles 二人的成绩最大，今年英国的 Duskworth 公司出版了一本《中国现代诗选》(Modern Chinese Poetry)，译者是英国的 Harold Acton 先生和陈士骧先生。这本集子所收的全是白话诗的翻译，和 Waley, Giles 二人的工作不同，但在某一种意义言，这集子却是有更大的重要性。

《中国现代诗选》包括了18位作家。他们的名字是陈梦家、周作人、冯废名、何其芳、徐志摩、郭沫若、李广田、林庚、卞之琳、邵洵美、沈从文、孙大雨、戴望舒、闻一多、俞平伯。(卷首附有 Acton 先主撰的导言，和冯废名先生《论现代诗》的对话，卷尾有作家小传。)关于这册《诗选》的翻译我们不谈；使我们感着兴趣的是这被选了的18位诗人。这18位诗人中周作人、郭沫若、沈从文、闻一多、俞平伯诸先生都是久已“洗手”了的，而周作人先生和沈从文先生即在过去写诗也很有限，他们二位的兴趣似乎不在诗，而他们的成就一在散文，一在小说，也都不是诗，现在若将他们一律称为诗人似乎有点可笑。除了这几位，其余的几位或是早已成名而仍在写作的，或则是最近成名的诗人。不过仅仅拿这18位作家作为代表人物介绍给外国人以我们现代诗实在大有斟酌的余地。

选诗不是一件容易的工作，而选了诗译作外国文字更困难。第一个难题是编选的人有无“选”诗的能力。假若编选者对于他要从事的工作有充分的认识与了解，他的“选”的工作当然不会很失败。其次就是他有无“译”的能力了。编选者若仅仅懂得或仅精通所要译成的文字，则他的合作者必须精通原文与要译成的文字。不过这话又说远了，我们在这里想谈的还是选诗的问题。

像这部《中国现代诗选》需要一点系统，这是要译给陌生的国度里的人看的，他们对于中国诗，尤其是现代诗，可以说没有一点知识。我们应该让他们知道我们的新诗是如何长成的，又是经过如何的演变而成为今日的样子。所以这种“选译”的诗集应该比“选诗集”更注意到一篇诗的历史的价值。我们选诗除了一首诗“本质底地”的好坏——即艺术的好坏——还要注意它的影响，它在诗的演变上的地位。所以，现在我们拿这部《中国现代诗选》作为讨论编选翻译诗的一个对象看，我们觉着编这样的一部集子不应过分冷落了胡适之先生。(Acton 先生在导论中讲到胡先生的地方似乎有点多余的讥诮。)而新诗初期的作者至少也应该有沈尹默和刘复二氏入选。稍后的一时期陆志伟先生对于新诗的格律实在是做出贡献的，却往往被一班选诗的人忽略了，这册译诗集里当然更无他的地位。到了《晨报诗镌》时代新诗已走入一新阶段，这时大家已放弃玩票的态度。在这一期中除了徐志摩、闻一多二氏，还有故去的朱湘。朱氏在诗形上及词藻上的贡献极大，是不容忽视的。这集子里有戴望舒的作品却无李金发的，而李氏在新诗的历史上是占有重要位置的。除了我们上面说的这几个名字当然还有许多人应该被选入(不

论就何种意义上说)，不过至少上面说到的这几个名字却是不能而且不该被省去的。反之，这集子中所选的 18 位里面，冯废名先生与沈从文先生各有千秋，并且各人在各自所努力的范围外已经都有了极好的成绩与极大影响，似乎勿需屈他们在这点有限的园地里占一席之地。

除了上面已谈到的，一个选集还应该注意“量”的问题。每位诗人的作品应该有合理的分配。比方说，这集子里选林庚先生的诗有 19 首之多，不管 Acton 先生如何解释是不能满人意的。这不是说林先生的诗好坏，而是说我多量地选某一人的诗有点畸形。

以上所讲的，都是由 Acton 先生之译诗集子引起的一点意见。这工作不易，而付之于不甚懂（？）中国文字的人手里能有一本这样杂烩似的书，或者已是一件出乎意料之外之事。从事于新文学的人里有不少精通西文的人；假若肯动手自己来干，当然会有令人满意的成绩。如 Acton 先生能潜心研究几年中国文字，重新删芟编定这个集子，我们自然也是欢迎的。

原载《武汉日报·现代文艺》1936 年 8 月 13 日

两本翻译的康拉德小说

——《黑水手》，《不安的故事》

1936年1月、2月上海商务印书馆出版

以描写印度风土人情著名的英国当代小说家福斯特（E.M.Foster）曾说过英国的诗，不论就质或量说，可以雄视一切的诗而无惧。若小说则不敢自骄。英国没有一个小说家像托尔斯泰那样伟大，创造过一幅那样完美的人生图画。也不曾有过一个小说家像陀思妥也夫斯基深邃地探索人类的灵魂，或像蒲鲁斯特（Marcel Proust）那样分析近代意识获得非常的成功。将英国的小说和法国的及俄国的小说比较过的人当然不会怀疑福斯特这话的真实。我们读了《克兰佛》（Cranford），《简爱自传》（Jane Eyre），《傲慢与偏见》（Pride and Prejudice），《浮华世界》（Vanity Fair）再看看《战争与和平》（War and Peace）的广袤，《喀拉莫若夫兄弟》（The Brothers Karamazov）的深奥，《包法利夫人》（Madame Bovary）的精纯，我们觉得英国的小说家与他们法国的或俄国的同行放在一起，真有点小巫见大巫。自19世纪下半世纪后英国小说渐渐有了进展，虽然它似乎还缺乏一点伟大的气魄，但已经有超越和优于法国、俄国小说的地方。在这时期有三个重要的作家：一个是汤姆斯·哈代（Thomas Hardy），一个是受人冷淡，于3年前逝世的乔治·摩尔（George Moore），一个就是我们现在要谈到的约瑟·康拉德（Joseph Conrad）。

康拉德可以说是近代英国文学史上的一个奇迹。以一个生长于波兰的人，20岁左右才开始学英文，终于以英国20世纪的伟大的小说家与风格家而殁世，说起来未免有点令人难以置信。他的气质是斯拉夫族的与拉丁族的。他与英国传统的小说家完全不同。英国传统的小说家认为小说的一致是观念，他所着眼的是在小说中描写表现这种观念的品格的发展。康拉德小说中的品格，不论它如何重要，却是附属于小说的一致，即结构的。所以康拉德所孜孜不息研究与探索的是人类关系在变化中的错综性，而不是单独的个性。他与他所崇拜的两位作家福楼拜与屠格涅夫一样，他把艺术当做生命看待，他最重视精纯的，正确的表现。他的艺术主张在《黑水手》里讲得最明白：

“小说——假使只要有成为艺术的企图——是呈诉于气质的。其实小说也跟绘画，音乐，任何艺术一样，必须是一种气质呈诉于所有旁的无数的气质，这呈诉具有微妙而不可抵抗的力量，给予转瞬即逝的事情以真实的意义，并且创造当时底道德的感情的氛围。这样的一种呈诉，倘欲发生效力，必须是感觉所传达的印象，而实际上也不能行使旁的方法，因为气质，无论个人的或集团的，不是劝说所能打动的。所以一切艺术最初无不诉诸感觉，而艺术目的，倘以文字自己表示时，也得通过感觉方能有所呈诉，假使这目的底高尚愿望是要达到易起反应的感情底泉源。他必须努力追求，以济于雕刻底塑形，绘画底彩色，音乐——艺术里的艺术——底神奇暗示性。只有始终如一地致全力于形式与内容底融洽无间，只有竖忍不拔地注意推敲词句底形态与铿锵，然后才能渐渐接近塑形，接近彩色，而神奇的暗示性底光才会在平淡无奇的字眼表面上倏忽地闪缩一下：那些古老的字眼，因

今译作《名利场》。

今通译《水仙号上的黑家伙》

年湮月久，胡使滥用，愈磨愈瘦，愈不像样了。”（引袁君译文）

他正是为了这样缘故，所以他要在小说中创造“幻变的意境，神秘的氛围，离奇的情调”。他把自然当作一个浑沌而淆乱的混合看。他对于人生与宇宙的观察完全流露在他所创造的忧郁的氛围与朦胧的幻想中。在他看来氛围不仅是背景，而且是感染作品的精神的一个元素。他也就是藉了一种极浓厚地描摹的氛围为媒介，唤起我们的同情。所以他作品中的人物可以说是他的氛围的一部。他的景物极动人的美丽与人物的真实性也都是氛围的创作。康拉德的整个艺术即在创造“氛围”，物质的与精神的氛围。

这两本翻译的康拉德的小说《黑水手》与《不安的故事》都是由中华教育文化基金董事会编译委员会编辑在今年1月、2月出版的。先这两本书，已故的梁遇春先生曾译过《吉姆爷》（Lord Jim），也是由同一机关编辑，于1934年出版。该编译委员会有译康拉德全集的计划，这三部即是已译成问世的。

