



亨利·詹姆斯 (1843—1916)

目 录

第一部:小说论

- 小说的艺术……………朱乃长译 王晓岳校(3)
小说的未来……………李学娴译 朱乃长校(32)

第二部:小说家论

- 伊凡·屠格涅夫……………刘文荣、戴耘译 智量校(49)
奥诺雷·德·巴尔扎克……………李金波译 朱乃长校(88)
居斯塔夫·福楼拜……………林刚白译 朱乃长校(121)
乔治·桑……………洪丕柱译 朱乃长校(164)
乔治·艾略特……………焦晓晓译 王晓岳校(200)
居伊·德·莫泊桑……………乔岱译 朱乃长校(226)

第三部:小说自序

- 《罗德里克·赫德森》序言……………朱柏良译 金德明校(261)
《一位女士的画像》序言……………项星耀译 朱雯校(279)
《鸽翼》序言……………徐栋良译 金德明校(297)
《使节》序言……………徐栋良译 金德明校(317)
《金碗》序言……………朱柏良译 金德明校(340)

第一部

小说论

小说的艺术^①

若不是瓦尔特·皮赞特先生^②新近用这个题目发表了那本有趣的小册子,我从而似乎为我的大胆鲁莽的行为找到了一个借口的话,我是不会把这么大的一个题目安在这些简短的评论上的,因为对这样的一个题目进行充分的探讨会使我们把话说得很长,而我的这些评论则必然会缺乏任何完整性。皮赞特先生在英国科学研究所里发表的那个演讲^③——它是他那本小册子的原始的形式——似乎表明,许多人对小说的写作艺术感兴趣,而且对于那些从事小说艺术实践的人可能想在这方面说的那些话,也并非漠不关心。所以我唯恐失去这个有利的机缘,想在皮赞特先生必然业已引起的注意的庇荫下面,插进几句话去。他已经把他的关于讲故事的奥秘的见解整理成文,予以发表,这件事里面就有着一些十分令人鼓舞的东西。

这是生命力和好奇心的一个佐证——小说界同仁的好奇心,以及他们的读者的好奇心。仅在不久以前,还可能有人这么假定:英国小说并非法国人称之为 *discutable*^④ 的东西。它并不那么神态俨然,表现出它的背后有着一种理论、一种信念和一种以自我意识作为后盾的派头——表现出它是一种艺术信念的具体体现,表现出它是选择和比较的结果。我并不说它必然就因此而有所逊色。要宣称狄更斯和萨克雷(譬如说吧)所认为的

那种小说的形式有着什么尚欠完善的瑕疵,那我可没有这样大的胆量。然而,它是 naïf^⑤(如果我不妨再次借用一个法语单词来帮助我表达我的意思的话);而且很明显,如果由于它失去了 naïvete^⑥而注定要在某些方面遭到损失的话,那么它现在也知道如何得到相应的利益。在我刚才提到的那个时期里,普遍存在着一种惬意而随和的感觉,认为一部小说就是一部小说而已,正如一个布丁就是一个布丁一样,而我们和它打交道的唯一方式,无非就是把它吞下肚去而已。但是由于这样或者那样的原因,最近一二年来,又出现了活泼生动的局面即将恢复的迹象——讨论的时代,在某种程度上,似乎已经开始了。艺术靠讨论,靠实验,靠好奇心,靠尝试的多样化,靠意见的交流和观点的比较而得以存在;有一种臆断认为:无人在艺术方面有着什么特别的话要说、对于它的实践和偏爱也提不出什么理由来的那些时代,尽管它们也许是成就辉煌的时代,却不是什么发展的时代——甚至可能是有点停滞的时代。对于任何一种艺术的成功应用都是一种可喜的景象,然而理论也是有趣的;而且,虽然有许多理论未经应用,但我猜想从来没有一个真正的成功不曾有过一个潜在的信念作为其核心的。讨论、建议、系统的讲述——当它们出自坦率和真诚的时候,都是富于成果的。皮赞特先生已经树立了一个极好的榜样,因为他不仅谈了他个人认为小说应该怎么写,而且也谈了他认为它应该如何发表;因为他对这门

① 本文最初发表于1884年9月出版的《朗文杂志》(*Longman's Magazine*),1888年收入麦克米兰公司出版的文集《一织不完整的画像》(*Partial Portraits*)里。

