

## 张天翼：《反攻》

文坛上照例有许多派别，可是在事实上却往往是很难划然区分的。比方说，一年前热闹一时的“京派”“海派”，倘若以在北平与上海两个地方写文章的人分为两种不同的派别，而又各具一种特殊的“味儿”——在意境方面与技术方法——我们可以根据这个大胆来推定某人是海派某人是京派，这种方法也许不错，它也有相当的理由，不过所谓“某派”并不能概括整个的文坛。上海写文章的人作品里都透露有某一种气息，因而被认为所谓“海派”的特质的，但也有人与这种特质截然不同，虽然都在同一个地方写作。张天翼君就是一个好例子。我的意思不是说张天翼君与一般海派作家有什么优劣、高下，只是想说明张天翼君即或有一时被称为“海派”作家，他却是“别”有一副面目；同时我还想借此机会给这段文字的第一句话加一个注脚。

近年来北方文坛比较的消沉，南方文坛却有相当的昌旺。许多有名而热闹的争辩都发生于南方，北方的作家简直不曾过问。有些与文坛消息相辅而行文坛相骂的文章，在北方的人有时就看不懂。讲到“幽默”文学和小品文，那更是南方正应景儿的玩艺儿。至于小说和诗歌也有新的进展和成绩。小说里比较令人注意的自然是穆时英君和张天翼君。假如穆时英君是海派的作家，可以代表这派的长处和短处，那末，张天翼君确与穆君不同，我们不能用这个名词来范围他。这两位作家都是从上海，或是曾经从上海那个都市取过材料，但他们两人从不同的角度里观察，从不同的社会角落里找寻他们所表现的事物，因而有了不同的成就；并且正由于他们所注意的角度的不同，便影响了他们作品的技巧和写法。

张君以前的创作有过极重的讽刺，《鬼土日记》就是最成功的一部讽刺作品。张君不曾自己宣扬过他的“讽刺”，我们却相信这部书很近乎英国十八世纪的讽刺作家斯威夫特主教的作风，而且比提倡幽默的刊物上的幽默文字还来得“幽默”，虽然这书是一本讽刺的书。他还写过许多题为童话的文字。许多较重大的事故，复杂的社会现象，借憨态可掬的天真的小孩子的眼中观察出，用一种摹拟逼真儿童的语吻表达出（如以前发表于现代的《群蜂》），获得很大的成功。但作者的努力似乎不曾引起公平的注意。在写法上作者和老舍君有很多相似处，这两位作家都喜欢用同一个手法写——都喜欢用对话点染人物，而又具有同一的长处——口语的运用。我们觉着我们当代作家中有三位运用口语极熟练：即老舍君、李健吾君和张天翼君。李君的《一个兵和他老婆的故事》现在似乎已被人忘记了，这部小说刊行时还不多见张天翼君的作品，然而这三位作家的写法是相同的，大概是都喜欢并且长于运用口语的缘故。

这部去年刊行的《反攻》搜集了五个短篇：《成业恒》、《反攻》、《脊背与奶子》、《丰年》和《一件寻常事》。《反攻》的篇幅顶长，描写的范围也广，作者在着力写转变期间两种恶势力的争斗，同时暴露他们的整个生活，但事实上却写成业恒一个人，用了许多的衬托文字。写李天君、五太太、刘真人、钱叔和、三妹几个人的穿插似乎有点不适当，而李天君审李继禹同李大娘子通奸的一段反衬文字竟有点坠入恶趣，这一篇短篇小说因容纳了过多的材料，结构十分松懈，因而缺少铺排与剪裁的匠心。

《脊背与奶子》一篇用口语获得很大的成功。这篇故事开始的几句对话和几个“哼！”“唔，唔”已经显示给读者这个故事将如何的展开了。这篇

小说的主旨不在长太爷或任三嫂，不过用他们来阐明一种社会现象。在这意义上，作者获得了成功。

在《丰年》一篇里，作者用某老爷和根生做了一个强烈的对照。在两个不同的世界里过生活的人，当然对于丰年有不同的感受和反应。这篇小说有一个小小破绽。某老爷进了房找二太太时，

“二太太瞧着旁边的唐妈，把笑过的嘴对桌上努一努。唐妈把桌上的一个空碗拿了出去……”（页229）

这是一个多余的过节。这件事与整个故事的开展毫无关系。老爷进房来只二太太一人在也不算不合道理。

最后的一篇《一件寻常事》是最成功的一篇。写老三的变态心理极细微。更成功的还是写阿全。阿全随着他父亲的哭喊、愤怒、暴行而抖擞而战栗而痛恨而为他母亲抱不平。老三因失业而饮酒，失去理性于是打他的妻和儿子；等到感情冷静了，理性重现时立刻后悔想到自己的过失，于是用泪洗净他的妻的伤痕。他喝酒正是为了爱她和阿全；让他自己麻醉了，忘掉他家里还有两口子挨饿。最后为了解除她的痛苦和他自己的痛苦，他端了“药”用劲似的咬紧了牙，掉转脸，眼泪直往下淌，让他的妻喝。等喝完药，他一倒就伏在那条裹着他的棉絮上：“弟弟，弟弟……”。到晚上，她死了。他搂住阿全，抱着他打盹到天亮。这时，阿全完全了解了他的父亲。

“爸爸别哭，爸爸别哭。好孩子不要哭。”

这真是我们文学中“带泪的微笑”。这一个短篇是一个大悲剧，闪烁着悲壮而伟大的人性爱。一面作者展开这样一个社会景象给我们看；一面他还要我们知道的更深刻些。这些人也都和我们一样是血肉的人。他们有情感，他们更具有“人性”，他们的“天性之爱”并不比我们的薄，虽然和我们不生活在一个世界里。这样作者完成了更大的艺术使命。

在以上这几段文字里，我们盼望不曾错解释了作者的作品。我们还盼望作者更大的施与。作者是能投身于多种生活具有广大经验的人；更值得赞美的，他能认识与了解这些生活与经验。将来作者一定能与我们一部惊人的伟大的作品，这是可预期的。

一九三五年十月

## 朱自清：《欧游杂记》

在我们的文学家中，朱自清先生是值得注意的一人。朱先生作品不多，仅薄薄的小书几本，但是他在我们文坛的地位并不建筑在作品的“量”上，也不完全在“质”上，而在它的“文字”。凡仔细读过朱先生作品的，或曾费过一番光阴考究过我们新文学作家的文字的人，对于这句话的真实性，当然不会怀疑。

我们如不健忘，许会记得民国十二三年时朱先生曾有一篇题名为《笑的历史》的散文发表在当时的《小说月报》。这篇文章似乎朱先生在某篇文字中提及过，颇悔它幼稚。这个我们不能和朱先生同意。朱先生运用文字的能力，近来自然是更进步。但是这篇文章——《笑的历史》——不惟在朱先生今日的作品，即在今日所有的一大堆散文作品中犹是一篇值得读读的东西。我们看了这篇《笑的历史》而想去今十来年前，竟有运用口语如此纯熟的作品，能不惊异？这是一篇六千字的散文，一位少妇向她的丈夫的诉语。这种体裁最易流入单调，而既是说话即须免掉文绉绉的调子，模拟说话人的口吻，更难的是从说话中须点染出人物的性格。在这篇文字中朱先生竟获得非常的成功。少女的憨态，少妇的苦闷，我们读了，得到很清晰的印象，尤其是那笑声。同时那位少妇向着诉苦的，不曾露面的丈夫，也可以大略揣测的出他的性格。而几千年来大家庭的气焰，忍气吞声在它的阴影下的娇弱的灵魂，都在这篇文字中裸露着。末尾她说：

“好人，好人，几时让我再能像‘娘在时’那样随随便便，痛痛快快地笑一回呢？”

这段话是血呢还是泪呢，只有读的人细细玩味。

朱先生的《背影》集中有一篇《荷塘月色》，里面有许多形容字都是叠字，也十分值得注意。

“荷塘四面长着许多树，蓊蓊郁郁的。”

“曲曲折折的荷塘上面，弥望的是田田的叶子。”

“月光是隔了树照过来的，高处丛生的灌木，落下参着的斑驳的黑影，峭楞楞如鬼一般……”

“荷塘的四面，远远近近，高高低低都是树，而杨柳最多。”

“树梢上隐隐约约的是一带远山，只有些大意罢了。”

这种句子在朱先生的作品中很多。第一例叠用“蓊郁”形容树木的茂盛，本没有什么奇特，而妙的是放在树字的后面，因字位的安排产生了非常的效果。第二例用“田田”形容叶子，古诗中有“莲叶何田田”，朱先生此处也用这二字，算不了奇事，但是我们的文学家们似乎还未能欣赏这两个字。这两个字的妙处是“田田”二字字形给我们的“暗示”，如是我们可以明白这两个字多么有力，而给与我们的形象又多具体。“弥望的”的“的”字用法也最奇。第五个例“树梢上隐隐约约的是一带远山”中的“的”也是如此。朱先生文中很喜欢用这种句子。

朱先生这本《欧游杂记》，他自己在自序中说的明白：

“本书绝无胜义，却也不算指南的译本；用意是在写些游记给中学生看。在中学教过五年书，这便算是小小的礼物吧。书中各篇以记述景物为主，极少说到自己的地方。这是有意避免的；一则自己外行，何必放言高论；二则这个时候，‘身边琐事’说到底到底无味。但是这样着又怕干枯板滞——只好由它吧。记述时可也费了一些心在文字上，觉得‘是’字句，‘有’字句，‘在’字句安排最难。显示景物的关系，短不了这三样句法；可是老用这一套，谁耐烦！”

再说三种句子都显示静态，也够沉闷的。于是想办法省略那三个讨厌的字，例如‘楼上正中有间大会议所’，可以说‘楼上正中是——’，‘楼上正中有——’，‘——在楼的正中’，但我用第一句，盼望给读者整个的印象，或者说更具体的印象。再有，不从景物自身从游人说，例如‘天尽头处偶尔看见一架半架风车’。若能将静的变为动的，那当然更乐意，例如‘他的左胳膊底下钻出一个孩子’（画中人物）。不过这也无非雕虫小技罢了。”

朱先生这样明白的说这书是写给中学生看的，我们自然不应硬把它当做文学作品。朱先生自己说记述时曾费了一些心在文字的运用与安排上，我们读了这书会明白的觉到。我们相信这部书最值得注意的，正是朱先生自谦的“雕虫小技”。他的确是在这本书里，又成功了一个伟大试验，他在我们文学中给我们找到一个新的表现方法。英文中常把动词分做两大类，一种是代表静止的性质（quality），一种是代表运动的动作（action），我们的文字中似乎无此分别，所以任何动词前，都可以加上一个表示静止的性质的字“是”。朱先生的试验极有意义，他弥补了我们文字的一个大缺陷。我们的新文学运动已有十五年的历史，尚未造成功标准的白话，这是可耻不过的事。这个责任应该请我们的文学家们担负。假如我们的文学都能和朱先生一样，注意一下这种“雕虫小技”，不要存心不屑做这种出力不讨好的傻事，想凭那一星星天才去驾驭文字，那末，我们到现在还会缺乏一部可以读得的书？朱先生在他创作的初期，曾做过不少的白话诗。后来许是因为自己感觉到天才的限制，于是很聪明的毅然放弃了诗而专致力于散文与歌谣的研究。虽然他的一篇长诗《毁灭》——纵不能如俞平伯先生说的那样夸张，是《离骚》后的一篇杰构——即与我们新诗人们所宣传而终未见全部刊行的一千行、几千行的长诗相比，也毫无愧色。但是他竟放弃了诗，这不能说不是散文的福气。我们现在常听人们说，我们的方字不够用，不够表达我们的情绪。我们看见我们的文学家懒洋洋地躺在那儿，专等天上的神仙将琢磨好的文字放在他面前，任他选用，心里觉着这真是一种遗憾。在我们的创作的工具“文字”尚无基础的时候，实在需要有人肯牺牲暂时的虚名与光荣，来做这种聪明人不干的傻事。我们文字的弹性，实应尽力去试验。朱先生就是肯潜心于这种研究的人。

读了朱先生这册游记，不禁想起当代英国名散文家路客斯（E.V.Lucas）的《巴黎漫游记》（A Wanderer in Paris）和《威尼斯漫游记》（A Wanderer in Venice），《佛罗伦斯游记》（A Wanderer in Florence）诸书。这几本书中所收的插画和 Walter Dexter 所作的水彩画真引人。而路客斯叙述黄昏驱车进巴黎的那种神秘的感觉更令人向往。路客斯这几本书的文字生动、轻快极了，叙述他的旅行经历自是更动听，而对于各种艺术品，绘画、雕刻、建筑的鉴赏力，尤给我们许多启示。还有些小事物的诙谐的叙述，如说巴黎人的爱狗（见《巴黎漫游记》），那真“幽默”。可是朱先生太谦虚了点，仅志在参考旅行指南之类的书，写本中学生看的游记，而不愿说一点我们喜欢听的“身边琐事”；所以我们读后就难免有点不大满意，要想起路客斯的书或斯特恩（Sterne）的《伤感的行旅》（A Sentimental Journey）了。

一九三五年三月

## 叶圣陶：《圣陶短篇小说集》

文学研究会在三月里刊行了十种创作丛书，这本《圣陶短篇小说集》就是其中的一种。作者叶圣陶先生是一位辛勤地在文学里耕耘的人，也是文学研究会的一位重要作家，以前曾汇刊过五个短篇集子和一部长篇《倪焕之》。叶先生自民国八年即开始写小说，到二十二年中间不曾停过笔，虽然每年作品的多少不等。现在的这个集子就是将他“十五年间的小说淘汰一下，选集比较可观的多少篇印在一起，作为这期间我的习作成绩的总帐。”（作者的付印题记）

这集子一共收了二十八篇：第一篇《一生》是写于民国八年的。从这按照写作的时间先后排列着的二十八篇小说中，我们可以看得出作者写作技术和处理题材的能力在这十五年中如何的演进。作者的选材几乎可以说从他开始写小说一直到他写作生活的第十五年的没有什么变动。展示在作者之前的是永恒地表现着灰色的卑琐的人生的平庸中等阶级的人们。他从这种人们中的一点细微的情节上表现他们那些善良的懦弱，可悲悯的鄙怯，他们所特有的种种品德。他能冷静地观察人生；他能客观地，写实地抒写。这两点可以说是作者唯一的成功。作者的小说有一个特殊的倾向：那便是问题小说的倾向。我们的新文学运动最初并不是一个单纯的文学运动；它不过是一个大的社会改革运动中的一个支流。受着这个运动的主潮的激荡，于是作为它支流的文学运动也当然要被这主潮支配。所以我们勿用惊奇，在新文学运动的初期有许多问题小说，社会问题小说与追求人生的意义的小说。这集子的作者，我们猜想他开始创作时已是一个中年的人，或是他的理智比较地冷静，能够遏制那过于自由的感情泛滥，所以从写作的开始他就不曾用动人哀怜的感情发泄，吸引人的婉丽的词句。他观察他自己所生活着的圈儿内的各式各样的“现实”，他也根据一点人类所共具的同情心，给那些自己的圈儿外一班更苦的人们以怜悯。我们假若说得夸张一点，几乎这集子里的二十八篇中有二十篇可以算做这句话的脚注。