《黑水手》的全名是《娜仙瑟使号底黑水手》（The Nigger of Narcissus）。它是娜仙瑟使号从孟买驶向伦敦的航海记录。这小说的中心人物就是黑水手吉姆斯惠特。从他在孟买上船一直到他的尸体打舷侧门洞投入渺茫的海里，只剩得“一圈隐隐约约逐渐消逝的波纹”时，惠特主宰着全船整个生命。他是那一群白人集团感情与心理的焦点。这是一部无结构的小说。没有惊人的故事与离奇的情节，只拣了生命底片段，以惠特做为“船上集团心理底中心和动作的枢轴”来写大海，海上的恬静与暴风雨，海员的一点小风波，海员的勇敢或卑怯，骚乱的生活，海员们对于死的感情挣扎。这小说的成功完全在康拉德酝酿，渲染，和延长“氛围”的天才。一种心理的状态，一种情境，与弥漫在空间的色调互相托衬着而且浸润，渗透在一起，没有一点不融和的痕迹。海上的黄昏，云影，星辰，暴风，浪涛，滑车的脱落，水手们爬索梯，整帆桁……这些都是形成这部小说的主要元素。康拉德在1914年给美国改版的《黑水手》写的《给读者》里说：“凭了这本书，也许并不以小说家为职志，却以艺术家进求真挚表现底极致为怀抱，我愿一试我底成败，站起也好，摔倒也好。书中字仿佛盘中谷，都来自我深厚不易的对于船舶，海员，风云，和大海的爱情，那些形成我青春的模型，是我一生最好年华的伴侣。”（引袁君译文）无疑的，在这本书里康拉德是成功了，这本《黑水手》（1898年刊）确是比后二年刊行的《吉姆爷》（1900）伟大，精纯，优美。它也是康拉德所有的小说中最优美的一篇杰构。

《不安的故事》（Tales of Unrest）是与《黑水手》同年刊行的。这两本书的中文翻译也是同年出版，真有点巧遇。《不安的故事》是康拉德的第一个短篇小说集，包括五篇：（一）《迦鸾》（Karian），（二）《痴人》（The Idiots），（三）《进步的前哨》（An Outpost of Progress），（四）《归来》（The Return），（五）《浅湖》（The Lagon）。这部集子不是一部成熟的作品，不像康拉德在那个时期写的长篇小说成熟，不过它不应为研究康拉德的人忽视。它最能代表所谓康拉德式的作风：重复地用那些令人惊怖的字，俯拾皆是迂缓而冗长的句子藉以暗示那缓慢的河水的，凡是康拉德作风最显明的特质都呈在这部早年的作品中表现得最完全，最优美。《迦鸾》是一篇冒险，报复，鬼怪的故事。《痴人》是康拉德在法国的北部居住时从他自己的实际经验写的一篇最写实的故事。《进步的前哨》是一篇在非洲荒

野里的一个商栈的故事。《浅湖》是最美丽的一篇，一个马来人向一个白人叙述的故事——这马来人自己的故事。在这集子的五篇故事中，《归来》是最特出而最值得注意的一篇。这是一篇心理分析小说，但康拉德却用了若干物理印象：声音，视景，车站，街道，疾行的马，充满了沮丧与恐怖的屋子，……组成这篇故事的惊人的艺术。这些物理印象又是衬托并辅助这篇作品心理分析的重要元素。这篇小说在艺术上的价值与成功也即在此。这是康拉德很费了力写的一篇。他在作者附言中最后说：“写这篇幻想，使我费了多少精纯的劳力，发了多少脾气，破了多少迷梦。”

拿这两本新翻译的《黑水手》和《不安的故事》与以前翻译的《吉姆爷》相比，我们很明显地看到一种不同。当我们初看到《吉姆爷》时，我们觉得很失望。这是一本学术机关编译的书，我们盼望它能异于普通以商业为目的的书店的出品。但那译本仅有四页短短的译者序言，而且是一篇极草率的序言。这两本译文可就完全不同了，它们完全做到我们所期望的一切，而且做的很好。《黑水手》译文之前附有译者袁家骅先生的参考了 12 种书做的一篇很渊博的序文，译文后又附了很详瞻的注释及康拉德著作目录提要。《不安的故事》则在关琪桐先生之译文后附了叶维先生作的一篇专家的注释。翻译外国书，注释是极需要的。康拉德的小说都是海上生活的描写，一般人很难了解。袁家骅先生将《黑水手》中一切水手俗语，造船工程，气象与航海知识，无不尽力考据斟酌注了出来。《译者序言》是一篇很重要的文字，只可惜袁家骅先生太谦虚了一点，仅撷取各家论康拉德的文字而不肯将他自己潜究的心得告我们。还有这篇序后所列的 12 种参考书中没有 Richard Curle 作的《康拉德研究》(Joseph Conrad: A Study)。这是一本很重要的论述康拉德作品的书，书中所论很多卓见。作者 Curle 是康拉德的友人，这本书刊行于 1914 年。在这书以前 Curle 曾刊行过一本研究梅垒狄斯 (George Meredith) 的书 (Aspects of George Meredith)。立刻被认为青年批评家中最健全最渊博的一人。这书刊行后也极获好评。他的意见是极值得参考的。叶维先生给《不安的故事》作的注释，我们愿意读者特别注意。这注释与通常的注释不同。注释者叶维先生是一个很陌生的名字，但他的注释却将他介绍给我们是怎样一个富于学识与理解力的学者。许多的注释都是叶先生详考并比较康拉德的全部作品作成的。这种努力十分值得称赞。

最后我们愿意谈一谈这两本书的译文。《黑水手》的译者袁家骅先生是一位很有经验的翻译家。《吉姆爷》的第二十四章至第四十五章即是袁家骅先生接续着他的友人梁遇春先生未竟之功而译成的。在这书里袁先生的译文又有了很大的进步。《不安的故事》的译者关琪桐先生则完全是一位默默无闻的人。自从去年刊行了《笛卡尔方法论》的译文，又连接着刊行了四五部哲学书的译本，关先生才突然引起翻译界的注意。《方法论》的译本刊出后，《清华学报》的文哲学者曾有张申府教授的评文，对于关先生的工作颇致推许。这本《不安的故事》恐怕是他译的第一本文学书；这两位译者都是有经验的翻译家，所以译文十分忠实谨慎，清畅可诵。不过有时因为他们太谨慎太忠实了，过于拘泥原文，译文转变得不易懂。如《黑水手》第 18 页的：“他周围的愚笨更显得狼狈了”(原文是“The folly around him was confounded”)又如同书第 156 页：“……深深的‘啊——啊！’之声颤抖地发出人们宽阔的胸膛”(原文是“A deep Ah——h——h! came out vibrating from the broad chests”)译文里的“发出”也许是“发自”误排的)，又如同书第 11 页：“—

——连一尺多余的布茎都没有了,除掉我身上穿的”(原文……“Not a blooming rag, but what I stand in”),又如同书第102页:“他们交叉着两腿倚在舱门两边,和平地兴味很浓厚……”(原文是“ They leaned on each side of the door, peace-fully interested and with crossed legs”),又如同书第24页:“只有二三位睁了眼看,坦白而发怔,若有所待地微启了嘴唇”(原文是“ Only two or three stared frankly but stupidly, with lips slightly open”)又如《不安的故事》第111页:“他为了好几种原因带着主人翁的态度想把她弄到手”(在这句话里“主人翁的态度”是译自“Masterly”)。上面举的这几个例子,严格地说,不能算作错误或不通。它们是太求忠实于原文了,所以不免牵就原文,甚或文字的次序也按原文排列。我们对于一本好的作品往往要求得苛细,我们希望它能达到最完美,最精纯的程度——然而,这在翻译也许是不可能的事。不过我们总盼望我们的翻译家们能注意到翻译工作所需的“忠实”、“谨慎”……以外的其他条件。这个,我们深信富有经验的袁家骅先生与关琪桐先生是能做得到的。

(原载1936年5月4日《国闻周报》第13卷第17期)