② 瓦尔特·皮赞特(Walter Besant, 1836—1901),英国小说家兼批评家。

③ 英国科学知识普及会(the Royal Institution),1799年创设,以促进民众科学知识为宗旨。瓦尔特·皮赞特于1884年4月25日在该会发表了这个演讲。

④ 法语:可争议的,众说纷纭的。

⑤ 法语:朴素的、纯朴的。

⑥ 法语:朴素、纯朴。

“艺术”的见解在一个附录里继续予以阐述,其中也包含着这方面的意见。在这一个领域里工作的别的其他人无疑会继续这场讨论,他们会用自己的经验对它加以阐明,而结果必然会使我们增加对小说的兴趣,使之达到它在一段时期以来岌岌可危、几乎未能达到的地步——成为一种严肃的、活跃的、带着探究性的兴趣,在这种兴趣的庇护下,我的这一令人愉快的研究,在满怀信心的时刻,或许会不揣冒昧,略微多谈一点小说对它自己的看法。

小说必须认真地对待它自己,然后才能期望公众认真地对待它。认为小说“邪恶”的那种陈旧的迷信观念,无疑已经在英国销声匿迹了;但是它的阴魂不散:任何一个故事,若不或多或少地承认它只是笑话一桩而已,这个阴魂就会在暗中对它作祟。即使是最为诙谐的小说,也在某种程度上感受到过去针对轻薄的文字而发的禁令的分量:诙谐的情趣并不总是能够让人当作正统的。虽然人们或许耻于出口,但是他们仍然认为,一部毕竟只是“虚构”(不然的话,“故事”又能是什么呢?)的作品,理应有所歉疚——必须放弃自命的以意在真实地反映生活的姿态。这一点,理所当然,任何一个明白事理、精明机警的故事都拒绝予以照办,因为它很快就明白,在这样的一个条件下所给予的宽容,只是一种以慷慨大度的外表伪装起来的、打算扼杀它的企图而已。过去福音教派对小说的敌视,尽管它心胸狭隘而又直言不讳,尽管它认为小说之不利于我们的不朽灵魂,其程度决不亚于一出舞台剧,但实际上它远不如这种貌似宽容的企图那么富于侮辱性。一部小说之所以存在,其唯一的理由就是它确实试图表现生活^①。当它一

① 在最初在1884年9月的《朗文杂志》发表的这篇文章里,亨利·詹姆斯原来在此处写的是“与生活媲美”(does compete with life)而非“试图表现生活”(does attempt to represent life),后当他把此文收入《一组不完整的画像》(Partial Portraits, 1888)时,他把这儿和文中别处的“与生活媲美”均改作“表现生活”。——利昂·艾苔儿注

一旦放弃了这个意图——这也就是我们在画家的画布上看到的那个意图——它就会陷入一种奇怪的困境之中。人们并不指望图画为了得到谅解而贬抑自己；而画家的艺术和小说家的艺术，就我所能够看到的情况而论，两者之间，具有全面的相似之处。它们的灵感相同，它们的创作过程（除了各自的媒介不同以外）相同，它们的成功相同。它们可以互相学习，它们可以互相解释，互相支持。它们的事业相同，一方的荣誉也就是另一方的荣誉。伊斯兰教徒认为图画是邪恶的东西，但是任何一个基督教徒都早已没有这种观念了。而对于它的这个姊妹艺术的疑虑的种种痕迹（尽管它们可能已经被掩饰了起来），却至今仍然萦绕在基督教徒们的头脑里，因此这就更是一桩咄咄怪事了。使这种疑虑寿终正寝的唯一有效的办法，就是强调我刚才提到过的两者之间的相似之处——即坚持此一事实：正如图画之为现实，小说就是历史。这就是我们可以为小说所作的唯一的（对它公道的）概括性的描述。但是历史也允许表现生活；人们并不指望它因此而表示什么歉疚之意，正如他们并不指望图画因此而表示歉意一样。小说的素材，同历史的素材一样，也是储存在文献和纪录里的，并且，正如加利福尼亚州里的人们所说的那样，如果它不想泄露自己的机关的话，它就得满怀信心地讲话，就得用历史学家的口吻讲话。某些才能卓越的小说家却有着一个故意泄露自己机关的习惯，这种做法一定常常使得那些认真对待他们的小说的人们为之伤心落泪。近来我读完了安东尼·特罗洛普的许多篇章，深感他在这方面颇欠慎重。在一段题外的话里，在一句插话或者一句旁白里，他向读者供认不讳，他和他的这位信任他的朋友只是在那儿“装模作样”一番而已。他承认，他所叙述的那些事情纯属子虚乌有，并且他大言不惭地说，他可以让他的故事按照读者所最喜欢的方式而产生改动变迁。我承认，这种