作者对于一篇小说的结构非常注意。我们处处可以看出过分用力的痕迹。在他最初的创作中十分注意一篇小说的结尾，喜欢在结尾点明这篇小说的主旨。这种“点明”有时过分显著，令我们感觉着它是有意识地安排了的，而会破坏了这作品所应有的效果。比方说第一篇小说《一生》的结尾：“把伊的身价充伊丈夫的殓费，便是伊最后的义务！”（页6）以及第三篇《一个朋友》的结尾（页20）和第五篇《饭》的结尾（页42）。这种结尾往往含着讽刺，而这讽刺对于作者所欲造成的效果似乎并没有有益的帮助。

从《一生》到《秋》，在写作的技巧与处理题材方面，作者逐渐显示出熟练。在取材方面，作者也能随着时代展示开在荡动中的时代与在新时代中小市民阶级中人的憧憬、期待、畏惧、忧虑。《某城纪事》、《李太太的头发》、《某镇纪事》这几篇值得特别注意。总括起这二十八篇小说我们来看作者的成就，我们觉得“冷静地观察人生；客观地、写实地描写”是作者唯一的成功。不过，有的时候，因为过分的“冷静”，过分的“客观”，与过分的“写实”，所写成的作品缺乏活力，缺乏色泽，仅是一点“情节”的铺叙，如这集子里的许多篇小说。一点“情节”只可以算做小说的骨骼，它需要肌肉与血脉。这是一个细小而重要的分别：它判别“小说”与随便的一段叙述，它判别艺术与非艺术。

作者的文字很质朴、干净。虽然经过锤炼，它还显得出纯朴的本色。但这种文字往往不可避免地给读者带来单调与疲倦。

一九三六年四月

## 艾芜：《南行记》

这是艾芜先生的小说集，除了序文共有八个短篇。据序文我们知道作者曾经过许多不寻常的经验，在辽远的边疆，险夷的荒野，以及不十分开化的异域，他都曾经流浪过。当作者“在漂流的旅途上出卖气力的时候，在昆明红十字会做杂役的时候，在野人山茅草地扫马粪的时候……都曾经偷写过一些东西，但那目的，只在娱乐自己，所以写后就丢了，散失了，而没有留下的。”其后作者流浪到仰光，为了谋生，才正正经经提起笔写。不过这时作者还并不曾十分看重文艺，或者说，这时他还不曾认识文艺的真价值。一次，在仰光看了一张美国好莱坞的影片，作者受了很大的刺激，自那次以后他才认识了文艺“并不是茶余饭后的消遣品”。但要把一生的精力全灌注在文艺，却是作者最后流浪回国在上海遇到他几年不通消息的好友沙汀以后的事。所以这个集子里所收的八个短篇都是作者流浪期间亲身经历闻见的。作者与他的朋友沙汀聚会之后发了决心，打算把“我身经的、看见的、听过的——一切弱小者被压迫而挣扎起来的悲剧，切切实实地给（？）了出来，也要像大美帝国主义那些艺术家一样 Telling the World（即作者在仰光看的那张影片的名字）的”。作者因其个人的遭遇经验而深切的认识了文艺的重要与它的使命，这是值得我们注意的。在这集子的第二篇里，鬼冬哥说：

“看什么？书上的废话有什么用呢？一个钱也不值……烧起来还当不得这一根干柴……”，还有老头子“我们的学问，没有写在纸上，写来给傻子读么？”

他们不知道，正是凭藉了无用的“书”，他们才能活跃在另一个世界的人们的眼前。

经验与一个作者有不可拆开的关联。经验往往限制了一个作家，将他造成一种定型，不会有变化。有时经验造成功一个作者的伟大，有时却很不幸的局限着作者仅能得到与伟大正相反的。一个作者应先求脱出自己的那个狭小的笼——这在一般人简直是个涸泉，能从这里面找得生命的，能在追索自己心灵的幽隐深邃的实在太少。他应该到广大的世界里去求一个比较个人更重大的存在，这对于他将永远是一条大路。新文学运动以来许多的作家，曾经煊赫一时的，现在写不出东西都变做默默无闻了，或是即有作品而为读者冷漠的接待这也未尝不是因为过于重视自己的缘故。经验可以供给创作原料，可以供给它创作的骨骼而不就是创作的生命。仅将一段经验移植在文字中，不论其如何逼真，是不能算做创作。创作是与这种工作有点不同的东西，也许这不同很微末。将一段有趣的或新奇的经验忠实地移植在文字中，可以成为一篇优美的散文，或一篇动人的故事。但是要作为一篇小说——不论是长篇或短篇——则似乎更需要较多的手续。一篇小说中须有一个故事，是的；但故事并非即是小说。读了这部集子《南行记》我们是不是有这样的感想？

《南行记》中有几篇很好的故事和散文，“随笔”一样的散文，但似乎很少像小说的。比较说来，《山峡中》一篇是全书最值得注意的一篇，也是堪称小说的一篇。写野猫子很成功。写小黑牛却似乎短了几笔，所以他和那“白胖胖的女人”，和张太爷有点缺少连络。《我诅咒你那么一笑》是很好的一篇随笔。这篇的情节比较复杂一点，但却很成功。这篇和《在茅草地》、《洋官与鸡》，都展示开另外的一个世界，这里正是有点悲剧。

一位作者怕的是他的经验太狭隘；他应该到广大的经验里去体验。但是当他创作时，许多珍贵、新奇的经验都再现在他面前，他都需要一点克制。

他还需要一点选择，澄清这些经验的能力。我们说过，作者的经验是他创作的原料。这原料的处理，如何能将它安排的适当，合乎美的理想，获得最完美的表现与最大的效果，较之寻找“原料”并不是次要的事。本集作者艾芜先生几年的流浪生活经验了许多难得的经验，一个作者花钱也无从购到的经验。过去的生活虽然给了艾芜先生若干痛苦，而对于他实在是大幸。更值得称道的是他的经验使他以前所持的文学观念，认为文学是茶余酒后的消遣品的，改变了，他由生活，由经验，认识了文学是一件严肃的工作；从事于文学不是那种消遣玩票的态度所能办得到的。这种态度就是一个真正作者所应具有的态度，也是他的一个“根本”。

艾芜先生的这个集子不算很成功正因为他有了许多太亲切的经验。因为太亲切了，所以不能使他冷静，不能使他与这种经验保持相当的距离，离开它们观察。他有激昂的热情想将他所见的都忠实地表现在一个艺术的形式里，这个热情反而害了他的艺术。假如他能冷静一点，结果岂不要好点。当他能够冷静他自己，多讲求一点表现的方法，故事的组织……到那时他一定会有更好的成绩。现在他已能完满地运用一种质朴有力的文字。将来能善用他那些无价之丰富的经验，不是更要有好的收获吗？

一九三六年四月

## 茅盾：《泡沫》

去今约十年前，三部曲《蚀》的第一部《幻灭》开始在《小说月报》上揭载时，它的作者“茅盾”这个名字立刻引起我们的惊讶与注意。在当时，这书的出现无异于一个奇迹。这部震动一时的伟著的作者在那时确是一个崭新的角色。他的第一部书即给他获得了一个非常的名誉，而且跻他于第一流作者之列。“茅盾”的名字虽然是初次在文坛出现，这个名字的主人在开始用它时却已是在文学的园地里辛勤地工作了十几年的作者了。创作家茅盾先生的前身却是一位努力于介绍西方文学（特别是弱小民族的文学）与海外文坛动向的人。这种悠久埋头辛勤的工作对于后来创作家的茅盾先生当然有很大的影响与助益。因为这工作，他能不断地和世界各地的文学接触；也因为这工作，他能浸淫于一切世界名著之中。对于一位创作家，这是最好不过的训练。茅盾先生的前身的工作似乎就是专为他将来的事业预备基础——一个坚固的基础。长期间潜心研究名家作品的结果，他学得如何规抚一部作品的结构，如何运用技巧，如何处理一个复杂的故事。所以说，“茅盾”这位作者，虽然确实是成名于一朝一夕，而在这之前，确曾有过一段长时间的预备和修养。他的成功不是侥幸。这辛勤的工作应得的酬报。除了这，还有一个比较小的促他成功的原因：当他开始创作时，新文学已有将近十年的历史，新文学的文字已逐渐纯练而且有标准了。

在当时，三部曲《蚀》确是一部伟著。我们还愿固执一点陋窳的偏见：直至今日在茅盾先生的全部作品中，它还是最好的一部。他确是窥测到在现实之前理想的“幻灭”，捉住了“动摇”的时代，描写了热情的“追求”。经过快十年的岁月，经过时间风雨的浸“蚀”，这部书的色彩，似乎有点凋落浸湮，没有以前那样鲜艳了，但是它确是一部应当被人们看重的书。这书描写范围的广博，人物的众多，题材之丰富于时代意义与精神，在新文学作品是罕有其匹的。作者创作的大企图在他的同行中也是无人赶得上的。

《子夜》的出现更增高了作者的地位。这是一部最受人称赞的书，而且是被认为我们新文学中最伟大的一部杰构。关于这书，我们觉得我们愚暗的意见和一切高明的评论不敢苟同。我们愿意坦白率直地说：这部《子夜》是一个失败，一个大失败。《子夜》是企图在一个较紧严的结构内从一中心的题材，中心的人物展开那时代和各种活动。如说《蚀》中的人物缺乏生命，则《子夜》中的人物类乎“精灵”——这不是他们空灵超凡，而是说他们飘飘荡荡，捉摸不定。就以《子夜》的中心人物吴荪甫来说：这简直是一个无灵魂的木偶。这是一个多种人格的混合物，但是在叙述中似乎缺少若干必须的说明。像傀儡戏中的木头人一样，吴荪甫是被一个劣等的玩傀儡戏者在摆动着。这部伟著的开始就是一个不幸的朕兆。插写吴老太爷和他那位跟随他从乡下来到上海的小姐过分的闹剧化，讽刺的堕于恶趣。作者布置了那样广阔的场面，海错山珍，无美不臻，但是他却明显地表示出他需要更大的魄力——关于处理题材和描写——与更深刻的观察力——关于抉择和认识题材。

《子夜》是一个失败——一个惨痛的失败，那样丰富的一席盛宴。

从《子夜》到这本《泡沫》已经过四五年的时光。《泡沫》共收九个短篇和一个腰截了的长篇（？）。这个集子比起《蚀》和《子夜》有点不同：就是多添了一项“潦草”。那长篇《牯岭之秋》的副题是“一九二七年大风暴时代一断片”，篇末有：

“作者附白，这篇小说原共九章，络续写起来，赶应市场。不料第五章至第八章写成后，过了一夜，不知怎的，忽然不见了，要是我肯找，或许找得到的，然而我不找。重写罢，不高兴了。因思：史尚有‘阙文’，何况我这小说？就马马虎虎将预定的第九章提上来改为第五，并且算它是最末一章，了此一重公案。”

我们觉着很惋惜，作者很坚决地“然而我不找”，又“不高兴重写”那几段“阙文”，所以我们现在能读到的仅是被人片断了的“一九二七年大风暴时代一断片”。这却又令我们想起：一个作者对于他的艺术应有的尊严与忠诚。

在这部集子里我们遇到的，似乎多半是一些随笔，一些小说取材的“生料”（raw material），而不是“小说”。《有志者》、《尚未成功》、《无题》这三篇有点油腔。成功作品当推《当铺前》和《赛会》。《赛会》中写张老四的懦弱是成功的。

读完这部《泡沫》我们不禁如此想：假若将这集子和近二三年来任何新进作家的作品放在一处做一番比较——为了获得公平不偏颇的评断，我们不妨去掉作者的姓名——是不是后者比较坚实有力，有生命，不夸张，不苟且，态度忠诚？这是一个可喜然而又可悲的现象。几乎每个新作家都表现出新的力量，技巧也有很纯熟的。他们的作品很令他们的前辈感到惭愧。就是在这样的情形中，若干昙花一现的作者在我们文坛上做过过路的客人，若干作家还存在着，但是他们创作大都“涉笔成趣”、“吟风弄月”，送掉他们的时光，排遣他们的孤怀；只有少数作者能领略新进作家或肯和他们一起照样努力，然而这少数作者中又多半是丧失了创作力“江郎才尽”了。这实在是一个可悲或竟是可怕的现象。一个伟大的作家不应将他的名誉和创作的生命寄托在过去他的某一部作品上；有生之一日，他应继续不断地重造他的“名誉”。有以他自己的作品有点历史的价值而满足，不求艺术的进步的，那只是愚暗。

若综括说来，则我们的作家所以如此的缘故，不外是两种病：“先天不足”和“后天不足”。所谓“先天不足”，是个人的才能与创作前之预备知识；所谓“后天”，则是如何求营养，求进步了。一个伟大的作家是能克服这两种病的健康的人。

这篇文字平空添了如许的蛇足。不过，我们所说的确是一件不容等闲视之的事。《泡沫》的作者茅盾先生是我们所敬仰的有数大作家中的一位。我们在这篇文字中有许多地方讲到茅盾先生，实在说，我们并不是讲茅盾先生个人，我们其实是说我们整个的文学。我们觉得可悲的，不是茅盾先生个人艺术之如何；而是我们所认为大作家者尚不过如是，那末，一般的水准就可想而知了。这是一个不小的问题，我们很率诚的提出来，希望能得到严切的注意与指正。

一九三六年十月

## 王统照：《春花》

《春花》是作者三十万字大长篇的前半部。作者有一个极大的企图。他想在《春花》中写由五四到民国十二三年间那个“启蒙运动时代”几个青年，“他们的天真，他们由各个性格而得到的感受，激动与家庭社会的影响。”在下半部《秋实》中写这群青年因“生活与思想上的背道而驰，结成了各人的果实。同时也可见出他们接触到社会的多方面：政治的、军事的、教育的各种社会活动在那个时代中特有的姿态。”