《狱中记》

——柏克曼著 巴金译

巴金先生现在主编一部文化生活丛刊，这是一件值得称赞，值得注意的事。现在所争辩的文化问题不是十年前所揭示的物质的与精神的文化，东方的与西方的文化，即，那些以地域或种族生活方式，态度，分野的文化。现在的问题似乎更复杂一些，因而也更烦难一些。我们现在所成为问题的是一种文化中——不论是东方的或西方的，精神的或物质的——分裂了两种对垒的文化，即是所谓专家的文化与大众的文化。这种新的困难近几年来在英美，曾经有过许多讨论。这种新的文化既形成了对垒的阵势，因之随着时间之迈进，其冲突当然益加尖锐化。想法消除这种不幸的情形，将这分裂开的文化，设法使它们融洽得再纳而为一，是现在一般关心人类文化的人所正绞脑汁的工作。这问题的解决不出两条路子：第一，照现在的情形看，大众的文化一天比一天抬头而逐渐占势力，专家的文化有消灭之可能，那末，将来的文化只剩大众的文化。到那时，当有一个新的局面。因这种文化的“质”的突变，人类的生活，思想，关系……等等自然有一番骤烈变化；第二，调协这两种文化获得成功，没有了对垒的阵势，也将要产生一种新的文化。这种新文化的质当然也有变化，不过比较缓和点，因而他所与人类生活，思想……等的影响也将是缓和的。这第二条路似乎正是现在一般英美人所预备走的。在我们的意见，这种对垒的阵势既已形成只好先想法子调协。我们不要怕“折衷”。“折衷”并不常是坏的。我们只好想法子将一种认为是艰深的文化大众化，普遍化。所谓“专家的文化”本身并无“缺德”，它本代表了一时代人类智慧所达到的最高点。我们绝对不能舍弃了“精纯的评价”，因为它艰难。我们只有一个积极的办法。就是逐渐地将大众文化的水准提高。这个自然需要相当期间的准备。它的初步的，也即是首要的工作是“大众”的礼物。然在这意义上我们认为巴金先生主编这部刊物是值得注意，值得称价的。这种工作实在是一种有意义的工作。

这部《狱中记》原文的刊行离现在已有 20 来年。叙述的是柏克曼为了谋杀卡内基公司的福利克被关在美国监牢里 14 年的经过。原书是颇长的，为了许多的“不方便”（毋宁说是为了“方便”）我们的译文只能有这点，所以我们读后不免觉得有许多遗憾。全书中最重要的，最精彩的是第二篇，原书共 48 章，译本仅有 14 章。第四篇复活，是这书的一个结束，顶重要的一章，却也全删了。我们现在看到的这册《狱中记》仅是一本残缺不全的书。不过这译本忠实地反映出我们现代的某一种真实。

一个人惟有失掉自由时才能认识“自由”的真价值。这不是两个空字，它有深刻的意义，它有力量。我们明白了它，才能了解在人类历史上若干人为了它做了牺牲，多么悠久的年月流血也是为了它。求“自由”的，也是为人类求“光明”的。这种人不怕死，因为死只能解决他一个人的痛苦。而他的对象不是他个人，而是他以外的无数的人。他在死中也总在希冀生，渴求新的力量，让他再去为大众求一点光明。人类的希望与将来都在这般人身上。这般人的生活就是人类最崇高的理想——“自由”，“博爱”，“牺牲”……的表现与注释。这部狱中记即是这样一个人的实生活记录。它全书所表现的是求生的意志，不会因压力而消减，反而更增强。人类在求大家的生存上拉着手时，那时才表现得出人类最伟大的爱。惟有这种爱是坚固的，永久的。

书中描写的小约翰和哈利最使人感动。小约翰在狱里死了，作者这样写：
(254 页)

“ 我的思想转到我的年轻朋友，躺在囚人墓里的小约翰身上。地上垫起了厚的雪。泥土下面一定很冷。白的衣衫重重地压着这个孤寂的孩子，就像笼里的闷人的黑夜一样。然而在春天绿色的小叶会生出来，也许还有一朵蔷薇蓓蕾羞怯地慢慢儿开放着白色的花朵，在空气里散布着芳香，后来就会落下秋天的泪珠滴在小约翰的坟墓上面。 ”

这种质朴而动人的文字是值得注意的。一种强烈、浓厚的情感，经过时间的磨练，变得沉着了，所以文字才能达到质朴而平易的地步。这样的文字才有力量。

“ 性的渴望 ”，一章写得极细微极深刻，但没有一点夸张。说得玄虚一点，它不但没有肉的香味，却有神圣的气息。

一个人的真实生活记录，我们最喜欢读，这个能使我们更深地了解人类。人类最大，最高的美德也是了解他人的同情。我们喜欢读太史公的自序，我们喜欢读 Collmi 的自传，也正是这个道理。斯拉夫民族是一个十分特殊的民族。这个民族了解人性的能力似乎比其他民族伟大一些。我们试拿陀斯妥也夫斯基的西伯利亚囚居的记录看，无疑的柏克曼这书又是一部伟作。读了这书我们还想起王尔德的 De Profundis。平心静气读过王尔德。这篇监狱生活记载当然不会讥笑为不伦不类。

原书的文字极平易而沉着，由巴金先生翻译最适当不过。译文十分流畅，对于一般人读极其相宜。有了这种文字，这书当然容易为大众接受了。我们盼望文化生活丛刊中其他各本翻译也都这样，有个“ 大众 ”在脑子里。

(原载 1935 年 10 月 25 日《大公报·文艺》)

悼 《译文》

——编辑人黄源终刊号 9 月 16 日出版

在呼喊杂志年与翻译年的时候，《译文》于去年创刊。《译文》不曾标榜过甚么，也不曾唱过高调，只是不声不响的老老实实在干。它不久就获得了公平的认识，有了很可观的多数读者。不幸得很，出世不过一年的光景，它的终刊号 9 月 16 日即刊行了。

在《译文》短短一年多的寿命中，得到不少爱护它的人。它的成功给我们证明一种有理想的刊物是可以见诸事实，而且，老老实实脚踏实地走总有相当的收获。《译文》的编者和我们一班人具着同样的信念。我们都尊视天才与创作，我们更尊视勤苦的努力与能供给我们食粮的外国作品之译。我们相信，一篇翻译文字的价值或重要性并不低于一篇创作。就某一种意义言，一篇翻译或更值得，需要我们的注意。天才是好的，天才却也需要“培养”。世间尽有庸庸大众，他们的心灵更要仰赖适当的口粮的供给与启发。译文有很多的读众决不是偶然的事。译文最令人注意的是它在今日中国杂志中独创一格的编制法。它的第一个成功也就是这种编法。每期里图画部分与文字部分分配搭得很好。有时在同一期里有一篇作品，一篇关于这作品或作者的文字，还有许多有关系的插画，这样，不惟有趣，而且使读者得到许多参照。里面选刊的许多木刻也很值得我们注意。它总抱住一个老老实实干的主张。里面的文字有许多是论作家的和作家的印象记，这些文字的作者又都是有地位的人。这样的介绍作家，或阐明作品的文字，对于一班读者当然较杂乱抄书做成的要有益得多。这本刊物虽然全是翻译，它的选材和材料的分配却是经过缜密的计划，处处露出编者的匠心和识见。前几年曾经风行一时的《奔流》和《译文》在编制方面，精神方面有许多相似之处，不过《奔流》兼收创作，不是纯粹的翻译文章。《译文》取材极广，它所注意的范围也极大。即如这期停刊号，有俄国的，有法国的，有美国的，有保加利亚的，还有台湾的，但是我们以为最值得注意的还是论文。我们的刊物从来即缺乏论文，即有，除偶尔一两篇比较老实的翻译外，大都是杂凑。《译文》所选译的论文最使我们满意。这一期停刊号里有杜斯退益夫斯基的《普式庚论》。杜氏的名著《罪与罚》已经译成中文了，他的未完成的大书《卡拉马助夫兄弟》，据《世界文库》的广告则已由郑振铎先生在译，而且，这位伟大的作者在我们文坛上也曾一度受过热烈的欢迎，那末这篇有名的演说《普式庚论》之译出更有意义。除了杜氏的这篇文字，还有涅克拉索夫的《普式庚略传》，列尔孟托夫的《普式庚之死》，冈泽秀虎的《果戈理和杜思退益夫斯基》，葛雷萨夫的《果戈理之悲剧》。这一期中的几篇论文虽然都是关于俄国作家的，我们却并不感觉着单调。

《译文》是专刊载翻译文章的杂志，我们愿在这篇追悼它的文字里，顺便讨论一点翻译的问题。关于这个问题这几年来颇有不少的文章。就这几年来的翻译作品看，我们的翻译态度大致倾向于直译，所以有人主张翻译要绝对地直，不怕译文如何生硬，难读；于是就有人提出相反的主张，以为翻译