对于一个神圣职业的背叛,在我看来不啻是一种极大的罪行;这就是我所说的妄自贬抑的态度,况且,这种态度竟然会出现在特罗洛普的身上,使我感到大为震惊,正如这种态度如果出自于吉本^①或者麦考莱^②的身上也会使我感到同样地震惊。这意味着小说家不像历史学家那样专心致志地追求真实(我所指的真实当然只是小说家心目中的真实——不管这种真实到底是什么,它们是我们必须将就他的前提),而他这样做就一下子丧失了他的全部立足之地。表现并且用具体的事例来说明过去以及人们的行为,这是这两种作家的共同任务,我能看出来的两者之间的唯一的差别,乃是小说家在搜集证据方面(它远非纯属文学性的劳动)有着更多的困难。这是他的光荣,他越成功也就越光荣。小说家既和哲学家又和画家有着这么些共同之处,在我看来,这便给予他一种伟大的品性;这种双重的相似是一种了不起的传统。

当皮赞特先生坚持认为小说是一种艺术,它理应得到迄今为止仅仅为音乐、诗歌、绘画、建筑方面的成功行业所保留着的一切荣誉和报酬的时候,他心里想到的显然正是这一切。对于如此重要的一条真理,任你怎么坚持都不可能坚持得过了头,同时,皮赞特先生为小说家的著作争取的地位,可以用这个有点儿抽象的提法来代表:他说他要求小说家的著作不仅应当让人们觉得是具有艺术性的作品,而且必须让人们觉得它的确是艺术性极强的作品。他竟然提出这个说法来,真是妙极了。他这样做表明它有此必要,表明他的这个主张对许多人来说是一桩新

① 吉本(Edward Gibbon, 1737—1794),英国历史学家,著有《罗马帝国衰亡史》等。

② 麦考莱(Thomas Babington Macaulay, 1800—1859),英国历史学家,著有《英国史》等。

鲜事儿。这个想法固然令人为之惊愕,但是皮赞特先生的文章的其余部分证实了这句话所揭示的内容。实际上,我觉得再进一步予以证实也是可能的;我觉得这么说也错不到哪儿去:除了从来就没有想到过一部小说还应当富于艺术性的那些人以外,还有不少人,如果要他们接受这个原则的话,他们就会忐忑不安,心里充满了不可名状的疑虑。他们会觉得难以解释他们对小说的厌恶之感,但是它会产生有力的作用,使他们有所防范。在我们这些信仰新教的社会里,有那么许多事物都被如此奇怪地扭曲了,某些圈子里的人士认为,对于那些把“艺术性”当作一件重要的东西来予以考虑的人们,对于那些让它在权衡事物中起作用的人们,它有着某种模糊的有害的影响。它被认为它以某种神秘莫测的方式和道德、娱乐、教育互相对立着。当艺术性体现在画家(雕塑家可是另一码子事情!)的作品里时,你知道它是什么:它就站在你的面前,正经八百,浅红嫩绿,外加一个泥金的框架;你一眼就可以看出它的最坏之处,因此你就可以有所防范。但是当艺术性被引进文学作品的时候,它就变得阴险狡猾得多了——有着你尚未察觉就已经为它所伤害的危险。文学应当有教育作用或者娱乐作用,然而在许多人的头脑里,却有着这样的一种印象,认为这些对于艺术性的特别关注,这种对形式的刻意追求,对于这两个目的均并无裨益,甚至反而有所妨碍。小说失之于过于轻薄浮滑,因此不足以诲人;它们又失之于过于庄重严肃,因此无从供人消遣;此外,它们拘泥死板,似非而是,又复累赘拖沓。我想,许多把读小说当作一种跳读练习来对待的人心里的念头,如果能用言语表达出来,它大抵会如此这般地表白一番。他们当然会争辩说,一部小说应当是“好的”,但是他们却又会按照各自的方式来解释这个词,一个批评家和另一个批评家的解释会大相径庭。一个会说,所谓“好”指的是表现了在