作者拣选了坚石、巽甫、身木、义修几个青年来展开在那个“启蒙时代”的激荡中，几个不同的性格如何挣扎、彷徨。坚石是一个怀疑论者，他缺少积极的力量，却常是清醒的。他一度皈依佛法，为了不能明白“人生”，为了抵抗不住许多新时代的激励。但是做了和尚又压不住心头的苦闷，他还要与急动的社会搏斗。所以到这小说终了时，他捉住了再往前冲一回的机会——革命。虽然他还在彷徨——三民主义，共产主义，安那其主义？巽甫是学科学的，他不悲观，他的心思缜密、坚定，却是不易决定。到后来往前发展的希望终战胜了他的畏缩心理，他随了那位老政治家圆符到外国去了一趟，又到南方实际参加政治活动。身木是比较年纪轻的一个，他学的是工科。“为科学而牺牲一切呢，还是为急于求救国家与民族的解放运动而投身于政治生活中呢？”他彷徨于这二者之间。最后他舍弃了前者，到一个遥远严寒的北国受训练去了。在这一群青年中，义修是唯一的感伤主义者。他吃亏在太有粘性，不肯走绝路，对这个留恋，对那个又浮躁地盼望着，他的意志不能把情感制得住。归根是他把人生看得太透。他是一个遁世者。此外还有一个金刚，他是唯一不怕艰难无疑虑地干的人。

作者想把这几个青年作为主角使之平均发展。“分开看似乎可各成一段故事，但组织起来，要在不同的生活途径上显示出有大同处的那个时代的社会动态。”一个七宝楼台需要一个巧妙艺人来搭盖。所以这部巨著，虽然作者要几个主人公平均发展，可以各成一段故事，而又能连缀在一起，事实上它去作者的预期似尚远。这书中的人物与事实据作者自己在序中说十之六七不是出于杜撰，而且作者说：“如果是在我家乡中的人，又与我熟习，他总会按书上的人物指出某某。”但是难题就在这里，作者自己也承认。以真实的人物与事件来写小说，往往要受到许多牵制。真切的事实与那些有血肉的人物要不时来烦扰作者，挟制作者，这会使一个作者在这个“现实”中茫然失路，丧失掉他处理题材时应有的冷静与平衡。愈是作者熟习的题材，作者愈难和它保持应有的距离，因此愈难获得艺术的完美。这困难对于一个卓越的作者当然是例外。这书叙述了一个人，再叙述另一个人，都是同样的单调与呆板。作者要着意在这书中表现几种特殊的性格，似乎仅有许多关于性格的叙述，还需要刻画、渲染、衬托与更好的艺术方法。

一九三七年四月

## 杜衡：《漩涡里外》

这部《漩涡里外》是以描写学校风潮，暴露教育界的黑暗与腐败为题材的十三万余字的长篇。

故事的背景在内地一个私立中学里，全书以这学校的教员徐子修为中心。徐子修是一个四十七岁鳏居的人，他仅有一个女儿守梅，守梅也在那个中学的附小里做事。徐子修有一个得意的学生樊振民。振民从日本留学归国后，徐子修给他在学校里弄到史地教师和初中主任位置。他还是守梅的未婚夫。这故事即是以徐子修为主要的人物，樊振民为次要的人物展开的。徐子修安天知命，独善其身，过着恬静而和平的生活。他是人生争斗中的一个退避者。和他相反，樊振民却是一个年富力强的青年，他不能过那种退避者的生活，他虽然和守梅一样是徐子修一手教育起来的，也曾照徐子修、徐守梅一样想抱着独善其身的人生态度，“不过我环境没你（守梅）那么好，什么事情都没你那样顺利，对生活的认识是要从生活上碰来的。”（页 522）徐子修看到一般野心家利用学生闹风潮，来驱逐这一个，拥护那一个，他只有愤怒，一人回到他的静寂的家里发闷气。樊振民却不这样退缩。他知道野心家利用学生是不对的，但是到了不得已的时候，带学生去干正当的事是可以的。所以当校外的野心家运动学生驱逐王校长的风潮爆发了的时候，他也和学生联络了来与恶势力争斗。后来他们失败了，学校终于落在野心家的手中。教员们这时都感到饭碗问题要紧。但是樊振民还想作一个最后的挣扎。结果樊振民，还有若干和他通声气的学生，被野心家诬为有政治嫌疑被捕了。徐子修愤激非常，在新校长的茶会席上严厉地质问学生被捕事件。因他的责难引起新校长和学生之间的冲突。大部分学生都立刻退学离校。最后的胜利是他们得到了。就在那天樊振民被释了出来。他正遇着一群学生带了行李走。他从他们知道了最近几天的经过。

作者在这书中所揭开的黑暗与腐败都很逼真，虽然还缺少力量。樊振民在这书中是徐子修以外的第一个主要人物，但是作者写这人物缺少许多必要的点染。他在这书中不是一个立体的人物，我们仅看见他为学校的事而烦扰着，而奔走着，此外一点什么也没有。他和徐守梅是未婚夫妇，而在书里他二人之间并没有什么事件展开。他为了维护学校和恶势力争斗，但他和徐子修一样，我们看不出他对于教育有什么理想和抱负。这书中的人物似乎除了徐子修一人之外全少活气，樊振民除了说话之外就在我们面前消逝了，他不是生活在这小说里的。在结尾，樊振民看见衰老的徐子修感到惭愧，感到自己的薄弱和渺小，很令我们茫然于这部小说的主旨。这小说仅是在写徐子修这性格吗？这小说是在嘲笑嚷着人生乃是奋斗的青年之不能持久，而赞美独善其身主义者的老人的坚强意志吗？这只好请作者来解答了。

一九三七年四月

## 阿英：《春风秋雨》

《春风秋雨》写一九二六年在长江上游某通商口岸革命党人的事情。这剧可以说是一个“革命的前夕”。剧中的主要人物是陈凤云、梁仲实、项豪，全部剧是以陈凤云展开的。

陈凤云是一个富于情感，性格倔强，年约二十左右的女革命党员。她的同志爱人梁仲实是“具有革命性的青年，富于感情。然理智抬头时，能把情感压仰下去”。在这故事发生的某通商口岸陈凤云认识了项豪，一个“狡猾的奸细，服饰华丽，为人慷慨，极有机变，是涉世甚深者”。陈凤云就和这样的一个人发生了爱情。她渐渐变了，她被繁华的都市生活诱惑住，不肯做事，只一味的在外面游荡。这剧的第一幕即从这里展开。这群革命党人的主脑徐毅已经看出项豪是怎样的一个人物。所以当项豪送了陈凤云回到公寓走了后，同志们都向陈凤云进忠告，告她说她的新朋友是个奸细。于是她负气脱离了她的同志：“我们是曾经做过很好的朋友，我们是曾经出死入生的共过患难。仲实，我们还热烈的爱了过来。但是，我们现在是隔膜了，不理解了。你们不理解我，正等于我不能理解你们一样。你们恐怕因为我的关系，破坏了革命的事业，这个责任我是担负不起的。我现在只有向大家告别，我们各自努力。我们的目的是一个。我敢担保，在我们之间，决不会有什么奸细。”

陈凤云离开了她的同志们，跑到她的新爱人项豪那里，就因为她相信“在我们之间，决不会有什么奸细”，她的理想、她的希望都寄托在项豪身上。第二幕即在项豪的办公室里，时间则紧接着第一幕。很快的，陈凤云发现而且证实了项豪真是一个奸细。她的同志们被捕了，她和他们离别后又遇在一起，即在她所认为，而且她担保，不是奸细的项豪的办公室里。她的信仰和理想完全破坏了。她既不能和同志们一同坐监，她宁愿堕落，离开项豪。“我愿意毁坏我的身体，我不愿毁坏我的灵魂。我愿意在生活上成为一个人所不齿的妇人，我不愿灵魂上侮辱我自己。”第三幕即展开陈凤云的堕落生活，时间是三个月后，春初的一个黄昏。除了凤云，有她堕落后生活的供给者四十余岁的银行家，有喜追逐女性无聊糊涂的四十余岁的教授，有她一度爱过的，她信任做革命同志的项豪。最后是被传说为死去的梁仲实，当她一个人在愤怒时出现了。于是在惊讶中结束了第三幕。

第四幕是这剧的结束了。梁仲实负了党的使命来找陈凤云，让她立功赎罪。但是奸细的项豪也立刻跟踪而至，军阀的李师长也来找陈凤云来了。结果同志们打死项豪和李师长，这时革命军已经进了城。“窗外队伍经过，有火把，歌声嘹亮，凤云渐渐的高举起手来招呼，满足的笑”，全剧即于此終了。

这剧的情节很复杂。剧情的转折十分急骤、突兀，很难处理。这种急骤突兀的转折与心理上的变化更不易表现得出来。主角陈凤云因为梁仲实不能满足她的爱的要求，她心理上发生了纠纷，她寂寞，她孤单，没人给她安慰。仲实却每天不是在外面跑动，就是在家里工作，没有和她温存过一回，没有再热烈的爱过她一回。她的精神被害了。经过了几个月的挣扎，她对于仲实的爱已经完全消灭了。项豪正好代替了仲实（第一幕）。在第二幕她发现了真正的项豪时，她“心里难过的伏在桌上大哭”，“默然许久”，又“继续哭”，最后这位性格倔强的女革命党也只“缓缓抬起头来”，那样柔和的说：

“唉！豪！你太使我失望了！”在这种情景之下的心理当然是难以描画的，因为局面变得太快了。这位女主角看的恋爱比革命更重，看的爱人的抚慰与温存比革命的工作更重。第四幕的结束给她以满足的与其说是革命的成功，不如说是爱人之重回到她的怀抱。所以她向梁仲实说：“我永远服从你的领导，无论你叫我怎样都可以。”仲实给她的答复却是：“你错了，不是服从我，是服从革命。”

在这剧里，项豪是仅次于陈凤云的重要人物。这人物在作者的笔下有许多可议的地方。他既是一个被认为也是做革命事业的人，那末像在第一幕他说的这些话：“闲逛作乐，其实也是无可奈何啊。这正是所谓不作无益之事，何以遣有生之涯。我虽不是什么伤心的人，却也别有怀抱呢，哈哈哈哈哈。”似乎颇不适当。在第二幕项豪谈到易卜生的《国民公敌》，这个人物的品格似乎呈现出许多梯突不能相容的地方。在第三幕作者的意思是要表现旧社会各样人物的怯懦、卑鄙来反衬革命者的勇敢有为。项豪也在这里出现了。陈凤云一怒而离开项豪宁愿过堕落的生活之后，她如何又和他往来？当他出现时陈凤云并未表示一点惊讶。她是否在他保护之下“堕落”呢！至少在第四幕开场陈凤云和梁仲实叙谈别离后的情形时应该有机会追叙。这是一个不可少的连接。此外如在第一幕和第二幕里写王少强时突然有王少强探询项豪身世的一段，似乎和剧中所写的那样一个幽默有机智的人的性格难以调协。总括说一句：作者在剧中未曾十分注意到人物性格应如何表现。

## 左兵：《天下太平》

今年我们出版界有两件值得纪念的事：一是大公报的“文艺奖金”，一是良友图书公司的“文学奖金”。大公报“文艺奖金”范围稍广，而且是从过去一年的创作中选戏剧小说与散文的佳作，良友“文学奖金”则只是征求新的小说创作。大公报的“文艺奖金”业于上月公布。良友的“文学奖金”最近才揭晓，左兵的《天下太平》和陈涉的《像样的人》被选为得奖小说，担任评选者为蔡元培、郁达夫、叶绍钧、王统照、郑伯奇诸氏。

据良友的广告，《天下太平》，“是从许多应征文稿中最先也是最后被评判先生认为值得获奖的一部”。作者“挑了中国近代史上最乱的一个时间（五卅——二七）把素称富饶平安的江南农村，用了最亲密的笔调，描写了他们的真面目。”全书以一个农村出身的青年柯大福为整个故事的中心人物，故事的展开是在柯大福的家里，全家都在急切地关心着大福从师范毕业了就事的事。随后，作者给我们展开大福在学校里的生活，他的朋友。他的一位同学是国民党，劝大福入党，大福犹疑不决。大福找事，处处碰壁。最后，走投无路，投了党，秘密工作，领生活费。革命成功了，大福回县办党，后来清党了，他又逃亡，在上海马路上发传单，“总有一天他会再回到家里来”，他的父亲以此安慰了，这样就结束了这部小说。

这部小说的作者是第一次写长篇小说。我们尊重良友的文学奖金和作者，我们愿拿一般创作的水准来衡量这部得奖小说。柯大福是全书的中心人物，但是可怜的很，他入国民党完全为了生活无着，他不曾想到更庄严的使命与更重大的意义。他虽曾碰过无数次壁，但是完全为了找一个小学教师的位置或投稿，并不是“抱了崇高的理想”（如广告所说）。他最后因清党逃亡了，并不是“到将近实现他的理想时，又如彗星般没入黑暗中去了”，在书中我们只看到柯大福为吃饭而彷徨无路，却不曾见他有什么理想与抱负。拿这样一个人物作这样一部小说的主人公似乎过嫌单薄。作者似乎想把柯大福造成功一个足以左右全部故事开展的人物，但是他并未在书中给他安排必需的衬托，而且他也不曾着力来写这个人物。作者的挑选很好，他挑选中国近代史上一个重要的时期，从五卅惨案到民国十六年的北伐。作者说：“我本打算从五卅写到目前，以二十万字描绘农村在内忧外患交相煎迫之中陷于破溃之形相；并传出革命势力相乘地在大众心里蔓延生根。只因为那点事情我太熟习了，一闭下眼来，那点人物的活动，叫我这枝笔左右逢源的写不尽，所以写了十四万字模样，还只写到‘二七’年代的革命大流，流到了一个新的阶段。就这样写，也已经太经济了，有许多地方还只留下概念。”的确，以十四五万字写那样一个时代不能算不经济。不过，那十四五万字要有效果。所以在作者认为很经济了，我们从另一方面看来却已经很不经济。十四五万字几乎“只留下个概念”。更令我们为作者惋惜的，在这部以五卅到十六年北伐一段时期取材的长篇小说中，“五卅”仅是一个阴影。