今译陀思妥耶夫斯基。

今译普希金。

今译来蒙托夫。

文章应先求顺；只要念起来顺口，即使歪曲一点原文的意思，也无关系。在这两种绝不不同的态度之下，产生了许多绝不不同的翻译作品。不过，直也好，顺也好，在这两种背道而驰的精神下所成功的翻译作品，却同样地给读者不少的困难。将这问题考虑过的人们，对于这两种不能相容的翻译态度，是难作左右袒的。所谓“直译”，所谓“意译”，这二者之间似乎难有高下、难易之分别。这二者之差别就是“直”和“意”的不同。仅仅是一点“不同”，我们无法来下个判断说那一种好，应该当作标准的翻译法；或那一种坏，我们不应用那种方法来翻译。并且，严格地说，我们很难将一种翻译作品截然划成它是意译的或直译的。我们根本怀疑一种纯粹的意译或纯粹的直译存在。主张意译的人说意译难，因为意译须先将整篇东西消化了，再写出来。直译则读一字译一字，按照原文的顺序排列成中文就成功。明眼人当能看出这种议论之不可通。意译固然先要将所译的东西消化了，直译何尝不需“消化”，仅读一字译一字的？也许有这样的一种直译法，但不是我们所认为的直译。我们觉得这种意译固然很好了，不过却有很大的危险；这种翻译的作品往往会改变了原作品的面目。还有，这种翻译的极诣，结果是原作的 reproduction，而不是 translation，也就是所称为“创造的翻译”（Creativetranslation）的。非咨吉拉（Edward Fitzgerald）的翻译就是一个好例子。一件作品除了它所传达的思想，情感之外，它的传达的方法和作者这种方法的特有的风采（即所谓风格的）也应该受同样的重视。一个翻译者应先分两方面审虑一下：（一）作品中的思想与情感是否已经完全了解，完全体会到？（二）作者特有的作风，他运用文字的癖性是否已经揣摩得到？经过这种考虑后，他就该想法子将这两种东西在译文里完全表现出来。仅顾及这二者中之一的，或是思想，情感，或是作风都不能算是理想的翻译。在两种不同的文字中，由甲译为乙，或乙译为甲，必然丧失原文里的许多精神和天然的色泽。我们当然不能盼望翻译的文字像原文那样流利，那样读起来顺口。译文自然要流利……但它是另一种的流利，它和被译成的文字中的那种流利应该有点不同。译的文字应该明白易读，这个当然不错；不过须有个条件：我们须视原文的深浅，艰易，明白，晦涩而定。关于这个不应有，并且不该有一个绝对的标准。第一，我们要认明的，所译的是另一种文字，它根本就和我们的文字不同，所以我们不必硬将它装扮的和我们一样；第二，我们应该认明白它的本来面目：假如原文含义极隐晦，那末，译得纵十分明畅，令人一看就懂，也不能说是好的翻译。如此说来，一篇翻译作品我们不应必求其与我们的习惯运用的文字一样，我们的态度应该宽容大量一点，允许它和我们有点“不同”。就像一个朋友一般，他的脾气容许和我们的不同，不能融合，我们往往觉得这点——即所与我们异的——正是他可爱的地方。我们见了一篇翻译作品能一看即懂固好，容许有些本质即艰深的，需要我们细细地玩味；再以朋友作比方：有的一种人，一见如故，将他的灵魂无掩饰地呈给你，有的一种人却须你的长期的友谊作代价；固然这两种人都可以变作我们的至好的友人。总结起来说一句话：翻译文字难懂一点不算问题，只要它难懂得“合理”。

为了以上的一段话，我们觉得《译文》的停刊是我们出版界的一个大损失。我们很难找一种满意的合乎理想的读物，一年来我们找到了这个《译文》。它的令人注意，它的价值，固然是由于它的编制法和取材；但是，我们愿意提醒大家：《译文》在文字方面也有同等的重要。《译文》的文字，也许有

的地方有人会以以为笨一点，不大流利；它里面的文章却都是老老实实在地译出来的。这种译法是否应永远继续下去是另一个问题；不过在我们的翻译文学还在萌芽时期，我们首先须有这样一个着实的基础。《译文》的译法即注意到我们前面所说的思想与情感的移植，但它也同样注意到原文的精神和风采。《译文》的成功，证明这种译法是可取法的，并且，这种译法能为比较广大的读者了解，接受。这个有意义的刊物的夭折是我们一般读者的一个大的损失，而且还是我们的翻译事业，我们的文化的一个大的损失。这绝不是过分或夸张的话。在这篇悼文的结尾我们愿《译文》的主编者和它的撰稿人再重新结合起他们的力量，为我们的大众，为我们的翻译事业，为我们的未来文化尽他们的力量。那末，这篇文字也许要由停刊号的悼文变为另一个新的生命的预祝文了。

（原载 1935 年 12 月 16 日《国闻周报》第 12 卷第 49 期）

《歌德之生平及其作品》

罗伯特生著 伦敦鲁特来基书店 1932 年出版

歌德的传记实在不少，就以卷页浩繁叙述详尽的几部名作说，自从 1855 年留易斯（G.H.Lewes）的：“The Life and Works of Goethe: with Sketchs of his Age and Contemporaries”出版后，有包格特乃（A.Baumgartner）三厚本的“Coethe: sein Leben und Seine Werke”（1885—1886），格黎姆（H.Grimm）的：“Goethevorlesungen”（1877），贝尔斯巧斯基（A.Bielschowsky）的两大本的“Coethe: sein Leben und seine Werke”（1895—1903）。近 10 年来出版的重要传记也有两部，并且也都是两三大本的。勃兰克斯（George Brandes）的“Goethe”德文译本于 1920 年出版，路德维基（E.Ludwig）的“Goethe: Geschichte eines Menschen”于 1920—1921 年间出版。1919 年克罗采（B.Croce）出版的一本小书“Goethe”是一本对于歌德的几部重要作品的很精辟的评衡。歌德的生平及其作品经过这几位和许多其他学者们多年的专门研究与探讨，简直是再不容他人置喙了。所以我们对这本去年新出版的 300 来页的《歌德之生平及其作品》，实在不应存奢望。

本书的著者约翰罗伯特生教授现在已是一位将近 70 岁的老头子。他青年时曾留学于德国来本尼兹大学。自 1903 年后他就在伦敦大学教授德国文学，致力于德国文学，尤其是歌德的研究已有 40 年。他已刊行的重要著作有《德国文学史》（History of German Literature 1902）、《歌德在 20 世纪》（Goethe in the twentieth century 1912）、《歌德之塔索》（Goethe and Tasso 1912）、《一世纪后之席勒》（Schiller after a century 1905）等书。第十一、十二、十三及十四版《大英百科全书》中讲德国文学与作家的许多文字都是他的手笔。他去年被选为英国歌德学会的会长，可说是当代英国研究德国文学与歌德的一位权威。

著者写这书的动机，他在序中讲的明白。去年是歌德逝世的百年纪念，著者原拟将过去 30 年间所作的关于歌德研究的文章汇编付印以纪念这位大诗人，后来书店的主人请求他选择将这些材料加入他 1927 年出版的一本小书《歌德传》（Coethe）里。他接受了这请求。所以这本书不过是他的旧作的扩充，以叙述歌德的生平为主而并评论他的作品的。现在研究歌德的著作已经有了许多，并且这些年来没有新的材料发现，若还用以前的人已用过的材料，还用和他们相似的方法做一部歌德传记，是很难企望超越前人之作的。本书著者虽是一位有权威的学者，这个难关也不易克服。就以叙述详尽的歌德传记说罢，留易斯、包格特乃、贝尔斯巧斯基诸人的书已经够了；要讲批评则格黎姆、勃兰克斯、贝尔斯巧斯基三人的书中都有精当的评论，而克罗采的那一本小书更是富于深刻的创见的，若论有趣味，描写生动细微并能探索诗人的内在的生活的，则当代名传记作家路德维基，莫洛怀（Andre Maurois）二人的书读来真像小说一般的引人。路德维基的书是叙述歌德一生的三大册的著作，莫洛怀的书仅是他的“Mabel: The world of Illusion”一书中的一篇，叙述歌德青年期在威特刺（Wetzlar）的生活，与绿蒂布夫（Lotte Buff）小姐的恋爱和创作《少年维特之烦恼》（Werthers Leiden）的经过。不过有一点应当注意的，路德维基与莫洛怀二人都是当代新派的传记作家，所以就是旧的材料，已经经人讲得烂熟的故事经他们二位的巧手运用，就别有一番风致，娓娓动人，使他们享受盛名，本书的著者还是依照旧的传统方