小说中处于重要地位的、具有美德和抱负的人物；另一个则会说，它取决于一个“圆满的结局”，取决于在最终分配奖品、养老金、丈夫、妻子、娃娃、百万资财、附加的条款和让人听了欢欣鼓舞的话。还有一个会说，它指的是充满了曲折和变迁，以至我们会想要跳到后面去看看那个神秘的陌生人究竟是谁，那份被人偷走的遗嘱究竟找到没有，不让任何叫人厌烦的分析或者“描写”妨碍我们享受这种乐趣。然而他们都会同意，都会认为那个小说应该“富于艺术性的”说法会使他们感到有点煞风景。一个会认为这个说法要对所有的那些描写负责，而另一个则会认为它表现于缺乏同情心。它显然会对大团圆式的结局不利，在某些情况下它甚至会使任何一种结局都成为不可能。对于许多人来说，一部小说的“结局”就像一顿美餐的结尾，它是一道甜食和冷饮，而小说方面的艺术家则被看作某种多管闲事的医生，他不让人享用令人惬意的回味。因此，诚然，皮赞特先生之认为小说是一种优秀的文学体裁此一概念，遭到了不仅是消极的、而且是十足的冷遇。使小说具有圆满的结局、富于同情心的人物，以及一种客观的口吻——就仿佛它是一件出自技工之手的产物似的——这对于作为一件艺术品的小说来说，究竟和它的本质关系很小，还是和它的本质关系密切，这倒无关紧要：这种联想，不管它多么不协调，对小说来说也许很容易会变得太过分，如果没有人时而发出雄辩的声音来使人们注意到这一事实：小说是一个在自由和严肃方面可以和文学领域中的任何一个别的门类媲美的文学分支。

当然，在对于容易受骗上当的我们这代人具有吸引力的、数量巨大的小说面前，这一点也许有时候会受到怀疑，因为人们也许很容易认为，如此迅速而又容易地生产出来的商品，不可能有着什么了不起的品质。我们必须承认，好小说受到坏小说的很

人的连累,必须承认整个小说界由于产品过剩而丧失信誉。然而,我认为这种损害只是表面上的,小说的过剩也不足以证明这个原则本身有什么问题。就像所有别的门类的文学作品那样,就像今天的别的一切东西那样,小说被庸俗化了,而且事实证明,它要比别的某些门类的文学作品更加容易变得庸俗。但是,一部好小说和一部坏小说之间的区别,在今天和在过去任何时候都是一样大的:坏小说连同所有的拙劣的绘画和让人糟蹋了的大理石一起被扫进某一个无人光顾的废物弃置所里去,或者人世间的后窗下面的一个广袤无边的垃圾堆放场上去,而好小说则与日月同辉,光芒四射,激励着我们的追求尽善臻美的愿望。既然我将不揣冒昧,向皮赞特先生提出仅仅一点意见来和他商榷(他的口气里充满了他对他的艺术的热爱),我还不如干脆就马上把它提出来打发掉完事。他试图在事前就那么肯定地说,一部好小说将是怎么样的一部作品,我认为他这样做是错误的。本文的目的正是要指出这样的一种错误所具有的危险性,指出关于这个题目的某些被人先验地加以运用的传统已经产生了严重的影响,指出一种致力于如此直接地再现生活的艺术,为了它自己的健康,必须享有完全的自由。它靠锻炼而生存,而锻炼的意义正在于自由。我们在事前可以要求一部小说承担的唯一约束,而不致受到独断专行的责难的,就是它必须让人感到有趣。它不能推卸这个具有普遍性的责任,但是这也是我所能想到的唯一的责任。在我看来,它可以任意用来达到这个目的(使我们感到有趣)的手段不可胜数,如果用条条框框来加以挑选或者限制的话,对它们只会有害无益。它们像人的气质那样千变万化,而且它们越是成功地表现了一个与众不同的独特的心灵,它们就越是成功。按照它的最广泛的定义,一部小说是一种个人的、直接的对生活的印象:这印象首先构成了其大小根据