一九三七年七月

## 陈铨：《彷徨中的冷静》

陈铨君的第一部创作《天问》，在十七年初次刊行的时候，曾引起文坛上相当的注意。第一，这部小说约有二十万字，在当时的新文学创作中有这样长的篇幅的尚不多见；第二，即有长篇巨著，如老舍君的《老张的哲学》、《赵子曰》，但就性质说，陈铨君的《天问》是与之大异其趣的；除了这，那就是《天问》的本身的成就了。新文学运动开始后，我们的创作几乎都在一种外国的影响下孕育而成。文字半欧化了，描写用的是外国的手法，甚至创作中的某一种情态也是外国的。我们的作家似乎未曾注意到：我们自己的古董作家——施耐庵、曹雪芹、吴敬梓……也可以供给我们技巧与写法；当时似乎也无人作这样的企图。明白了这种情形，我们就可以了解《天问》这本小说的艺术的价值。《天问》中有许多可令我们欣喜和赞赏的地方，不是因为作者应用我们过去的伟大作家的技巧与写法，而是因为《天问》给我们证实了这些技巧与写法是值得学习的；同时还给我们的新小说开辟了一条可以走的新途径。

《天问》的地方背景是四川的富顺。这本小说有许多很好的乡土描写。许多风景描绘纯用白描，文字质朴有力，人物的描写与性格的分析方面，虽有不少的缺陷，就大体说在当时总是一部可称赞的作品。陈铨君于二十三年刊行了他的第二部小说《革命的前一幕》。这部小说仅十万字左右。篇幅不过《天问》的一半，内容也不相同。《天问》的主人公一个云章是药材店的小伙计（后来因为机会侥幸做了旅长而终于自杀），一个慧林是药材店老板的小姐。这位小伙计不想他自己卑下的地位，要和老板的小姐讲爱情，他也明白这事不会成功，所以离开药材店去创造他个人的命运。后来果然“衣锦还乡”，慧林她已经“罗敷有夫”，于是这位爱人不惜用卑污的手段害了他情敌的性命，达到婚娶慧林的目的。最后却因为杀害慧林丈夫的案子发觉，很英雄的在慧林面前忏悔，不等被捉走，就自杀在爱人的面前。《革命的前一幕》的情节比《天问》要复杂的多。这是一个三角恋爱的悲剧，虽然最后三角中的两角很快乐地结了婚。这本小说里的主人公——陈凌华、徐梦频、许衡山——都是知识分子。《天问》中的主人公都没有甚么思想，《革命的前一幕》的主人公都有高超的人生哲学，终日在探索人生的意义。但是拿《革命的前一幕》与《天问》相比，很明显的是一部失败的作品。这部文字带了许多油腔，这是《天问》所无的。这小说的最后许衡山发现他所爱慕的人正是他的好友凌华所眷恋的女子时，于是投身于革命——这就是“革命”的“前一幕”——实在有点闹剧的意味。这种结构十足表现作者的无能与幼稚。不过，这种可笑的结构若是在一位卓越的小说家的手中，也许会有点成功。但是陈铨君确是失败了。他很想给他的英雄许衡山一套哲学，一个人生意义的解答，而结果写在纸上的只不过一点连许衡山本人也十分茫然的含糊的陈腐话，并没有一点高超的，深刻的见解。一位作者本人还没有他自己的一套人生哲学时，他对于人生不曾有深刻、精到的观察与认识时，他只能拿一些“人云亦云”的浮面话派给他的角色，这是当然的事。在这种情形之下，我们对陈铨君的缺陷——甚或是他不得已的苦衷——是十分谅解的。假如陈铨君在这部书中能从许衡山方面描写（在这小说中许衡山几乎全是在凌华、梦频几人谈话中点染出的）分析，也许可以写得深刻一点。总括的说，这部小说若能好好的利用心理分析，一定会有较大的成功。那末，它就不会像现在

我们读后觉得它好像一篇故事的大纲，规模已经有了（虽然缺少健全），但是还待再加添或删掉一些东西，为了故事的展开。同时凌华和衡山是很好的朋友，不幸他们两个爱上了同一个女子，我们尽可以把故事如此安排，但这不过仅仅有了“骨架”，还须给他“血肉”。在这出三角恋爱剧中，梦频是一个重要角色。当她的爱人凌华远在美国，她在北京听许衡山讲学，于是对许衡山生了敬仰，其后许衡山救她出险，因救她，许衡山自己病在医院……在这种情形之下，我们的女主人公内心上一方面对凌华的爱情，一方面对衡山的感恩是如何地冲击着。尤其是梦频那样的女子，家庭守旧而又少与异性交际，在这种感情的混乱失主状态中，作者所加的解释实在太不够。还有一个使这部《革命的前一幕》失败的，它取了一个它所不应该取的名字。

假若《革命的前一幕》给了我们的是失望，则这部《彷徨中的冷静》所给与我们的正是相同的，或者是更大的失望。作者停了几年笔，而且在外国深研文学，浸淫于杰作名著之中，结果却给了我们这样一本书。这部新作是不能和《天问》相比的。自从《天问》出版，我们已经有了不少的成功长篇创作，即使《彷徨中的冷静》像《天问》一般好，在今日也难获得像《天问》那样的荣誉。明明白白的《彷徨中的冷静》自身证明尚不及《天问》。

《彷徨中的冷静》是一部三十二万言的巨著。地点在四川富顺，和富顺附近的大佛岩、百合村、百龙场、赵化镇。这书主要的描写是主人公王德华和几个女子的复杂的恋爱故事，而陪衬以辛亥革命之前夕，在内地一般热血革命家反抗满清政府的壮烈牺牲的悲剧。王德华是百龙场一个乡绅的儿子，曾在成都读过两年书。除了他，这部小说中的重要人物要推李采苹，刘云衣和张落霞。王德华就在这三个女性之间彷徨着。王德华是一个缺乏坚强意志，怕负责任，哈姆雷特典型的人物。他对于一切自己都不能作主，似乎处处无形中受着一种伟大力量的支配，只有听从他，依服他，好像狂飚巨浪中的孤舟，浮沉上下。但是孤舟没有感觉，人心却有感觉，所以只有人才感觉受着命运的痛苦（第 180 页）。他的痛苦究竟是怎样的一种痛苦？作者不曾明白告诉我们。读了这部小说，我们感觉着最遗憾的是作者不曾给主人公德华的个性、品格、心理以详细的刻画与分析。我们所能得到的一点德华行为的解释或心理的剖示，几乎都是采苹叙述的（如第 58 页，第 188 页，第 200、212 页，第 260 页……）。或者作者的目的想避免枯燥的心理分析，专门用这种方法。不过这种方法实在不很妥适。采苹所指出的，德华品格方面的缺点比较尚完全，至于德华的心理状态，仅仅认为他的忧都是因为和张落霞的婚姻问题，所以给他计划的得到家中允许的办法，而毫不曾分析他的整个忧郁。作者安排了王德华在这三个女性中“彷徨”，但是并未“展开”给我们看。德华的年岁（按张仲友的推测）大约在二十五岁左右，采苹仅十五岁。她是一个天真烂漫的女子却有令人难以相信的聪明。所以那位傻表哥全靠这位聪明的表妹出主意，解决他自己的难题。德华和落霞的婚姻是两人自己订的，并且他早在企望着得到家中的允许。落霞也认为他们在大佛岩的夜会不是常局，所以促他早日想法子。采苹给他计划了之后，他还是猜疑不决，无怪要说他：“你的心我明白了，今天这样，明天那样，这会这样，那会那样，全没有一点主见，同你好的人最倒霉了！我真替落霞伤心！”（第 267 页）

王德华和采苹是表兄妹，自然很早就熟惯的。和张落霞的认识去故事的开始不过两个多月，因感落霞救命之恩而生了爱情，而私自缔结婚约，而常常夜会。这完全是旧小说中“才子落难”的那一套把戏。这时却又加入了一

个刘云衣，一个志气坚决的女革命家（德华和她认识的情形我们不知道）。落霞有温柔的美，是一个静幽的十八岁的小家碧玉，采苹是活泼直爽而有机智的少女；云衣比采苹大一岁，聪明有为，能将眼光放到国家的生命上，因而要献身于革命的一个有丈夫气的女子。在这三个个性各异的女性之中于是德华“彷徨”了，所以他“总觉得一切的事情，虚幻的很。以为千真万真的东西，一转眼间，精神一恍惚，又觉得不真了。到底什么是真？到底世界上有没有真？我渴想踏踏实实的抓住他，但是总抓不住。有时我好像抓住了他，但是他马上又飞了。”（第301页）他对于云衣的用情，聪明的采苹十分明白，所以常讥讽他。而落霞似乎老实一点，一些不曾察觉着。云衣呢，对于德华也不是无情（第36—66页和第四十八章云衣的梦）。在这部书中我们觉着应该以德华与云衣的爱情作为中心，而以采苹和落霞作为陪衬。德华是在三个女性中“彷徨”，云衣却在德华与柳莲青二人之间“彷徨”。假如作者从这方面着手，表现德华的，云衣的，内心的冲突，该是多么有意义。可惜作者仅轻微的给了我们一点暗示，因之全书结构现出松懈，而整个故事也没有了脉络。

采苹对于德华十分钟情，而能牺牲了自己去为德华谋划和落霞结合，这和她超越她的年龄所应具的智慧与才干，同样的使我们惊奇。云衣与柳莲青的爱情因欠解释，也有许多可疑的地方。云衣与德华在采苹家见面时，他们的母亲在叨叨不绝的谈家常，德华当然不能加入他们的谈话。

“他自己觉得头热极了，眼睛里好像出火一样，坐在凳上，左也不是，右也不是，他又不断的去望云衣，云衣一回眸，两人目光一接触，彼此都呆了一会。云衣接着一叹，德华也强笑一笑。”（第48页）

这时云衣的未婚夫柳莲青已因革命党的关系被关在富顺监里，她到采苹家的目的是奉了她父亲的命令想见到德华，设法劝他加入革命党，如果他不肯，至少可以劝他去进城疏通柳莲青的案子（见第92页）。但是在采苹家讲到莲青的被捕时，云衣虽然有时“几乎要流泪的样子”，她说的话却太平淡，不像是一个未婚妻说的。

“柳莲青这个人真好，如果死了真可惜！”云衣道：“我们离京（大概是‘家’字的笔误。——评者），父亲说他无论如何要设法把他营救出来”（第62页）。“‘柳同我的父亲，起初也不相熟，后来因为一件事情同我父亲谈了一次话，彼此意见很相投，以后两人就成了很好的朋友。我父亲什么事都同他商量，少不了他，他到我们家来过好几次，所以我很知道他为人。他同我父亲最喜欢夜谈，有时我同母亲中夜醒来，还听见他们谈话的声音。他这个人才气性情，真是不容易得，我不可惜他这次的牺牲，只可惜牺牲得太早了。’”（第62—63页）

等到德华起身回家，预备第二天去富顺营救莲青时，云衣却很体贴的问道：“你的病不要紧吧？”（同页）真令人生滑稽之感。假如这位少女的心是因为两种爱的冲突而“彷徨”不安，那末作者应该展开给我们看。从云衣在这书中出现起（第16—22页），作者不曾明白讲到莲青和云衣订婚。从上面的引文看，我们也找不出一点儿可以证明他们订婚的说明。当云衣和她母亲回家听他父亲说柳莲青已经被释时，她不曾有一点表示。依我们看这真是有点出乎平常。至少这时云衣心理上必有两种冲突的力：一是她的未婚夫出狱的惊喜，一是因为他的出狱而惊醒了她是“彷徨”在两个男子之间，因而衷心觉着有对不起柳莲青的地方。最难令人置信的是莲青出狱后，与云衣第一次遇到的情形：

云衣出门还没走到一半，看见远远来了一个人，太远了看不清楚，不过形象好像很熟，再

近一点；看起来好像莲青，等他走近时，一看，果然不是别人！

云衣看见柳莲青，不觉惊喜，柳莲青看见云衣，也异常快活。他赶快几步跑上前来，欢喜叫道：

“云衣，你好吗？我刚才很远看见，就知道是你出来了。你到那里去？岳父在家没有？”

“他一早因为场上的朋友有紧急事找他，他就出去了。我现在到应尚文家里去看他的母亲。我真万想不到你今天就会来，不是听说你的身体还没有好吗？”（第222页）

云衣对于莲青真够得上“冷静”，平淡得出奇了。但是我们不要忘记莲青这时是几乎丧了性命才从监里回来的，同时我们还应该理解在辛亥之前，订婚对于一个女子是什么意思。若说云衣是旧式女子，热烈的感情不应形于颜色，可是云衣竟能在大路上让莲青执住她双手，“两人半晌都不讲话，只是四目相视”（第225页）。柳莲青称云衣的父亲为“岳父”似乎也有点来得突兀。后来莲青在云衣家听她的母亲说王德华救了他的命，因而猜妒，因而怀疑云衣：

“现在一切都明白了。”柳莲青道：“只有一点我始终还不明白，云衣到底有什么方法去说动王德华呢？”

“莲青！”云衣不高兴道：“我以为你不应该问这样的问题！你如果连这一点还不明白，未免太笑话了！”

“这倒不是笑话！”柳莲青冷笑道：“这倒是很要紧的事情！我柳莲青并不是怕死，我柳莲青一生行事都是光明磊落，不能有半点儿污点，我宁肯死也受不了的！”

“什么污点？”云衣大怒道：“莲青，你这句话是什么意思？”

“怎么不是污点？我们革命党被捕，不能硬起头皮上断头台，却要花钱到官府里去打点，而且打点的人是知县太太！送了五千两银子，给她！这真气得死人的事！并且党里要派人去托王德华，什么人不可以托，偏偏要托我的未婚妻？从古到今，那有一个革命党员靠未婚妻向人求情保存性命的道理？这真是太不成话了！”（第234页）

我们读到这里真也要说一句：“这真是太不成话了！”最后莲青竟愤然离开云衣家到富顺投监。云衣受了这个刺激伤感非常得了病了。这时她的心理如何？她听了莲青一番冷讽的言语是否在下意识里感到惭愧？我们的作者不曾直接告诉我们。不过，即在这时，云衣还是不能自拔于王德华的爱情，死心塌地的去爱她的未婚夫。她还是“彷徨”于德华与莲青之间。病中她作了个梦。在这部小说里这个梦与德华在富顺营救柳莲青时作的梦（第129页）同样的重要。德华梦中见一个女子向他招手，但是距离太远看不清楚，样子却有点像云衣妹妹，口里叫不出声音。最后前面的云衣不见了，后面却有一个人气急败坏的跑上前来，一把捉住他，他回头一看，原来是落霞。最后落霞又一变而为采苹。云衣病中的梦也和德华的梦差不多（见第347—354页）。她梦见莲青和德华。德华披头散发请她救命，莲青不讲话，只是怒目横眉的恨着她。这两个梦很应该有，并且很重要，用来解释德华和云衣的下意识活动。但是很可惋惜的，我们的作者不会利用它。全书中对于德华与云衣内心的冲突毫无一点正面的描写，遂陷这两个梦于孤立的地位，与德华的、云衣的心理失掉联络。本来很可有用，能引起好的艺术效果的一个技巧，竟因作者缺乏运用艺术的手腕而变为无用之赘疣了。