式来写一个久经写厌的题目，还是将旧酒装旧酒瓶里，自然难得到大的成功。

不过这书还不失为一部可读的书。著者是一位权威，假如不吹毛求疵的话，他这书里是无瑕可寻的。它战战兢兢地跟着前人已走过的路脚踏实地走，一步也不敢冒险，自然这书的叙述不会不忠实。这部书的本文不过 325 页，分三部：第一部青年时代（1749—1775）共六章由歌德的诞生叙述到《浮士德》的开始写作；第二部中年时代（1775—1805）由歌德在威马公国（Weimar）的生活叙起止于《浮士德》第一部的完成（按此书自 1797 年开始写 1805 年完成，1808 年始刊行。）共八章；第三部老年时代（1805—1832）也是八章，由席勒之死后叙到歌德的逝世，第七章讲歌德对于科学的贡献，第八章是结论。书后附有极详细的书目注解与歌德作品的年表，对于一般读者颇便利。这书对于歌德一生的重要事迹概括无遗，如在威特刺的生活，意大利之旅行，席勒的逝世等都是歌德一生重要的转变点，在这书中都占较长的篇幅，歌德一生的几宗重要恋爱如青年期与绿蒂布夫小姐，中年时与夏莱蒂丰斯坦因小姐（Chlotteron stein）如与克利斯亨尼瓦尔皮斯（Christiane vulpius）即后来的歌德夫人死于 1816 年，晚年与玛利亚尼容格（Marianne Jung），与乌尔利克丰来凡特琐（Ulrike vonlevizow）诸人的事都叙述得颇有趣，虽然不如路德维基，莫洛怀的动人。还有一点可称道的，这书对于歌德的几部重要作品如《浮士德》、《威廉姆迈斯特》（Wilhelm Meisters）、《海尔曼与道罗提亚》（Hermann und Dorothea）、《塔索》（TorquatoTasso）、《少年维特之烦恼》等部有颇扼要的探讨。《塔索》一剧在歌德的著作中是最引人争论的。许多人如巴尔扎克（Honortede Balzac），恩倍尔（J.J.A.Ampere），雨果丰霍夫曼斯达（Hugo von Hofmannsthal）诸人都说歌德的最伟大的杰作不是《浮士德》、《爱葛蒙》（Egmont），而是《塔索》，《塔索》如依照戏曲形式之传统标准批评自然是一篇薄弱无效果的剧，贸易斯也说《塔索》里面有伟大的诗但不能认为是戏剧。实在说来，《塔索》不是一篇真实的戏剧，究竟是一个梦想的戏——一个诗人的“想当然”的梦想。戏中的人物像阴影一般掠过；他们讲话，动作就如在一个梦境中。但是《塔索》决不因此而减少它的价值。《塔索》是与《维特》有关连的，并且和歌德自己也有亲密的关系。1827 年的一天爱克尔曼（J.P.Eokermann）问歌德这篇剧的理想是什么。歌德如此回答：“理想？我能说什么呢？我有塔索的生活；我也有我自己的生活在合并这两个古怪的人的时候，《塔索》一剧的概念就在我的脑子里出现。”他又说：“那些宫院，恋爱与生活的情形则在威玛找到的与非拉拉（Ferora）的一样；我能诚实地说这篇剧是我自己的骨头，我自己的肉。”（见原书 149 页）。还有一点应注意的，《塔索》可以说是《维特》、《衣夫基尼》（Iphigenie Auf Tauris）、《迈斯特》、《浮士德》第一部与歌德的最伟大的《浮士德》第二部中间的桥梁。著者论《塔索》一章最精湛。他说《塔索》应当与《衣夫基尼》相提并论，这两篇剧都应认为是欧洲文学上整个古典运动的顶点。不过衣夫基尼仍然在伟大的古典传统之占领下回顾尊贵的宗派之荣华，而《塔索》则比较自由点前瞻未来。它还预兆 19 世纪对于诗的主要贡献的戏剧诗之心理的递变。还有一点更重要的，塔索经过一个垂定的理想，一个不平隐的梦境到了一个实在的，即使永无实行的，观望人生；他和迈斯特一样的经过幻想的消灭；他“学到含着泪珠咽面包”，但结果他与迈斯特不同，他发现他的拯救全凭恃一个诗人表达他的爱郁的力量；也就是拿歌曲教给世人他在苦难中所学得。《塔索》

剧中的每件事情都是以这个塔索的教育为中心。著者的这个解释可以说是最满意的一个，也可以说是全书最精彩的一段。

这书中对于作品的批评诚如著者在自序中说的真是“Scanty and summary”，假如著者肯以其四十余年来研究歌德的心得，写一部比较专门的评论，于歌德之整部作品加以精深的探讨或解释，其成功是无容怀疑的。

今年1月21日号的纽约《星期六文学评论》上登着一篇这书的书评，是美国西维金尼亚大学的德国文学教授坡忒尔非耳德(Allew. Porterfield)撰的。那篇书评写得很俏皮刻薄，将这位权威的老教授挖苦了一个淋漓尽致，最后他还举出这书中的四个小错误，什么罗伯特生教授少计算了《浮士德》的英译本的数目呀，错写了威玛版《歌德全集》的卷数呀，给了Aohim von Arniu一个即令教授先生们看了也要扬起眼毛的洗礼名字，歌德是1786年游历意大利，而著者书中是1787年。这几个错误诚如坡忒尔非耳德说的是小错误，不过第四个错误实在不应该错，因为意大利之游对于歌德的一生及其作品的影响至大，不应错的；即错了，也应有点道理才是。我们详细看原书觉得著者的错误是可原谅的，也许是手笔之误也未可知，而同时觉得评者未免有点鲁莽。著者在这书中第二部第三章“意大利之游”第129页上说歌德决定1787年9月游意大利，这无疑地是错了。不过在次一页他又说：“在他起身之前一日，得到大公的无限假期的允许后，他逃出卡尔斯巴德(Karlsbad)，7月8月两个月他是消磨在彼处的。那天是1786年9月3日”，许多传记家的记载也与此同。在这书第131页上又说歌德9月14日到了维罗那(Verona)，同页叙述歌德到了威尼斯时录了歌德自己的记载：即是写在我的命运书上的在1786年9月28日我应是第一次看见威尼斯，又第134页说歌德1787年5月由西西里返那普勒斯(Naples)，6月后到罗马住到1788年4月才离开(按歌德系1787年6月6日抵罗马翌年4月22日始他去).....这些日期与其他传中记载的都相同由此可知著者确是知道歌德是1786年，不是1787年游意大利。著者关于意大利之游的叙述中日期一点都无误(即由1786年9月3日首途至1788年4月22日离罗马)，仅是在第129页上。将“1786”年的“6”误作“7”，我们以为这种错误是应该原谅的。

忒坡尔非耳德教授在他即那篇短评中也有个小小的错误。他说这部《歌德之生平及其作品》是根据著者六年前的一本叫做《歌德在20世纪》的旧作加以扩充而成的。事实并非如此。《歌德在20世纪》是1912年出版的，著者这书的前身前面已经讲过乃是1927年出版的《歌德传》(Goethe)。

(原载1933年6月《新月》第4卷第7期)

那朦朦胧胧的一团

壁上那是树枝在月光里摇曳……月光铺在壁上，地上，那是书架，那是书桌，椅子，那是衣橱……稀薄的月光画出它们的轮廓；还有电灯，门……玻璃门上映着半扇窗格子……窗扇在咯吱咯吱地响……还有窗外那几棵白杨的哗喇哗喇……再没有别的声音……真像在野外——这儿可不就在野外么？二十几里外有一个大都会，那儿有不眠的夜；有呜呜响的汽车的亮闪闪的光在马路上滑过；路灯下有夹了指挥棒踱来踱去的警察在打呵欠，有正在迎接顾客的商店……有这个荒村所没有的一切。那儿在今夜自然也有月，与这儿的月一样在淡灰色的空中俯视着地面，那儿也有风……那儿的月色自然也像这儿的一样黯淡，一样朦胧……像是披霞娜的低音，音波浮动快要听不到的声音，最后消逝在看不到的地方。沉静……沉静中如有声音在这间屋子里呼唤，它好像有形体，在我的床前，在地上浮动着……黯淡的月光与夜的沉默溶化在一起……一切都奏着和谐的调子……书架，桌，椅……都是沉静的。不用说，此刻人、畜都在梦中，没有一点声息……不，还有，是狗吠，在西边的村里……那匹黄狗，我每到那个村里去散步总免不了遇到它，许就是它在吠……又听不见了；还有哗喇哗喇，咯吱咯吱；还有枕下夜光表的滴答滴答……还有——沉静。

……沉静确是有声音，有形体，我听得见，觉得到它在我的周遭动。它像是一团气体，我被它包裹住，包裹在朦朦胧胧，摸不着，看不清的那末一团之中。它又像一个固体，与衣橱，桌，椅……一样在一团里静立着……那是衣橱，门、门框也可以看得出，颜色更暗点；再望过去是墙壁，一张床，床上睡着文……没有声息的文。他在做梦么？梦见什么呢？他可曾在梦：我深夜躺在床上，睁大眼望这里，望那里，望他，还在想他的梦……他在梦么？梦在吃涮锅子……前天夜里他不是梦中喊“堂倌，再来五盘羊肉”。不，他今晚准没有梦，他没有说一句呓语……月光似乎更亮点，电灯盘上的丝络隐约地还可以看得见，它微微摆动——飘飘。……是有声音，沉静的声音……

壁上那静默地轻轻摇曳着的树枝……现在只剩了一条枯枝，它以前曾经发过绿，有过光滑的外皮，有过芽，有过花苞，有过叶片，绿的叶片……如今叶片是黄的，枯干了的，被风吹落在地面上打滚，抖擞着喊叫，那尖锐刺耳的哀痛的声音……被人在脚下踏着……这是叶片飘过去的声音，在窗外马路上……有人在走，踏着叶片，这样尖脆的声音……衣橱上现出一块圆形的白光，动着跳到壁上，没有了……是巡夜警察，他独自在玩弄他的手电筒，想必定是无聊，他的迟重的脚步声……被踏着的叶片，负痛的喊叫……