这部巨著中人物描写成功的，仅李采苹一人，那样一个伶俐活泼善谑的女子。但是她那过分的聪明与干才不禁使我们怀疑这个人物的真实性。这故事最后，德华所“彷徨”不能“冷静”的三个女性，云衣是为革命牺牲，落霞因遭诬害被加上革命党的罪名与云衣同命，于是只留下百合村的聪明的表

妹采苹。到这时德华自然勿用再“彷徨”。所以在这本书的结尾，聪明的表妹与傻气的表哥，一个既然失掉“彷徨”的对象，一个当然也失掉她讥讽的作用，这两位遂心遂意地结了良缘是再自然不过的一个结局。

作者在这书中对于一个较次要的人物张仲清的描写是一大失败，他给了张仲清太多的正经和他所不应有的品德。张仲清本来是一个顶卑污的人，到后来突然和德华大谈《左传》，民族的命运。这点品格的突然变化只使我们感觉着悖理的可笑，而忘却作者是在期待着庄严的效果了。

这部六百六十三页，分为八十四节的小说，从第一节到第三十八节——共二七四页——展示了全书中重要的人物和他们的环境。王德华方面，李采苹揭开了他的秘密而给他策划；刘云衣方面，柳莲青出了狱，因云衣之请德华救他而怀妒，又去富顺自首：于是云衣病了，做了一个可怕的梦。第二十九节（页 274—281）是全书最重要的一节。这一节是全书的一个转纽，从这一节才有以下的四十一节文字。这一节展开一个重要的场面——张落霞的父亲张八胡和陈跛三爷的冲突。因这个意外的事件，张八胡意识到得罪了陈跛三爷的危险，因而想到他所舍不得离开的女儿落霞的前途——他知道阴险的陈跛三爷受了他的气不会轻松放过他们父女的。所以当王良乡托人为他儿子德华求亲时，张八胡便很高兴的允诺了。从这一节后，这部小说就走“下坡”的路儿了。陈跛三爷果然不出张八胡所料，进城去图谋陷害张八胡和他的女儿。王德华这时恰好也去运动开释柳莲青。同时这书还叙述富顺县知事赫以南的浪漫事（但是这是间接的叙述）和陈跛三爷所走的门路——王三娘。在本书下册三三五页，三十八节的篇幅中，这两宗不很重要的故事和张八胡所谈的一个故事——一个极长的占了十节，约八十五页的故事——共去了十三节，一四页，也就是全书约五分之一的篇幅。

我们读了这部小说的下卷感觉到作者毫无一点处理故事的能力，更令人惊异的，这位颇有名的长篇小说作者竟没有一点艺术的手腕。这部小说是一个整个的失败。它失败的主要原因是作者处理题材时未曾分清他所要在这部小说中叙述的“主要的”是什么，“次要的”是什么。毫不重要的又是什么，什么应剪裁，什么应补充。对于这些，作者似乎是一概茫然。作者所知道的，他所着力的乃在将他所搜集了的材料往他的小说里“塞”。于是“塞”、“塞”、“塞”成功这样长的一部小说。依我们看来，用十节的篇幅——我们不要忘记全书仅八十四节，叙张仲清的故事是一个不合理的大浪费，同时用五六十页来描写赫知事和王三娘，也是不必需，不经济。这个，在作者自己自然认为是十分必需十分重要的。我们设想：假如这三十二万言的《彷徨中的冷静》能痛快删掉十来万字或一半的数量，同时我们的作者肯集中那几位重要的人物往“深刻”里写，这部小说的效果，不惟不会减少，反而因处理的“合理”更要增大。即使上卷容忍它照现在的样儿存在着，而在下卷中力求“集中”，结构不要像现在那样松懈，那末这部小说一定不会像现在，而上卷所造成的一点点效果也不会完全失败。

材料的取舍往往是一个小说家的大难题。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。他写作的时候应该永远不要忘记他所要说的故事，与故事中的人物的“品格”。如是，他才能有取舍材料的标准。在策划故事的轮廓时，他应分清楚故事的“主干”与“枝叶”（即穿插）。主干是故事的“核心”，故事发展所沿的线索；枝叶仅是这核心的陪衬，帮助故事的开展，

解释人物的品格的。所以枝叶虽仅是枝叶，却不容忽视。故事中品格的点染的成功或失败，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。作者运用“枝叶”应十分谨慎周详的考虑；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，品格的点染也露出不一致的痕迹。假如一故事的任何一枝叶可以随意抽去而不影响故事的浑然一体，或者一枝叶之存在与否毫不影响于故事的展开，那末，这个“枝叶”——不论它本身如何有趣味，如何有价值——也必须割爱。一个卓越的小说家固是品格的描绘者，同时也是一位善于选择、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。艺术优劣高下，也视他所表现出的种种而判分。

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。这种工作不能视枝叶本身而决定。一个枝叶兴许十分好，它本身就是一篇优美的故事。作者选择时却不能因它本身的美德，他应考虑它是否为故事“发展”所必需。假如不必需，那末再好一些也只得割爱。比方说，人身上总需要筋肉，但是筋肉须生长在必要的地方，而筋肉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。一个人骨瘦柴立引不起我们的审美观念，同样一个头重脚轻的人，或满脸横肉的人也不会引起我们的审美观念。枝叶之于一篇小说的结构，犹如筋肉之于人体。筋肉本身却无好坏可言的。我们所以说这部《彷徨中的冷静》拿八十多页叙述一个与这部小说的主干毫无关系的故事，我们所以说这部小说描写赫知事、王三娘等人的事不经济，浪费笔墨，即是这个道理。在本书作者的意思，或者以张仲清的故事讽刺我们的军阀“一天到晚，吃了饭，不作事，只是白拿薪水。好像庙里泥塑木雕，站在神殿上一动不动的将军一样。”（第475页）“那一个不是站殿将军？那一个真正打仗？他们一看洋鬼子，就向后转！”（第467页）但是这个讽刺费了如此多的篇幅，未免太拙笨了。

作者在下部中着力写王三娘，为了写陈跛三爷陷害张八胡父女的奸计。赫知事和王三娘子的女儿姘着过日子，所以陈跛三爷和衙门里的周师爷设计诱王三娘打大牌，王三娘输了许多钱拿不出，于是挟着王三娘去实行他们的计划。我们承认陈跛三爷陷害张氏父女是本书中的一个重要“波折”，但是“如何的陷害”却算不了重要。即要明白写出，也有另外省力的法子。作者于此似乎以为必如此着力写。作者没来由的叙了一大串王三娘、周师爷之后，他说：

但是话又说走了，这同正文有什么关系呢？从来自己没有写过半篇小说，因为自己不够高，专门站在别人肩膀上显高的批评家，此时已经估起眼睛，提起笔在那里威吓了。为息事宁人起见，作者回书再说下文。（第531页）

作者虽然如此自信他这小说必如此写，我们却总找不出所以“必如此写”的道理。但有一点确应着力写而且必须从正面写的，作者竟未肯写。我们是说所以促成书中所讲的革命的“背景”。这部书本是描写一件恋爱事而夹叙着辛亥之前的革命运动的，但书中却只“谈革命”。作者所写赫知事之恶化、腐化也是不够的。我们的一般革命志士们为什么要献身革命？我们人民在满清的统治之下究竟受了些什么压迫？他们的生活如何的痛苦？政府又如此的蹂躏人民？……这些，正是像本书这种题材中所应有的。而我们在这书中只见大佛岩、百合村、百龙场过着安静的无虑的太平时光，百龙场上有人在划

太平拳，喝太平酒。生活像这样平稳而“冷静”地过着，恐怕不会有什么革命的。作者很好的选了辛亥革命之前夕那样富于戏剧意义的一个背景，可惜他不会利用它给我们一个雄伟、悲壮的情绪。

小说中的叙述，忽而客观，忽而主观，常常影响到文体的庄严性。本书的文体，就大体说，是颇差强人意的。但有几段不很客观的叙述，如：

……张继圣虽然没有读过圣贤之书，然而作的事情，却处处与圣贤暗合，孟夫子两千多年前就说“鱼，我所欲也。”张继圣生于两千年后，却能于连声叫妙之下，重新实现了二千年前丝歌之声，谓非天资过人，易克臻此！古人所谓“英雄所见略同”，不其然哉！不其然哉！（第284页）

赫太太又摆了一会架子，然后才开门让他进来。进来以后，赫知事知道事件不容易对付，所以硬起头皮，下了决心，什么事都百依百从，鞠躬尽瘁。两人直闹到晓风残月，春色平分，赫太太脸上才露出一点点笑容。（第81页）

又如第二八七页写张八胡回忆他新婚之夜的一段文字，即不仅是油腔滑调，简直是堕于恶趣了。

最后我们要谈一谈“实在的人物”与“小说中的人物”。这二者截然不同。实在的人物自有其人世的生命，小说中的人物却是从实在的人物中创造出来的。精确地一丝不遗的记载一个实在的人物的生活，未必就是艺术作品。小说中的人物当然要从实在的人物取得雏型，但是，最后须经过作者的想像力与艺术的创造。仅将实在人物一分不敢增，一分不敢损，丝丝入扣的移植在小说中，适表现出作者的无能。一个小说家的伟大在能“创造”人物。小说不同于历史，也不同于传记。但是即在优美的历史家或传记家的作品中，特别是西洋近代的新式传记，描写某一个著名人物，为了要给它生命，也必就那些精确的史料加以增删，甚或不可避免的需要想像力帮助。一个小说家想以实在的人物作他的创作中的人物时，他应该首先知道：实在的人物在悠久的历史中生活着，它的生命是无数“刹那”的连续，小说中的人物却要在有限的篇幅中经小说家表现出；而这个人又须和实在的一样，能使我们辨得出它是一个有机的生物。所以小说家仅能从他那个实在的人物的生活中抽出某几件重要的事件，特殊的事件与这人物的品格，然后运用他的艺术，将这些弥补得天衣无缝。讲到这里又关涉到我们在前面讲到的故事材料的问题。一个实在的人物所作过的某一不重要的事是不必在小说中要叙述到的。如本书第十八节（第116—122页）王德华和他的哥哥在富顺吃馆子，德华仅举酒杯润一润唇就吃不下去，这自然不会是他后来病的原因。假如实在的人物“王德华”果真在某年某月某日和他的哥哥上馆子吃过脆皮鱼，我们却不必令小说中的王德华也吃馆子，除非吃馆子这一件事在故事的展开与人物的点染上有重大的意义。本书中凤香的引入也是不必须的。第八十节（第621—626页）中突然有一段德华和凤香的谈话：

德华今天出乎意料之外地，得着素来不理他的凤香，同他谈了一阵话，满心高兴。他再不想走了，厚起脸皮，又坐下……

……觉得凤香为人，倒很有意思。

这时德华因云衣、落霞的被杀已“冷静”了，他是否又要“彷徨”呢——在采苹与凤香之间？我们读到这里期待一个新的展开。到本书完结时凤香却被无声无嗅地遗掉了。这个小过节在实际生活中确有发生的可能性。但我们须记住：小说终究是“创作的艺术品”，而不仅是实际生活的“忠实的记录”。

执笔写这篇文字的人，仅仅是一个普通的读者，绝对不是本书作者陈铨君所说的批评家。但是他“从来自己没有写过半篇小说”，这倒是千真万确的事实。他写这篇文字的目的也不是和陈铨君所说的那班“因为自己不够高，专门会站在别人的肩膀上显高的批评家”一样。这篇文字不过是一个平凡的读者根据平凡的常识对于一部名家的作品妄肆的一点意见。

一九三五年四月十日

## 关于评价

—

古人说过摹仿是人类的一种本能。批评犹如摹仿，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的赞赏，见到一件可憎可鄙的行为自然而然的表示厌嫌，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，或色彩或形相，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，而敷衍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，也正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他们，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，以它做为评价的基准。然而接随着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，我们如何获得印象，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。实验心理学所贡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，好像对于他有所读褻似的。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迳施以判断。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与的印象——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，也不指谪作品，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，什么是使他心情愉悦引伸他的同情的，……这些都早经过他比较、参证，与以判断而评价过了。

经过这步骤，筛簸去那些不合意的，只将那些愉悦他的加以叙述引伸发挥，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这是表现的结果——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，若愈切近则欣赏的愈深厚，了解的愈深刻。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见自我自然是一个狂欢，他能享受的最大，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，将文学批评变做修辞学，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；而自文学批评说，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不同的评价。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，徒为它所牵连着的外缘因素所眩引。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高尚，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，却不曾达到艺术的完成。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，不能接触及作者的精神，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，它的那种忠君之忧，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，独沧然而涕下”，“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，美学家各与以一个名目，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，则应付一切愈能自由自在，在艺术上则能冷静地观照品味，一切冲突的反应调和的厘然有当，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。艺术在今日已超脱过自我表现的阶段。文学批评要求于艺术的并不以自我表现满足。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、没有抑压，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。

三十年十月二十二日

这篇文字的目的在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章，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。

三十二年六月

## 亚理士多德论悲剧

讲到悲剧，我们不得不讲到亚理士多德。因为在西方文学批评中，亚理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字。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，或他形而上学的干燥演译；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。亚里士多芬尼斯（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（Alctis）、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），可以说是亚理士多德的前驱，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（Heraclides）论音乐、论诗及诗人。亚理士多德在《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）诸人的名字，这些人的作品都已散失。独有亚理士多德的《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》约作于纪元前三百三十五年亚理士多德卜居雅典讲学至三百三十二年他离开雅典之时。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。至于亚理士多德撰写《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。不过亚理士多德在书中始终是积极的立论，不曾消极的驳倒他人的意见，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，亚理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失的千余篇戏剧之分析、比较、研究而成的一部书。亚理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，让他脱出哲学家、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》共有二十六章，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。

亚理士多德认为史诗、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。

悲剧所摹仿者是动作,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,凭藉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。亚理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。他自己一步一步把他驱赶上毁灭之路。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。”亚理士多德认为《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。

这个定义的第二部——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。实在说亚理士多德讲得最明白,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。亚理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,而是把它们与以宣泄,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的最厉害,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“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”,亚理士多德是针对柏拉图所说:“戏剧主要地申诉于灵魂之二下等元素,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,最后并消磨废弛理性之制约力量。”(《理想国》第十卷)。柏拉图所论,亚理士多德自己在《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。这个程序便是亚理士多德所说的：怜悯与恐怖 宣泄 悲剧的效果或终鹄——快感。弥尔顿（Johr, Milton）有行诗：

And calm of mind, a' lpassionspent.

——Samson Agonistes

正是亚理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）中虽然有与亚理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的。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，荷瑞斯是被尊崇的惟一权威。直到文艺复兴期十五世纪中叶，《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）与三一一致律（unities）。

一、“适当”源于亚理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”源于亚理士多德所说品格之描摹应力求忠于人生，艺术应摹仿人性，以及荷瑞司的“诗即画”（Utpicurae, poesis）。

三、所谓“三一一致律”却与前二者不同，在《诗学》中并无根据。亚理士多德论一致性时，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”并非亚理士多德的主张，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，给亚理士多德招来无辜的谴责。至于“地方一致律”在《诗学》中更无根据，完全是注疏家的臆造。

就上所述，可知意大利的注疏家固然阐明了亚理士多德的学说，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事实，注疏家都把它变做专断的条文，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，直到十七十八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理士多德是意大利注疏家所解释的亚理士多德。柯乃依（Comeile）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“地方一致律”及“时间一致律”时，往往撰文辩白（柯乃依有一篇文章——专论三一一致律《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，努力拨除开意大利注疏家归诿于亚理士多德的离奇主张，还给《诗学》一个本来的面目，所以我们今日才能够认识

亚理士多德的真正批评学说。这篇短文的目的是只在简略地撮述近代研究《诗学》者可靠的解释，介绍亚理士多德论悲剧的大旨。我们开始先讲《诗学》，为得先明白《诗学》是怎样一部书，是怎样写成的，亚理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惟一的遗产，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。亚理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)见到十七世纪英国的批评家忘掉亚理士多德的《诗学》并非总论一切的诗，而只是他所见到的希腊的诗，因而责备亚理士多德时，曾说：“亚理士多德所讲的自不完备，因为亚理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。”但亚理士多德不曾复活于二千余年后的，今其悲剧学说纵有不妥，也只好听其自然，因那正是亚理士多德的悲剧学说。

二十九年十一月

## 人间词话

偶然从一堆旧书中翻出一本《人间词话》，这是十五年二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，故物皆着我之色彩，”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待的词，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，似乎颇多指谪其不当的。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”，“宝帘闲挂小银钩”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。他的这种理论以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，其写景也必溪人耳目，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。所以在这点我们要圆通一点，活动一点，不要拘于“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”。

在这本薄薄三十页，印的很疏朗的小册中，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。永叔少游虽作艳语，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，但觉其精神弥漫。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。”不过静安先生说的更精审。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），计算起来已经是三十四年了。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。在三十多年后的今日，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；再想想近三十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，不胜更深其钦敬仰景之心。

三十二年九月二十一日

## 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，与我们的世界隔别开，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。十八世纪末英国出版的《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，不免装腔做势，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身躯，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，它也与其他的文学体裁一样是一个表现的工具。但是它虽然是表面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侵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的价值；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）的交易哲学，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汇。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。十八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。十七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。这个对于十七世纪与十八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）开始发现；在最近二十年来法国的小说家蒲鲁司特（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十七世纪的人一样。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。近代人比较是好动的。他为他自己的本能所困惑，为他的心理分析的习惯所烦恼，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闷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 一九三三年逝世)、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，《拜仑传》(Byron)、《雪莱传》(Ariel: A Romance of Shelly 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。他一九二八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，都是与十九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。我们可以取径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。不论走那一条路，“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，路德维喜的深沉、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八十，御宇六十年，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。她在十八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 LordMelbourne 时如何只写 LordM——，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“我们作家们”来取悦她。她与格兰斯顿的始终不合，他与他的亲爱的亚尔伯特，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、如此致密、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，而维多利亚同样的忿忿不平，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功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的放弃了他的武器，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。没有洞澈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种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阴影，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，与在绿色棹灯下亚尔贝特的面孔，在巴尔毛拉尔，亚尔伯特第一次猎获的牡鹿，亚尔伯特穿一套绿色与银色的制服，男爵从门道走进来，梅尔本勋爵在温莎宫沉思，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，她的母亲的羽毛拂过她的头上，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。

三十二年十月

## 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.VirginiaWoolf)，一九二四年在剑桥演讲，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，我们所熟悉的二十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(CliveBell)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。他们一九一二年结婚，一九一七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，小说所造成的人物中的一个符号。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。她把威尔斯(H.G.Wells)、班乃特与高尔斯华绥士(John Galsworthy)名之为“爱德华时代”的作家，她把福斯脱朱衣司(James Joyee)、爱略特(T.S.Eliot)叫做“乔治时代”的作家。所谓“爱德华时代”是指二十世纪开头的十年，“乔治时代”则指一九一一年以后到她讲演的那时候。她所以如此区分有她的理由，她以为人性大约在一九一一年左右变了。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一九一一年左右。

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，一位女的有六十开外的年纪，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，过着极穷困的生活，抚养一个独子成人，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，车厢里只见留下她和白朗太太。她又自己幻想各样的情景，完全以白朗太太作中心。她想刻划出白朗太太的品格，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机思索猜想她的一切。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，甚至他的钮扣、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，在一九一年英吉利的小说家要以威尔士班乃特与高尔华绥士顶享盛名了，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、高尔华绥士先生和班乃特先生和白朗太太结伴到滑铁庐去，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划一个意象——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。至于高尔华绥士先生，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，有些女子每天要做二十五打陶器。她们的母亲住在里头路，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。高尔华绥士一肚皮事实，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特华斯市集上化了三镑十先令三便士买的扣胸针；以及她那补缀过了的手套——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，所以在李趋门站停的。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”，他们都避开这人物而去幻想，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。高尔华绥士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，甚至把区区一个扣胸针都叙述的仔仔细细，来历

分明。但是他仍然和威尔士与高尔斯华绥士一样，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——这火车并不从李趋门开到滑铁庐，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。他们很认真地、他们很深刻地、很同情地张望窗外，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，也是不曾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要有他的联络之道。他“须把读者知道的东西先说，以激发其想像力，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现实主义的作家。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。高尔斯华绥士比威尔士注意这位白朗太太，他比威尔士现实，并不想把她造成功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的那些显明的差别，社会上的不平，现代文明所暴露的缺点与丑陋。所以高尔斯华绥士只注重在描写女工过日子如何苦，工资如何低，藉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、高尔斯华绥士一样，他使我们无从知道这位白朗太太；他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的，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

却并不曾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的真实可信。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，大约在一九一一年左右，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觉到困难，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，他们想把这些特性与以表现，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，所以吴尔芙夫人说，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得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，曾写过最美丽的东西。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……” 吴尔芙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，因此吴尔芙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，她却在十八世纪的斯特恩（Laur ence Sterne）与十九世纪初的奥斯汀女士（Jane Aust in）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，吴尔芙夫人自己可以说是从斯特恩承继了那种写小说的传统与技巧而发扬光大，因为她是廿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，吴尔芙夫人呼吁她的听众：

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。

三十二年十一月

## 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》（*Quo Vadis, 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。这部书二十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，出版于二十年前。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，不升到天上反倒倒在山顶上滚，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。但是归结他起来了，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……”

那位圣徒很温和的说：“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”（Elagantios 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，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，听见了喝采；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，很细心的眺望。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。他在孤亩随从该撒时，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未了留着：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。没有一个神预言我不死，并且这并不是一件没有等着的事情。你，维尼胥，你错了，你确定说只有你们的上帝能使人安靖的死。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，该撒过几天将要吧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祇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，歌娄耨最亲爱的孙子！（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——旋转那毕黎毅的跳舞，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……啊！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，全世界可以用嘻笑的声音盖覆着你。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，但是放那些诗词安靖罢；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。

接着是最壮严最美丽——颓废的美丽——最凄惋动人的一幕。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，你觉得我要放弃了你们么？就是神们使我长生，就是该撒把帝国给我——我还要跟着你！”

她把她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，那些十弦琴重新丁当起来；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，美丽得和神一样，听着、微笑，并且渐渐的变了苍白色。

歌唱毕了，俾东使人再献上些酒肴。以后他同他的邻座谈几千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，还要对着艺坡榻随便放任（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，在制音机下面丁当，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……我也再不想要了。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。黎基使我想起了屠格涅夫的《贵族之家》中女主人公里沙，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，她也并非女奴，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（这是照着俾东的相貌雕刻的水星神像）。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，并且慢慢的摇头。

“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，并且她的声音忧闷的颤动起来：

“为甚么呵！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构的叶吹得颤动。

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，我要安靖着死去。”

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，你觉着我要放弃了了么？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，你觉着我要放弃了了么？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（这序作于民国十年）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，特别是对于二十年后今日的我们。现在再抄录在下面藉以结束这篇文章：

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，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。……

三十二年七月

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，找寻什么甜蜜的回亿，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，甚么半月、礼拜六、红玫瑰、紫罗兰之类的东西，有时走进去买支铅笔，买本抄本或一本甚么杂志。渐渐和店里的小伙计熟习了，于是更进一步，放学回家，便和同学们闹闹嚷嚷的走进书铺里，问问有甚么新到的杂志没有，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踱达中，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，际遇凄恻，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  
但令百馀一 堪造披丽谷

那三百壮士牺牲的故事。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：

帆樯汝努力 横越幻泡瘳  
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。曼殊与拜仑的一段因缘，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。一九一四年发表的《天涯红泪记》，只写了二章，似乎也未写完。此外还有《绛纱记》（一九一五年）、《焚剑记》（一九一五年）、《碎簪记》（一九一六年）和《非梦记》（一九一七年）。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《断鸿零雁记》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，请公子一麇游履，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。阿姊当来待坐！”言犹未终，一女子环步从容，与生为礼，盼倩淑丽，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：“公子非独孤桀耶？妾尝遇姻戚云，公子交易姓名，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，名桀。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。独孤桀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，水退后又行乞，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：

晁鸾曰：“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，然后达余遭遇，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……在秣洹精舍教英文，住在苏州滚绣坊，在安徽高等学堂教书，还有一日吃酥糖三十包的逸事。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。晁鸾到新加坡后，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，原来他就是谢秋云。当晚船忽沉，他一人为渔翁所救。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？”晁鸾怫然而到上海，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，不料被当做革命党入了狱。出狱后偕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，秋云即以绛纱裹灰少许，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。但是马玉莺与某犯人的事件才算是“不著一字尽得风流”。晁鸾到新加坡后不久即大病，住医院十八日。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。玉莺再拜。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？今有一言，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，晁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，一个女的患痲病死了，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，余应晁谛法师过粤，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”，然而终于莫有在昙鸾与秋云，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》中独孤桀与阿兰如此，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，情节也是极简单，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，再加上许多的人的传说附会，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，还有那么一付浪漫气质，所以在新文学运动兴起后的十年，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，淪于冥漠之境。我们想到曼殊大师，应该想到他那“浪漫气质”。

三十二年十一月

## 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，施衿结縗申父母之戒，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：

马援腾声三辅，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：“近日朝廷征辟他，他都不就。”又引起翰林公的一句讥讽：“征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像的创造。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。即是将人生也当做文学来欣赏，如是才能化腐朽为神奇，与造化同游，与万物融洽无间，无往而不通。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，所恃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，而是无比其温馨；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的或然律塑造成的。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、庄征君几个真知己，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，到也住惯了。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，唤几个新知醉一场，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；不过因为是想像的创造，更

为壮观，更为绚烂；本来在实现中是徒唤奈何，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），想像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。表面上看来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。诵读文学作品就在要培养这种态度，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薰陶成虞博士、伏波将军一流人。

三十四年一月

## 《面纱》题记

三十二年的春天，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，想不起这人该是那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。

同年四月尾，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，黄咯叽布短裤，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），到十一点才算完结。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。这是二十六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习的，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，不要期望在四十岁以前，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六百元奖金，竟去市场花六百四十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识的袁犀之间的距离太远了。我问他，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。他想用来为故事的中心与一个伟大的背景的事件，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，许多穿插也出现突兀。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，盘踞着袁犀的世界。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、活泼地出现在我们之前。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，写一点话印在后面做为纪念，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。

三十四年四月六日

## 怀袁犀

袁犀大约是去年十一月尾走的，不觉已经快一年。临行的前一个礼拜我看他去，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，家里有几位同行的伴儿在等着他，他要来时让他赶快回去。那时大约是八点多。我留意打门的声音。快十一点时他才来了，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。这大约是四月末五月初的事。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。我很耽心在长春那样打进打出的局面下，他是否能逃得出一条命。八月底，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。三十二年春天我才与他重见，已是相别了七年之后了。我教他的那時候正是北平抗日运动勃发之前夕，不意在三十二年北平沦陷了五年之后，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。他二十五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“穿着一件黑衬衫，领口的扣子开着，袖子卷在肘上，黄喀叽布短裤，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”。三十二年重见他时，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，于是在二十九年他找了一个机会溜到北平来。他几次想再溜出北平，溜到大后方去，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。三十年，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，他很想去看望他这几位难友谈一谈。

我答应南星先生九月初写这篇《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》的写作时候大约是三十二年至三十三年底，他写好一章随即在刊物上发表，那时候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。三十四年四月一日或二日《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。这本是三十四年二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，而以二十五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，他想用来作为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、徐义、黎维夫……都是这部小说计划中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。一直到三十四年春天，袁犀还想设法把他的太太与孩子送回老家去（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。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。

三十五年十月二十九日

## 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度过；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，作移风化俗的工作。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。雍容大雅的宫庭文学，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。发达到后来，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，又怕困乏得要睡眠，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藉，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。有一天他自己的小姐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。您要不带我去见苏丹，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。“假如陛下让我再活一天，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，恰好把他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耽忧，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不住自己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习的例子来看。《水浒传》写八十万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，我也不知道宰过多少了，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，你要哑默悄悄的过去，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，二十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，咕喳一声，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！啜呀！咕咚！当啷啷！”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。近二十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联缀起来。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）、普鲁司特（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女时代，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，十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刺妇人。这是时间的作品。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考德（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的。时间的与空间的感觉，却像一层雾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，这所谓真实也正如一切艺术所企图达到的。艺术藉形相（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《庐贡马康家传》，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，看玩许多景致。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；正面两扇朱红隔子；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：“此殿是甚么去处？”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：“你且开开，我看看魔王甚么模样。”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，先奏你们众道阻当宜诏，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，省得甚么！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，撇下锄头铁锹，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，却是甚么妖魔？”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，嘱付道：‘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。上立石碣，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？”