又有声音，从远处来的，愈听愈近，更响了，急促，雄猛，有节奏的制动的声音。愈近好像掣动得愈快……一列车在两条轨上哮喘……“火车擒住轨，在黑夜里奔”……“擒住”，这两个字的力量，像一只猛虎抓紧它自己的爪子，两眼冒着金光，怒喊着，喘着气穿过几千里几百里的旷野，穿过山林，黑洞，铁桥，无数的站台……向前跑，永没有疲倦，没有休止……那活泼的生命，那力量！可是我们人……我们却像挂在树枝上的叶片，到了秋天干枯得可怜，一阵风来吹落在地上，在地上打滚，飘荡……飘飘……叶片被风赶得好急，我们的生命也一样……一阵风，谁晓得它什么时候来……窗外正刮过一阵风……又住了，那样迅速莫测……真可怕，想到死……假如这时我死了……十几岁的时候我常想到死，设想我自己死了，母亲，父亲们在

哭……我那时想到他们哭，我自己也哭了……死，孩子的时候总在想，死了就被装在那样一个黑漆的大匣子里面，那样长，那样高，前边又比后边高……黑漆上面还彩绘着人物山水，百寿图，描金字……油漆得那么亮可以当镜子，那时虽然觉着有点怕，却也喜欢看，觉着好玩……这样好看的棺材自己小的时候见过许多，在自己家和亲戚家……棺材，这 10 来年也见过几个，却只涂一层黑漆，前部也只有一个描金的牌位，再没有那些彩饰。并且我也不再觉得它好看，看见它总有点不惬意，虽然这些棺材比我小时见的又薄又小了许多……世间的事物真变动得快。实在说来，人死了后躺在什么样的棺材里不是一样，两脚一伸，浑身冰冷了的时候，谁还会计较棺材的厚薄，好看歹看……死……人死了果然就完了？死是什么样的地方……也和这里一样么……

壁上那条枯枝的影……模模糊糊的影子……父亲死了，有时我总觉得他像壁上的那影子，在这间屋里；又像这时在屋里荡漾的月光，在我的面前显现，在地上站着，朦胧地看不清楚，只是那样的一个影子。他就像是在月光里浮动着，那样慢，又那样静……有时好像他走近身来，当我沉睡的时候，有时俯在我床上，但我微醒来意识到他时就立刻消逝……有时我又觉着他已经永远离开我，他不在这个世界上，他在那样一个渺茫，遥远的地方……一个人的生命真短促，真匆忙……父亲已经去了十五六个月……这时天凉了又有风，他活着时一定已经披上那件笨重的皮大衣，拄了手杖，穿着厚千层鞋……他额上的皱纹想来不会再皱了，他咽了气后那是平展了的……真的，父亲现在在那儿，在家乡村外的那个土坑里？那是我亲眼看见的，他被放进了棺材，钉了，漆了，我还亲眼看见他的棺材被放在墓道里，上面盖了石板，一铲一铲的黄土盖上，堆起比我还高的一个大坟丘……夏天我回家到墓地时，墓上已长满草和杂色的野花……已经 16 个月看不见父亲的面孔，听不见父亲咳嗽，说话……他那两颊微突的面孔，他那慢然迈着的从容脚步，那瘦长的身材……他现在在那儿？很远……离开我很远么？……不，他还在；他就我的面前，惟有我想到他时他才去……像一阵轻烟。他在，他和我在一起；我冷然想起他已经走了时才分开我们，分开生与死。他在那样的一个距离，离我不远不近，好像伸出手去就可以触着他……在他与我中间有东西隔开，看不清，摸不着，是一团朦朦胧胧的雾，这样分开我们……他一定常在想念我，为什么我总觉着他在，他站着像以前一样，慢慢地讲话，咳嗽，吸烟，喝酒，两只手叉在头后面，酒，喝白酒，喝白兰地……夏天我专为父亲买了一瓶白兰地。在周年祭日那天我拔开塞子倒在墓前。一瓶酒都渗透进土里，留了一块湿印和几个白沫，渐渐地沫也没有了……梦，就是在梦里依稀见着父亲，有一次梦见父亲，他说他要到福建去。那是去年冬天，他穿着夹衣，两只手拢在袖里，身体冷瑟瑟地缩做一团……

“汪……汪……”又是狗吠……

又是风声，低低地吹赶叶片，白杨在哗喇哗喇响……又是沉静……

那条枯枝的影现在移到这边的壁上……衣橱，椅子，桌子，书架都盖在月光的薄雾下。文还在睡，没有声息，没有动……这时屋里似乎更静了，月光那样的静。深夜这时有谁在睁了眼望，微微闭了眼想……睡吧，闭了眼，掩了耳朵……好像父亲走近我的床边来，他看见我要睡……睁开眼么……惊走他……慢慢睁开……睁大……确是在，在地上站着……有一团雾围住，模模糊糊朦朦胧胧的一团……喊，他要知道我在睁开眼望他一定又走了。再闭了眼……父亲更走近了，我觉着……走近床边来……坐下了……触着我的

腿……一定是父亲。他俯下来身抚我的头……动？喊他？……让他多抚摩我些时……他是回来了，他是回来了和活着时一样……父亲不说话……捉一下他，慢慢伸出手捉……怎么触不到……喊……“父亲”，没有回答……再喊……“父亲”……睁开眼……坐起来……父亲是在那一团黯淡的雾中……伸手向前面捉……没有……大声喊：

“父亲。”

“父亲……”

“什么事，朴？”

文被我惊醒，他坐了起来。

“唔，没有什么，做了一个梦。”还是躺下，父亲又走了。他一定听见我的声音，我喊得太高……文又睡了。父亲确是在，假如我仍睡在被窝里不要动，不要喊，任他抚摩我……假如我刚才不高声喊，只悄悄地走下床，一定可以抱住他……他是听见我高声喊走了。我的声音确是太高，文也被我惊醒……

父亲还站着，站在那朦朦胧胧的一团雾后……他在那团雾后望我，我也看得见他隐隐约约地在……他怕我知道他在……他知道他自己已经死了，他是另一个世界的人……死了……活人见了死的就怕……死……为什么我们的亲人死了还要怕，我们不是常在想念他们？父亲死了我伴他的棺材睡的时候，半夜里醒来望望那棺材，棺材前面轻轻地摆动的白布孝幔，祭桌上那盏照尸灯的闪烁的光焰……怕，自己想一想真有点怕，那盏灯一闪一闪地亮了，暗了……连忙曲回来四肢，心上一上一下地跳，头埋在被窝内满身是汗……再将头伸出来，照尸灯的光焰还是一闪一闪地跳，孝幔还在慢慢摆动，棺材仍然还停在那里，父亲并没有从里面跳出来……人一死了，生死的界线就如此划分开……父亲死时我是守在跟前的，我不觉着怕，我只觉得惨痛……睁大眼呆呆地望着他一口气一口气咽下去……我眼看着他受痛和死挣扎……临死的那天白天里他已经不能说话，喝水；他只能微微摇动一下头，哼哼一两声，嘴角抽搐几次也吐不出一个字。那夜十点钟时，父亲用力伸出他抖擞的右手给母亲捉住，一串一串的泪珠从眼角流下，望望母亲又望望我……他的眉，眼，鼻，嘴都紧蹙在一起……那痛苦……母亲问他：“你说话呀，想说什么话呀！这是我，这是朴儿，你向他说几句话。”父亲只能点一下头流泪……那真是生命最后的挣扎，他只有那么一点力量……那时他的心该是怎样的焦急……一丢开手就要离开他的女人、他的儿子，一个人去……他一定看见我们的哭丧的脸……他想要安慰我们几句，可是他的舌头和他的嘴已经不由他使用……他只能流泪……他哭不出声音。我想父亲那时心里一定还是雪亮，一点也不迷糊……他一定听得见我们的哭声，他那只抖擞的手……最后父亲一口气一口气“克阿，克阿”往下咽……最后他的眼睛张大望了我们一次……咽了最后的一口气，闭了眼……那夜父亲穿好入殓的衣服躺在一张新搬进来的床上时，院里正凄淋淋地落着雨。父亲静默了，永远静默了，再听不见他哼哼的声音。那时他仰卧在床上，眼微微闭了，脸上浮着微笑，再没有那付挣扎的痛苦表情，额上的皱纹也都平展了……他那时一定不会再痛苦……只那样一闭眼便永远隔绝了我们……人死时那样惨，我望着父亲一口气一口气往下咽，望着他活活地死了……我不敢想……父亲确是沉默了，我知道我将永远听不见他的话，他那低缓的声调，咳嗽……永远再看不见他穿那件笨重的大衣，吸烟，喝酒，坐在书案前悬了肘一笔一画在临兰亭序，他那样消闲