原来这一百零八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，只不过说明那一百零八个英雄好汉的来历，《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，作者藉“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；就是说藉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》的楔子是说明那一百零八个好汉的来历。

《儒林外史》第一回虽然即是“楔子”，它里面所叙述的与其后五十四回书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，费尽心情，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。七岁上死了父亲，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，说着王冕，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”中叙了那一百零八人的来历，《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，当此日却将已住所赖天恩祖德，锦衣纨绔之时，饫甘厌肥之日，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”，开始了这部一百二十回的巨著，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，炼成高十二丈见方二十四丈大的顽石三万六千五百零一块；那娲皇只用了三万六千五百块，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，经历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》中的文字可以说是惟一的。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，给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，但是结束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。

## 五

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，我们要有战事了，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，瞧，吓着你了。喂，坐下，详细告诉我关于战争的一切消息。

这是欧州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，上面这一段话是一八一五年七月的一个黄昏，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，藉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、宴会与疆场交织在一起。书中两个重要人物——皮耶与安德瑞包孔司基——在希瑞尔家的夜会里就出现了。皮耶可以说是《战争与和平》中的惟一主要的中心人物，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，可是西洋小说家为得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！”

班先生说他知道。

“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？”

“宾格里。”

“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？”

“我亲爱的班乃特先生，”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。威廉爵爷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；我敢说她赶不上撷因一半儿漂亮，赶不上鲁底亚一半儿好脾气。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。你毫不怜悯我的可怜的神经病！”

“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。至少这二十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四千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，纵然有二十个这样的人来，既然你不愿意拜访他们。”

“请你相信，亲爱的，假若果真有二十个人，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，二十三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。他是一个悟性平庸，没有知识，没有准脾气的女人。他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；她的惟一的安慰就是拜访新搬来的人。

这是英国十九世纪小说家奥斯汀女士（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。作者用了不到二千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撷因。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。班家的二小姐伊利沙白（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利沙白对他的偏见。这部小说即是写这两种心理的斗争，以达西与伊利沙白为中心而穿插以宾先生与邝因，鲁底亚与一个军官的爱情。达西爱伊利沙白，伊利沙白也爱达西，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。奥斯汀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——伊利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，偏爱四女儿鲁底亚。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，这样造成功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。

三十四年八月九日

## 罗伯特生：《歌德之生平及其作品》

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，自从一八五五年留易斯(G.H.Lemes)的：《The Life and works of Goethe; with Sketches of his Age and Contemporaries》出版后，有包格特乃(A.Baumgartner)三厚本的《Goethe: sein Leben und Seine Works》(一八八五一六)，格黎姆(H.Grimm)的：《Goethe-vorlesungen》(一八七七)，贝尔斯巧斯基(A.Bielshowsky)的两大本的《Goethe; sein Leben und seine Works》(一八九五——一九一三)。近十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》德文译本于一千九百二十年出版，路德维基(E.Ludwig)的《Goethe: Geschichte eines Menschen》于一千九百二十年与二十一年间出版。一千九百一十九年克罗采(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三百来页的《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七十岁的老头子。他青年时曾留学于德国莱比锡大学。自一千九百零三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四十年。他已刊行的重要著作有《德国文学史》(History of German Literature 一九一三)，《歌德在二十世纪》(Goethe in the twentieth century 一九一三)《歌德之塔索》(Goethe's Tasso 一九一三)，《一世纪后之席勒》(Schiller after a century 一九一五)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，著者原拟将过去三十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一千九百二十七年出版的一本小书《歌德传》(Goethe)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入胜。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《Mabe: 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，已经经人讲的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，还是将旧酒装的酒瓶里，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。他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。这部书的本文不过三百二十五页，分三部：第一部青年时代（一七四九—一七七五）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（一七七五—一八一五）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（按此书自一七九七年开始写一八一五年完成，一八一八年始刊行。）共八章；第三部老年时代（一八一五—一八三二）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论年表，对于一般读者颇便利。这书对于歌德一生的重要事迹都概括无遗，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，中年时与爱莱蒂丰斯坦因小姐（Chrofferon sfein），如与克利斯亨尼凡尔皮斯（Chrisfiane vulpius）即后来的歌德夫人死于一八一六年，晚年与玛利亚尼容格（Narianne Jung）、与乌尔利克丰来凡特琐（Ulrike vonlevfzow）诸人的事都叙述的颇有趣，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 Moisers）、《海爾曼与道罗提亚》（Hermann undDorethen）、《塔索》（Torquato Tasso）、《少年维特之烦恼》等都有颇扼要的探讨。《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（Honorte de Balzae）、恩倍尔（J.J.A.Ampere）、雨果丰霍夫曼斯达（Hugo vonHofmannsthal）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；留易斯也说《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。一千八百二十七年的一天爱克尔曼（J.P.Eckermann）问歌德这篇剧的理想是甚么。歌德如此回答：“理想？我能说甚么呢？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（Ferara）的一样；我能诚实的说这篇剧是我自己的骨头，我自己的肉。”见（原书一四九页）。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。它还预兆十九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，一个不平稳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，他发见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采的一段。

这书中对于作品的批评诚如著者在自序中说的真是“Seanty 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。

今年一月二十一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尔德（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，甚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Aehim von Arniu 一个即令教授先生们看了也要扬起眼毛的洗礼名字，歌德是一千七百八十六年游历意大利，而著者书中是一千七百八十七年。这几个错误诚如坡忒尔非尔德说的是小错误，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，也许是平民之误也未可知，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》第一二九页上说歌德决定一千七百八十七年九月游意大利，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）七月八月两个月他是消磨在彼处的。那天是一千七百八十六年九月三日”，许多传记家的记载也与此同。在这书第一百三十一页上又说歌德九月十四日到了维罗那（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一千七百八十六年二十八日我应第一次看见威尼斯”，又第一百三十四页说歌德一千七百八十七年五月由西西里返那普勒斯（Naples），六月后到罗马住到一千七百八十八年四月才离开（按歌德系一千七百八十七年六月六日抵罗马翌年四月二十二日始他去）……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一千七百八十六年，不是八十七年，游意大利。著者关于意大利之游的叙述中日期一点都无误（即由一千七百八十六年九月三日首途至一千七百八十八年四月二十二日离罗马），仅是在第一百二十九页上。将“一七八六”的“六”误作“七”，我们以为这种错误是应该原谅的。

忒坡尔非尔德教授在他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《歌德在二十世纪》的旧作加以扩充而成的。事实并非如此。《歌德在二十世纪》是一千九百一十二年出版的，著者这书的前身前面已经讲过乃是一千九百二十七年出版的《歌德传》（Goethe）。

## 柏克曼：《狱中记》

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，设法使它们融洽的再纳而为一，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：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”它本身并无“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。就是逐渐的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”的读物。即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、值得称赞的。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二十来年。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十四年的经过。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、最精采的是第二篇，原书共四十八章，译本仅有十四章。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：

( 页二五四 ) :

“ 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，这个能使我们更深的了解人类。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 Cellini 的自尊，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杰作。读了这书我们还想起王尔德的《DeProfundis》。平心静气读过王尔德这篇监狱生活记载的当然不会讥笑这不伦不类。

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。

## 书报简评：《人生与文学》

这一期新刊的《人生与文学》的封面上，题着“革新号”三个字，不过，翻开书找不到关于这“革新”的说明。这一期新刊的编制还和以前一样，仍分文坛短评、小说、诗选、散文、书评。就内容说，也见不出那一部分，或那一方面有了革新。这革新也许是就篇幅大小说的。

这本杂志仅有五个月的历史，却是值得注意的一种期刊。现在国内纯文艺的刊物很少，而在北方，除了文学季刊外，似乎就只这个《人生与文学》。办文艺刊物较一般刊物要难些，材料自是一个难题，而更难的，则是要有一个撰稿人共同约守的目标，所有的稿，应当都阐明这个目标，并且使读众和它接近。题为《人生与文学》的这个刊物当然应该阐明“人生”与“文学”二者间之关系，应该从深切处解释，不仅是浮皮的观察和一些冠冕堂皇的门面话。这个，我们想，《人生与文学》的编撰人一定计划着在作，同时，我们以为办文艺刊物的困难，在他们一定不成问题。这刊物的主编者和撰稿人大部分都是天津南开大学的教授和同学；而其发行又是自己办理，不假手于书贾，不怕受书贾的压制与束缚。因之，撰稿选材有绝对自由。关于翻译、论文与介绍文字最好有个计划，这个对于读者更有大的裨益；这些文字应该有点异于普通的文学刊物，就是要显示出真正的学识与研究的心得。关于创作方面，应该竭力避免学校课卷式的作品。作品的取材当然是作者个人的自由，不过创作时却需要深刻的观察，作者的注意方不为炫人的浮光所吸引而忘却这浮光之后还有更深沉的东西在。作品的文字，不论是质朴的，或华丽的，应该都讲求点“简约”，不要过分的慷慨。总之，像《人生与文学》这样的刊物，我们盼望它和一般的文学刊物不一样，我们希望它超过它们，无论在那一方面。我们期望于它的甚大，不免就要向它苛求了。

这期中有曹鸿昭君翻译的拜仑的《希朗堡》，很值得我们注意。这篇名作的译译很有意义。一般介绍拜仑的文字似乎还不曾注意到这篇诗。砚深君译的《柏特勒的话》也是应该提到的一篇。“柏特勒”这人对于一般人是陌生的，应该有点介绍文字，那么，了解这篇译文当较容易。“柏特勒”这个译名不很通行，并且也不很妥适，至少该附上原文。《奥尼尔及其戏剧》在这本革新号中算是篇幅顶长的一篇。关于研究奥尼尔的中文文献，我们又多了一篇。

## 《文学时代》创刊号

这是一种新刊的纯文艺月刊，发行所是上海时代图书公司，所以题为《文学时代》者，或即以此。这本创刊号没有发刊词一类的文字，因为他们觉得：“……一刊物的内容，就是一个刊物的一篇顶真切的宣言，我们并没有这种企图，想使读者从一个刊物里看到有任何一种集体的流动——不管是感情的或者是理性的。我们都尊重思想上的自由。我们容许每一个在本刊上写稿的人，有他自己在文艺上的立场与见解；除了对文艺的本身忠实的这一点之外，我们没有更大的苛求。”这种态度十分合理，正是一般的刊物应持的态度。

在这本创刊号里，论文、创作和诗的份量可以维持一个平衡，此外还有一篇翻译的剧。第一篇是张沅长先生的《今后中国新文学的方向》。这是一个很不小的题目，虽然仅占了六页多一点的篇幅。这类题目本身就难以讨好，张先生又似乎刻薄了一点，只轻描淡写的用有限的字数来处理它，真可谓善于大题小做了。在这篇文章中张先生引了许多西洋文学上的例子来证明“喜笑”文学在实生活中的价值，并以此证明今后文学应走的方向。他说：“十六世纪的英国，外患日亟，却出了一个列莱（Lily），写出若干风流旖旎的喜剧，引人入胜。不多几年后，就有大破西班牙海军之壮举。十七世纪的法国，在五十多年对内对外的战争之中却出了一个莫利哀 Moliere，拿犀利的笔锋，来讽刺虚伪与骄妄，使法国的民众，笑得合不拢嘴来，不多几年后，路易十四亲政，造成独霸西欧的局面，莫利哀本人，还及身见到这一朝的盛治。”这一段话说得真有点神乎其神。张先生的用意十分可钦，他是想拿这些西方的史实来指示给现在正屈辱于一个暴力下的我们这个民族一条出路，那末张先生所提倡的真可谓“国难文学”了。不过，张先生的例子太玄妙，我们想不出十六世纪列莱的风流旖旎的喜剧所以能使英国有大破西班牙海军的壮举和十七世纪法国的莫利哀的喜剧所以能使路易十四造成独霸西欧的局面；究竟是什么“道理”。张先生的这篇文章十分冠冕堂皇，可惜只开了“脉案”，而未给我们“药方”。我们所希望于他的，是比这些史实更根本一些的东西。我们可以接受他所讲的一切；但是我们待他来说服我们。列莱和莫利哀对于他们的祖国的影响，那是效果。十六世纪的英国产生了列莱；十七世纪的法国又为何产生了莫利哀；张先生应该告诉我们。那末，我们可以依法泡制一个“列莱”，或一个“莫利哀”好让我们这些阿斗有亲眼看见“直捣黄龙”的一日。还有一点我们觉着遗憾的，张先生忘记了“喜剧”和“悲剧”特有的职分。喜剧的目的并不只要人“兴高采烈”，悲剧的目的并不是就令人“垂头丧气”。我们还有一点不能和张先生同意的，他说中国文学如果有缺点的话，那就是“过度严肃”。我们却认为中国文学的缺点正是因为乏缺“严肃”。

老舍君的论文不掉书袋，不沾一点可憎的学究气息。他完全是一个鉴赏者在作品中去发见作者。在论文中 Maisky 的《论苏俄新旧文学的精神及其演变》最值得注意。

创作中有张天翼先生的《中秋》。作者是今日成名的作家，已获得熟练的技巧，处理他的题材自然不会有问题。这篇小说描写三舅舅很成功，并且用一种较别致的手法，从人物的外表动作显示心理状态。由稚吾先生的《快速生活症》，也是值得注意的一篇。写都市中的神经质的人很成功。这篇小说的文字和它的内容极相应和，都有波浪起伏的律动。陈铨先生的《政变》

是一个大失败。陈先生的天才似乎不是“小说的”，他写过三部长篇，最近的一本的字数更吓人。但是我们觉得这是一个大浪费。假若陈先生肯将他的天才用于适合他的天才发挥的地方，那自然会有大成就。须莱纳尔 Olive Schreiner 的作品十年前曾有过 CF 女士的译本，题为《梦》，手头无书，无从查考了。方令孺女士仅提到周作人先生的介绍，而未说到 CF 女士的翻译，想是未曾见过。

这本小型的纯文艺刊物，就内容说，是相当的丰富；材料的分配也极适当。我们盼望它以后能保持它的长处，再更进一步求内容之充实。像《论苏俄新旧文学的精神》一类的文字，我们希望多选登一点。