自在，一手把了书一手捻着胡须……这些我永远不会再听见看见。也许我还能看见他，但只那么一团朦朦胧胧的影子……他沉静了，他永远不会再发一点声音……像这间房里现在的静……衣橱，书桌，椅子，书架都是那样静……那条枯枝的影子移到我床后的壁上……月光……朦朦胧胧的一团在浮动……这时也许父亲来了，这半天我在想念他……是他来了，就在那儿……地上……那一团雾里……“父亲。”

“父亲……”没有回答……闭了眼停一会……

“父亲……”

他不应我。他不在，他不愿答应？风又在吹……哗喇哗喇……落叶在马路上飘过……也许这时父亲在白杨树树下徘徊……也许在那条依山的小路上……也许在那些古朽楼房的廊檐下望月……听人说阴世的人是喜欢深夜的幽默与白杨的响声的。起来……

风微微吹来并不冷。在这样的夜里散步真好，有月华……地面上拖着自己的影子……那座楼前的石柱下有一团黑影在浮动……这里满是落叶……

“父亲……”没有回声……

“父亲……”哗喇哗喇是头顶上的白杨……这条小路真好，满地铺着树影织成的花纹，月光与阴影在脚前闪动着……一边是山，一边是树……父亲定在这样静寂的地方……“父亲”，怎么，又不在？还是他听见我喊他躲起来……他一定是藏在树后望我……那座楼前更好……高高的石廊下一定是父亲游散的地方了……也许他在那儿望月……

“父亲。”

“父亲。”

又没有回答，没有一点声音。父亲究竟在那儿……他不在我身边……他果真是在另一个世界里，远远地离开我……他不是在我所想像的那个与我只隔开一层薄雾的地方……没有，没有他。在这里，在白杨树树下，在山旁的小路上，在这里都没有他。没有……看，看不见；喊，没有回答；听，没有我熟悉的脚步声与咳嗽……张望，远处只是浮荡着月光……他真是不在，听不见我喊他……也许他在喊我，我听不见……也许他要喊我，张开嘴发不出声音……也许他在望我，远远地站在前面的广场上望……也许他睡了……这样的风，又在中夜，在这旷野的地方……不，不，父亲的确在；以前，今夜我的确在房里看见过他。他就在那层薄雾后，他站在远处望我……回去，还是回去睡到床上，他一定还要再来……他一定怕有人喊他……他听见声音就连忙躲……这风有点冷……深夜在风地里……人们说阴魂喜欢幽静，深夜正是他们游散的时候……父亲是躲，他躲我……

从风地里回来钻进被窝里真舒服。月光更亮了，那条枯枝的影子横在我们的被面上……沉静……那书架，书桌，椅子，衣橱，墙壁，那张床上睡着的文，这条枯枝的影子……沉静……一切都沉静……有声音，沉静的声音在我的耳边旋绕……有东西在地上浮动……“父亲”……地上，那朦朦胧胧的一团中……有么……

远处鸡在叫……

（原载 1933 年 3 月《新月》第 4 卷第 6 期）

无 题

夜，在自己，似乎是特别有缘分。每天夜里听天主教堂的钟声敲过 12 下后，独自一个坐在案前，轻轻地吐一口气，不声不响，只是呆坐着。一天惟有这时间能给自己这样的清闲，宁静。没有一点声音来扰你，你尽管呆坐着，想些懒散的思想；宇宙宽宏大量地将它自己付与了你，也将你自己付与了你。坐着想吧。眼前放着一堆一堆的作文本，这时你可以不理睬它们。朋友们来的信件也一封一封在案上凌乱地躺着。书架上整整齐齐未经手接触过的书，横放着，直立着在案上的，似乎离自己很远。自己，前些时望了它们常要叹气，并且有时还带着点羞愧似的，近来也习惯了，也竟敢两眼盯住它们，以冷笑或扮个鬼脸来对付它们站在那里，蹲在那里的那付讥讪人的神气。自己现在很明白，从今以后自己要要和它们绝缘，以前希望和它们打成一片，所以在不能和它们亲近的时候，常要感觉到一种惆怅和失望的情绪。人是渐渐变了，生命来磨，自己来磨，磨到现在，那些情绪磨掉了；同时自己也弄明白了，自己不是它们一群，自己也不会是它们的一群，无论在将来或什么时候。这时节自己才像是从一场迷梦中醒来，认识了自己的现实，照清楚自己的面孔，摸索一下自己的头颅，肉身，四面的墙，看一看墙上钉着的功课表，一格子挨一格子填满的字，案上的作文本，点名册，分数册……日间在课堂上拉开嗓子吼，拿前一夜预备的向那一群 20 岁左右的男的女的说，一个人站在讲台上看下面的那一群人，有微微发笑面向着自己的，有向邻坐的同学耳语的，有笔直地坐在凳上瞌睡的，有在提了笔在书桌上画龙蛇大草的……他们也和自己一样都是为了了结或履行或解决生命里的一件事来到这个地方，尽管呆坐，尽管坐着睡，或睡着坐。各人应该找寻各人的畅快，舒适，扯开喉咙站在台上喊，看看台下的人，不必扭起嘴角苦笑，也不必着慌，或看见台下的人睡而难受而脸红。大家都一样，都是在想得到生命中的某一种事物而在偿付代价。你慌，你苦，你难受，你受你良知的谴责，都是白费。你对于另外一种生活法憧憬，那也是枉然。我很明白，生命现在教我认识了我自己，我不是它们——那些书籍的——朋友，我将来也不是，它们离开我很远，它们与我的距离将随时间之迈进而增加。我现在清醒了，认明白我自己的力量，我不再自苦自恼，追求那些与我无缘的；我要从容，坦然来处理我的现实。人惟有认清自己时才会得到生活的舒适，心境的宁静。这时节真像弥尔顿的 *Samson Agonistes* 的最后一行——

And calm of mind, all passion spent.

虽然自己并未发泄了什么 *Passion*，不过自己的心境，这时真好像读了那篇悲剧得到的一样——一样的宁静。

真的，一天惟有这时候最畅快。空气任你一人自由自在地呼吸，这时你是自己完全的主人，你能驱使你自己的想法，想过去的，计划未来的，想念离别开的朋友和一切人，某一时期的某一段生活，或者在独坐穷想中偶尔发现一件事情于是会心地一笑，有时竟笑出声音来。这时节真是自己享乐自己。一人坐着望望四面，觉得浑身轻松，尤其是今晚上，明天是星期日，今天是自己的礼拜六晚上，明天清早可以不受钟声、铃声的催迫，睡到想起的时候再起来，早饭可以不吃，一天可以闲完。礼拜六晚上，难得的是它的闲。这时真觉得轻松，头脑也特别的清爽，自己坐在这里手轻抚着书案，自己向自己说：我完全占有了我自己……

这时人们都在另一种方式里讨生活，他们留了这宁静与我。这三声两声的梆子来告我时间又过了多少。它那单调的声音“梆梆，——，梆梆，——，梆梆，——，”明天这时天主教堂里一定有很多的人在庄严的，烛光辉煌的礼拜堂中虔敬地祷告，求他们的主赐福，那种神圣的静穆……那种静穆自然更有意味。想一想有信仰的人在匍匐祈求于他们崇拜的神明前，将自己的一颗柔弱的心灵托付给一个伟大的不知名的力量。自己造了个不存在的存在，非现实的现实来安慰自己。我不可以学学他们，也像他们一样去虔诚地礼拜，做弥撒。或是再找另一个力量来做自己心灵的凭藉。有时，一天工作之后昏睡一下午，懒懒地起来，头脑愈是昏昏沉沉。晚上躺在床上找觉睡，灭了灯，学学信教的人默祷那种伟大的神力保护自己入睡。事实终未证明那种神力的灵验，虽然我也盼望有那样一种力量在。我默祷，我却想起更多的事。我想起 Marcel Proust 的那部写不完的懒情的书……一个人睡在床上的幻想，那样亲切的描写，打破时间与空间，只给人一个浑厚的现实与幻梦合而为一的境界。这些时每夜睡在床上等候睡觉来时常想起这部书，有时拿起 Swann's Way 放在手里把玩半天，翻开看一二页就无勇气再翻下去。我真要有余裕的时间，我要能够读，有时间读这部书。像这时候，我是消闲了，再没有事物来压迫你，而我也只能坐着，或在这间小屋子里踱几步。像那种书我是无力量再去读，那些黑字，红绿铅笔画的横线，直线，我认得，那粗线条是他画的，在苏封克里剧集里也有他画的。在这书里保存了这位朋友的剪影。一位善谈谐可爱的友人，约翰生博士式的幽默，谈话，癖性……就像这样冬天风夜在 Y 先生家……壁炉的火光，没有灯……围着火坐着……火光涂在脸上，画出每个人的轮廓，听约翰生博士的雄辩……那样静谧，和谐的空气……门轻轻展放……一条微弱的灯光……玲珑的小绿色瓷杯，普洱茶……风地里在上弦月下连走带跑地走，口里还是嚷……那些景物，那些月……到处都像是点缀着自己的生命。这里也有宽阔的空场子，也有婆娑的树影在地面移动……星宿，月……也有那样的风，那样的静。我还未在这里的一切事物上涂上我的印记，我和它们之间还有东西隔开着在，我们还不曾融合，调谐。异地的事物使我忆念，在这里的也使我发见异地的，这就如在新的友谊中发见旧的一样。在月夜，天空和地面的距离似乎更迢迢。千里外此时也许有人在望着这个月而想到我，也许已经熟睡了，在梦中找灵魂的食粮或幻想的满足……也许在第二日清早匆匆起来伏在案上写“昨夜梦见你了”……那样大的地方，绿草坪，小河，木桥，铁柱白壳的电灯，石阶，清晨或傍晚或夜里的散步……偶然抬头月亮今夜如此大，以前不曾见过……为什么星星也特别多……这真是少见多怪，往日何尝不是如此的……有时二人却同时发现了奇景……大雪后从山上松树顶伸出一个大的红球……真好看，我没有见过……我也不曾见过……像小孩子一般立刻站住，四只手指，四只眼望那个奇景……自己有时真奇怪自己，两只眼总像是无作用似的。天天总要仰起头看天多少次，总没有认识一个星宿。今天饭后散步时偶然才发现那么一串星，那么亮。眼和鼻和嘴同样的拙……这时惟有皮肤感觉还锐敏，一到房外就要缩起头……房里也是一样冷。夜深了，火是熄了吧……没有一点热，脚也发觉着冻，手也冷冰冰的，电灯的光却更亮……我听见我的表的声音，两点多钟……欢迎足球队胜利的盛会……正是这样的天气……10 点多钟汽车响，震天动地的欢呼，火把……队员被包围……掌声……大家的欢跃……那样的盛会只会有一次吧……人人的血在沸腾，在跳跃……正是这样的夜里，两点钟，跟在嘈杂的一群后从礼