## 吴组湘：《饭余集》

吴组湘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，一共有七篇：《樊家铺》、《村居记事二则》、《谈梦》、《柴》、《女人》、《悼鹿儿》与《泰山风光》，大约都是写于一九三四年三月至一九三五年八月之间。“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，在七月十七日宋氏大宗祠，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着的一个有力量的老的社会组织，以及整个农村破产。作者的观察很锐敏周详，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的那样紧凑有力。

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，藉以更深刻地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，因而引到最后线子嫂亲手用烛台的铁签轧死她母亲的惨剧。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（从第八页到第十五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！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。第二节是写小猴子做案之前和线子嫂的对话及犯案后班副王七爷到线子嫂家说小猴子被捕及设法求释放的事的。在第二十九页刚叙述了小猴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！……”小猴子说：

“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猴子捏一把汗吧？我们一定以为王七爷是来捉拿小猴子了。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猴子做案后第三天的事。小猴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作成小说的很好的原料。《村居记事二则》和《柴》更值得注意。

## 金克木：《评〈蝙蝠集〉》

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、富有激刺与同情心的情绪。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，去探索较近的现在西方文学的新潮流。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，它变的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。这是横在我们面前的事实。

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。我们惟一耽心的是诗人不能尽量利用他们的新技巧开拓更广大的园野。

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的太快，往往要破坏诗所要给与读者的浑然而完整的感受。这集子中除了《缘木辑》（内分五部 秋思，春病，梅雨，香草，镜铭，共诗三十四首），《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，  
念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，  
新知识便激动了学生。  
霹雳一声；杀人了，五卅！  
‘打倒帝国主义！’喊得口哑。”

……

“敌满街小孩子，  
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。  
一，二，三，四！”

……

“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”。

## 康拉德：《黑水手》、《不安的故事》

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。自十九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，但已经有以超越优异于法国、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，于三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，二十岁左右才开始学英文，终于以英国十九世纪的伟大的小说家风格家以歿世，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时在变化中的错综性，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，他对艺术当做生命看待，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，并且创造当时的道德的感情的氛围。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，假使这目的的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融洽无间，只有坚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）

他正是为了这个缘故，所以他要在小说中创造“幻变的意境，神秘的雾围，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会编译委员会编辑在今年一月、二月出版的。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，于二十三年出版。该编辑委员会有译《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，惠特主宰着全船的全部生命。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“雾围”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、滑车的托落托落、水手们爬楼梯、整帆桁……这些都是形成这部小说的主要元素。康拉德在一九一四年给美国改版的《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的极致为怀抱；我愿一试我的成败，站起来也好，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》（一八九八年刊）确是比后二年的刊行的《吉姆爷》（一九一四年刊）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，不过它不愿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，俯拾皆是的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的最完全、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，我们很明显的看到一种不同。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十二种书做的一篇很渊博的序文，译文后又附了很详赡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十二种参考书中没有 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，这本书刊行于一九一四年。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》第十八页的：“他周围的愚笨更显得狼狈了”（原文是“The folly around him was confounded”），又如同书第一五六页：“……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 outvibrating from the broad chests”译文里的“发出”也许是“发自”误排的），又如同书第十页：“——连一尺多余的布茎都没有了，除掉我身上穿的”（原文……“Not a bloomingrag, but what I stand in”），又如同书第一二页：“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, peacefully interested and with crossed lege”），又如同书第二十四页：“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》第一——一页：

“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。

## 朱光潜：《孟实文钞》

朱先生这本新刊的集子一共收了十五篇文章，除了三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。朱先生在序中讲的明白：这些文章代表他十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章，特别讲到这点。

这十五篇文章，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。这几篇文章最值得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的严肃，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二十年的历史，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学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学我们可以归之于第二类。这类一共有四篇文章：《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》是中国近代惟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的极详细。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”？新的理论多的很。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，则倏忽不见，惆怅无闻者，恶能责以有说。若是者，吾固知其不期于切也”。

这段文字讲得极透澈，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。（注）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，并不仅限于外国诗；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《安诺德》两人以前均经介绍。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》不幸的很，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，捱了许多他不应捱的骂，于是这位英国十九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字，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。

注 关于这问题有一篇中书君作的《论不隔》（《学文》月刊第三期二十三年刊），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。

七月十日写八月二日刊

## 朱光潜：《文艺心理学》

关于这部书，朱自清先生在他的序文里说的很精当：“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赅括艺术活动的全体，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？（页一一二四）

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，霎时间忘去此外当有天地，对于它不作名理的判断，道德问题自然不能阐入。”这个道理很简单：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则文艺自有价值，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；因为可以有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》……等纯粹的想象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（页一二八）。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：我们评判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，有许多却是仅风行一时而又被人遗忘了的。仅拿上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。亚理士多德在《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艺的标准绝不相同”，又如他在第九章中论“诗的真理”，我们想也正是这个道理（请阅本书一—三页）。

关于第二个问题：文艺所产生的道德的影响，朱光生解释的极精辟。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”，“心里直觉到一种形相或是想见一个意象，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”（页一七二），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肌肉的技巧，在第十三章中说吴道子从剑的飞舞中得到一种特殊的肌肉感觉。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会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，又叙述的那样不枝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。

## 屠格涅夫的《父与子》

—

屠格涅夫的《父与子》在一八六二年出版。在这以前出版了《狂人杂记》（一八五二）、《罗亭》（一八五五）、《贵族之家》（一八五八）与《前夜》（一八六 ）。《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。他竟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割了一条鸿沟，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胁他。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逃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。他们以为屠格涅夫长久住在外国，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事情，因之也没有资格谈论俄国的一切。他们指谪屠格涅夫远隔离开现实，只是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一八六三年以后的作品。在一八六三年以前，这就是说在我四十五岁以前，除了一八四八年到一八五 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，他总非常焦躁不安，立刻回到俄罗斯，回到他的故乡斯拍司考伊，蛰伏上几个月，在那熟习的空气、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。大约在一八五八年或五九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”。直到一八六 年八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，“一八六 年八月里，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代的人的气味，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，我永远不会有过‘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。那位医生恰好在一八六一年以前死去。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显现在新代的人中的那些性质，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”。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，他所亲自看见过熟习的事物一样，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黄金的头发，那末头发确实是黄金的，鼻子确实是红的，没有任何思考会改变它的。”

一八六一年七月屠格涅夫写信给朗伯特伯爵夫人，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。他花费了六个月来修改。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着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。”

“伊符勤尼乏西里区”，那一位懒洋洋的，可是声音洪亮的说。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区，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；虽然他对于农务的知识很有限，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，他常常很早的起来就出去散步。最好不要理会他——因为他是不喜欢礼貌的。”保罗回答，他早就看出来。他又问“你的这位巴扎洛夫又是干什么的呢！”

“他是干什么的？”阿卡提笑微微的跟着说了一句。

“大伯你真是要知道他是干的吗？”

“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，在乡下住五年，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，有智识的人久已不弄这些无聊的玩意儿了，你成了一个昏愤的老朽的，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作客。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“理想的愛”、“浪漫的愛”、“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，过了十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。这次作客，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。如此结束了他的作客生活。

### 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，他便跪下来祈祷，因为恐怕惊醒了她，只是声音很轻的，可是她还醒了。“是你吗，乏西里伊苑诺维区？”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，只是我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。他安慰了她的忧愁。”

巴扎洛夫第二次到阿卡提家作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！他们一定是聪明的，只因为他们生下来的时候不是你我这个时代了。”

巴扎洛夫第一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大人说他快死了。他的病状一时重似一时，不住说谰语。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，让他灭了吧……”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，“他们俩并排的跪在那里，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；坟上的花都迷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岁月中去拜访上流绅士与贵族，参加他们的社会生活，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贴没有一点痕迹。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蔽着，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卤莽，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素质。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》出版了七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，社会演化的一个阶段。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《唐吉诃德与哈孟雷特》（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。

三十七年四月十五日

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。

## 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，又因为参杂了许多“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。十六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二世纪时人。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；还有年轻的爱人们做爱，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，我竟渴望想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折点。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裸赤的身体。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。”她的精神怏怏不快，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，而我无伤创。我哀泣，而我的羊并无死亡。

我心中如焚，即在深阴下也如此。许多荆棘会刺伤我，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，他可以在他的臂中！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。作者朗戈思生长在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是对称。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，达夫尼斯坐在克洛伊身旁哭泣，“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，勇敢的年轻孩子，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，哄得达夫尼斯连忙跪在她脚前祷告，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。

这部传奇故事在十八世纪与十九世纪有好几个英译本（法译本以十六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。一九二四年穆尔才完完全全译了出来。穆尔是二十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，一九二七年收入 Windmill Library 中，已是谁都可以欣赏的了。

## 奥斯汀：《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,自然对于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。

奥斯汀在她生存的四十年中默默无闻。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。她的六部小说都是写于十八世纪的九十年代,不过在一八一一年至一八一八年才刊行。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十九世纪的英国小说影响极大。散次伯雷教授(George Saintsbury)说她是英国十九世纪小说之母,而斯各德是英国十九世纪之父。

《傲慢与偏见》写于一七九七年,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。这部小说的女主人公是伊利沙白(Elizabeth),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。班太太有点歇斯特里亚,一有不舒适就嚷;“你们可怜可

怜我的神经呀。”班先生结婚了二十三年还不能让她了解他的性格。他们有五个女儿。班太太最爱大女儿撷因（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，一年有四千镑收入的单身青年，搬到他们的邻村来住，于是立刻便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，因为宾格里很赏识撷因。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。宾格里迷上了撷因，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）牧师家作客，遇见达西——达西来拜望他的姑母加泰林夫人（Lady Catherine de Bourgh）——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，解释并答复她所指谪他的几点，他坦白承认他曾劝阻他的朋友宾格里娶撷因，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办法有理由。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。突然伊利沙白接到撷因的信，她们的小妹妹十六岁的鲁底亚（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。她舅父去伦敦把鲁底亚的事料理妥当，让威克牟与鲁底亚正式结婚。后来她才知道威克牟这个流氓居然能够俯首贴耳和鲁底亚结婚，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，两个人在宾格里与撷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。撷因与宾格里似乎比较缺少生气，这类性格的人在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。鲁底亚是一个无教养的佻的少女，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。……而你居然会早请去了，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淑世的。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，撇因怀疑，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，二十五岁的青年。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，饭后他觉得应该与他的客人谈话，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，还是预先准备好的呢？”

主要是随机触发的，不过我有时候常常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。我总竭力装做出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看小说，选来选去，最后他自己找出一本讲道书来。读了不上三页，鲁底亚就打搅，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承继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单独一人待在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。我简直一进府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。——好好的选一人，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搅住。

“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，年轻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活就打消我的计划，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轻姑娘（假如果真有这样的年轻姑娘），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？他求婚被拒绝，他听班太太说伊利沙白是极倔强，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，否则我就不让她做女儿了。”

“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宅邸的时候，她自己在想，假如接受了那个人的求婚的话，她已经是那座宅邸的主人了。考林司先生也许会被我们忘记的，假如没有鲁底亚的事情发生。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。”

鲁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

了鲁底亚的名誉衷心的感谢。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，他先祝贺撮因与宾格里的订婚，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，而她所选择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杳，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的结合了，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）。

## 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的与最重要一篇作品。亚理士多德在《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窝狄浦斯这个名字。

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抛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。窝狄浦斯要避开注定的命运,他最后还是陷落在神的掌握中。

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，我们叫作救星；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（一）开场白页五）

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。（中译本页五——六）

从这开始他引导他自己去苦苦寻求那造成大的亵渎，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理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。（中译本页一八）“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”页六四）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，“那我不致于做我父亲的凶手，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的孩子，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”页六五）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？便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”页七一）

十九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。

《窝狄浦斯王》有罗念生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。

## 悼《译文》

在呼喊着杂志年与翻译年的时候，《译文》于去年创刊。《译文》不曾标榜过什么，也不曾唱过高调，只是不声不响的踏踏实实的在干。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，它的终刊号九月十六日即刊行了。

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，我们更尊视勤奋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配搭的很好。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的多。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知识。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，除偶而一两篇比较老实的编译外，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》，列而孟托夫的《普式庚之死》，岡泽秀虎的《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的直，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哪一种好，应该当作标准的翻译法；或哪一种坏，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”(Creative translation)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，他运用文字的这两种东西在译文里完全表出来。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，难易，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，需要我们细细的玩味；再以朋友作比方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，只要它难懂的“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为笨一点，不大流利；它里面的文章却都是老老实实地译出来的。这种译法是否应永远继续下去是另一个问题；不过在我国的翻译文学还在萌芽时期，我们首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愿意《译文》的主编者和它的撰稿人再重新结合起他们的力量，为我們的大众，为我們的翻译事业，为我們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。

## 李健吾：《福楼拜评传》

讲到传记，我们不得不贬抑我们的自尊与骄傲来倾倒于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。我们的传记都是有点寒伧。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。在两方的文学中，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族长、国王、预言者、伟大的妇女的传记。但是有意识的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》（Memorabilia 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十六世纪传记中的主人公大都是帝王与圣者。英国的培根（Francis Bacon）在一六二二年著了《亨利第七传》（History of Henry ），瓦顿（Isaac Walton）于一六四一年开始刊行《名人传》（Lives）。他两人于传记的艺术有极大的贡献。到了一七九一年包斯威尔（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和教会有关的人。至于文学家的影响与重要至少在十七世纪前还不曾普遍地被人认为有立传的资格。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《本琼生谈话记略》（Notes on Conversations with Ben Jonson，一六一九年）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出，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（An Hony áwood 十七世纪时人，）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（Fuller），写得极详尽，又喜欢谈琐碎的情节，在他的《英格兰俊杰传》（Worthies of England 一六六一年刊）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的容易点，包斯威尔才能接继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。这被传的人要表现的有生命，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。传记的主人者既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，近代传记上惟一的问题既是传记是科学，还是艺术。这二者是否可以并存不悖。西德尼李(Sir Sidney Lee)，尼考生(Herald Nieholson)莫洛怀(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 Strachy)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(EmileLudwig)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》(ACritical Study of Fyodor Dostoevsky)雅毛林斯基(AbrahamYarmolinsky)的《屠格涅夫》与《陀斯妥也夫斯基》此外如莫洛亚的《屠格涅夫》，著名小说家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的凌乱非常。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的可怜，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。附录里有四篇文章：（一）《福楼拜的故乡》是作者旅法时的游记，（二）十九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。

福楼拜是十九世纪一位最自觉，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惟一的正确表现。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，作者极详赡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，他的理智的光辉澈照全书，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》。

注 这书印着是二十四年十二月初版，实际二十五年二月才出版。