堂出来.....

.....像是求静道的修士，没有活力.....不会感觉到自己脉搏的跳动。没有命运或任何的力量，只有自己支配自己。自己给自己安排了这样的生活.....这是自己的选择，我要求满足，它能给我宁静，我不满足或咒诅我的命运，因为没有命运的存在.....我满足我自己，我自己给自己安排了的舒适或苦难，即使是鸩酒我愿如 Petronius 一样品茗似地一口一口送进口去，还愿细细辨别那味。我还更愿这生活能与我余裕，容我自由呼吸，容我的脑筋活动，作用.....我只有一个要求，我要宁静，让我自己用我自己的力量处理我自己.....我只要宁静，像这夜一般的宁静.....

1933 年 12 月 23 日夜

（原载 1934 年 7 月 11 日《大公报·文艺》）

眼前摆着这样的一幅像片：一只小手紧搂着妈妈买来的皮球，另一只手拉着小汽车，站在那里憨笑。两条小腿——那样白嫩又那样结实的小腿——预备要跑的样子。“快照呀，快把瑞瑞装进那黑匣匣里呀！”这就是那时“装进去”的一张。她不住在笑，在跑，在楼前石阶前跑来跑去，又追到妈妈跟前“再装进去呀，再装进去呀！”尽那样喊。大声笑，尖的叫声，笑脸遮了黑溜溜的小眼，含混不清的小孩子的话。

她就站在眼前。电灯的丝络在她头上飘动着。该是这时候，一觉醒来，小手捶着墙喊爸爸，妈妈。第二天清早第一句话是：“我们喝了粥啦，才起来。”这时，这样凄清，这样冷静的午夜。三个地方的人会同时想起这个小物件，两手拖着小椅子，穿着奶奶做的那双绣花鞋，在院里跑着喊奶奶，妈妈，爸爸，那样脆，那样清的声音，跑着，喊着，笑着。生命在她的四肢……雨又在落了，滴滴……像是妈妈的泪滴在那个小小土堆上……一千一百多天的生命……奶奶在哭着喊老天爷夺了她的命，捶着胸，两眼不能张开……你该是安静地睡着，你该还能跳，喊，穿了缎鞋，皮鞋，时髦的短袜，赤着腿。生命应永远在你的四肢，无邪的天真与活泼，憨态，憨笑，就如你现在站在我面前一样。我依稀地——总是那样不清楚地，拉着你的小手向一群人夸耀你，你还在说话——说了什么？我记不起，你似乎又长高了，望着我笑，似乎听见人们的赞美……但你又是这样的捉摸不住，我简直想不起你的模样——游云似的活泼，捉不住的天真，有谁能描画那每刹那在变化的憨娇！我知道了，那是昨夜的梦，我和你在这里，奶奶不在，妈也不在——你知道她在外边念书，赚了钱给你买皮鞋，饼干——只有咱俩。你在电灯铬丝下望着我笑，雨又紧了……谁再唤我爸爸……我在这里伸开纸写字，你记得那夜在奶奶屋里和妈妈拿了支铅笔，小脑袋偏着，两眼愣住，在纸上画，我们都悄悄在笑，在说你那郑重的神气，妈妈在你颈上吻了一下你也不则声。奶奶说大了一定让你好好念书，她要亲眼看你嫁了……你还板起头要带上奶奶一同嫁人……我们每夜守在睡着的你的旁边，细细玩赏你俯卧在那里的样子，放在枕头旁的小手，低声计划我们的生活，买怎样的布给你做棉袍，将来不要让你受一点穷困……

生命就是这样的靠不住。也许是命运和我们开玩笑，送你来哄我们，骗我们……你的确是带去了我们家里的活气。再没有一点声息，只有奶奶的呻吟。花儿似乎也褪了色，荷花，玉簪都残了，院子里更静，那座楼似乎更黑压压地在眈视着我们。在许多紧迫着我们的人世烦扰中，现在又加了这一宗。你一定不会知道这些。你只知道吃你的饼干，拉上奶奶跑，背上你的书包喊着上学……妈妈叹着气说：“小东西关系这样大！”我们谁也不曾料想到这样快的变幻。在南廊下妈妈和我默默对坐，我们想起逗你玩的话。我不是曾问你：“小鬼什么时候死，告爸爸，爸爸给你买个棺材”，你那时只望着我笑，不说话。妈妈埋怨我：“你想想你说的话”，我只能苦笑。谁会想到你竟舍得撇下我们和你顶亲的奶奶，我们才别离了五天，我们走时你还闹着要坐上车走……

这该怨谁？怨命运？怨我们自己？咱们相聚的时间也忒短暂。你不曾受过一点妈妈和爸爸的疼爱——你知道，我们怎样爱你！我们见面不过四五次；

算日子，一共也不过一百多天。但你却又那样亲我们，喊得那样亲热；我们这样离奇的关系。你打碎了我们一个绮丽的幻梦，我和你妈妈的一个小生命也消逝了，我们此后又是人的儿女，我们再听不到你那清脆，响亮的一声。但是我们不会忘记——又愿能永远忘掉——曾经一度是你的爸爸，妈妈。好像这时才体会到这种称呼的可爱，它的意义。人类总在追悔，恋想那些过去的，失掉的。你会知道的，你把你盒里的糖吃精光后，想起来多么好吃，你再闹着要。比你大的人也和你一样。我不怕人们说我不长进，我就有这样的想头。这些年来，我说不来担负着那样的一付担子。生活从来不曾容我自由自在地呼吸过一天。我只是活着，活着，我也不知是为谁在活着……但是又必须活着。生活却又一点不放松地紧迫着，我只感觉到它的重压。将来总有那样一天，不须生活来压我，我可不知道，那时可容我自由地呼吸一次？像这时雨的倾注，那样急迫，我们不也是被驱着，被赶着……

你又在瞅住我望。你看得见我，你是要跑过来……靠住椅子，手捉住我的腿，或是小脸偎过来，“爸爸抱抱”……“爸爸睡吧，两点多了”……假如再过几年……

我又想起了我自己。再过一天是我 24 岁的生日。我是如何老了，我的心境……但我还年轻，只有这样一点年纪。我不能再计算下去，再一个 24 岁时……无邪的岁月已完全是梦呓中的事。这一年来我却从你重新认识了童真与那一点充满生机的生命。我自己的生命曾如何因你那点初生的种子鼓舞，奋发。你应当永远是那样的一个活跃的生命。飞奔着在你所愿往的地方。我们永远，永远要受生活的榨压，天真磨灭完之后……

雨仍在不住地滴滴滴滴，面前又是那样一双小眼盯住我，愈看愈迷濛，像是在雨中，好几双眼，好几个瑞瑞，好几个球，那样多的她，又那样晶透，那样迷濛……却又如是的迢迢……

1934 年 9 月 29 日

（原载 1934 年 12 月 19 日《大公报·文艺》）