印象的强烈程度而定的价值。但是,除非有着感觉和说话的自由,否则就根本不会有任何强度,因而也不会有任何价值可言。探查出一条供人遵循的路线,制定出一种供人采用的语调,勾划出一个供人充实的结构——这都是对那种自由的限制,也是对我们恰恰最感到关心的东西的压制。在我看来,结构应该在事后予以评价:那时作者已经作出了他的抉择,并且已经表明了他的标准;那时我们就能够遵循路线和方向,可以比较语调和相似之处。总之,那时我们就能够享受最美妙的乐趣之一,我们就能够评价质量,我们就能够对创作实践进行检验。创作实践的得失仅属于作者本人;它是最具有他个人特征的东西,而我们就用这个来衡量他的成败。小说家的优越的地位,他的奢华的享受,如同他的痛苦和责任一样,在于作为一个创作的实践者,可以供他尝试的东西是没有限度的——他的各种可能的实验、努力、发现、成功,都是没有限度的。特别在这方面,他按部就班地工作,就像他的那位用画笔的兄弟一样——关于他,我们总可以说,他是以一种他自己最熟悉的方式来画他的画的。他的方法是他的秘密,但是它不一定是一个他唯恐泄露的秘密。即使他愿意,他也无法把它当作一个普遍性的东西来予以披露;他会一筹莫展,不知道怎样把它教给别人。我说这话时,并未忘记在上文曾经坚持地认为,从事绘画的艺术家和写小说的艺术家在方法上有着共同性。画家是能够传授他的技艺的基本功的,而且通过研究好作品(假如他有才能的话),学习怎样画和学习怎样写,都是可能的。然而这样说仍然是确实的,并且无损于这种 *rapprochement*^①:文学艺术家不得不在比绘画艺术家大得多的程度上对他的学生说:“唔,好吧,你得照你能做的那样去做!”这是

① 法语:相似之处。

一个在程度上有所差异的问题，一件微妙的事情。如果说世界上有精密的科学，那么世界上也就有着精密的艺术，而绘画的基本原理要比写小说的基本原理具体得多，以致它构成了两者之间的差别。

然而我应当补充一点：皮赞特先生固然在他的文章开头说：“小说的法则可以让人制订出来，并且进行传授，使之具有和绘画中的和谐、透视、比例的法则相同的精密性和精确性”，他把他的话用于“一般的”法则，而且他在表达其中大多数的规则时用了不同意他的观点就会显得不通人情的方式，藉此，他缓和了否则就会听上去令人感到荒唐无稽的论调。什么小说家必须根据他自己的经验写作啦，什么他的“人物必须真实，并且就像你在现实生活里可能会遇到的一样”啦；什么“在一个僻静的农村里长大的年轻妇女应该避免描述兵营里的生活”啦，什么“如果一个作家的朋友和他本人的经历属于下层的中产阶级的话，他就应该小心避免把他的人物引进上流社会中去”啦；什么你应该在一本备忘录里记笔记啦；什么你的人物形象应该轮廓鲜明啦；什么用说话或者举止方面的某种特征使他们的形象清晰是一种坏方法，而“详细地刻划他们”则是一种更为糟糕的方法啦；什么英国小说应该有一个“自觉的道德方面的目的”啦；什么“对于细致的技巧——也就是风格——的价值，几乎任你作出多高的评价都不会过分啦”；什么“最重要的关键就是故事”啦，什么“故事就是一切”啦；对于这些原则里的大多数，人们当然是不可能不具有同感的。关于下层的中产阶级作家和他对自己的地位应有自知之明的那句话，也许让人听了会感到相当寒心；但是，至于其余的话，我觉得很难对其中的任何一条劝告表示什么异议。然而，同时我也觉得很难绝对地同意它们——也许关于在一本备忘录里记下笔记来的那条指示是一个例外。我觉得它们似乎并

没有皮赞特先生认为小说家应予遵守的那些法则所具有的那种特点——即“和谐、透视和比例的法则”的“精密性和精确性”。它们是有启发性的，甚至是发人深思的，但是它们却并不精确，尽管它们无疑是精确到了他的那个具体的情况所容许的程度：这正是我刚才所坚决主张的解释的自由的一个证明。这些不同的指示——它们说得如此娓娓动听而又含糊其辞——的价值，完全在于你赋予它们的意义。那些使人们感到真实可信的人物和情境，将是那些最使人感动的和最使人感到有趣的人物和情境，但是衡量真实性的尺度是很难制订的。堂吉诃德或者密考伯先生^①的真实性和真实之间是有着很微妙的差异的；它是被作者的想象力大事润色过的一种真实，以至它尽管很生动，但若要把它拿出来当作一个样板，却会令人颇为踟蹰：那样做的话，你会使自己惹来一些从一个学生的角度提出来的诘难，问你一些非常令人窘迫的问题。不言而喻，除非你具有真实的感觉，否则你就不会写出一部好小说来；但是很难给你一个让你产生那种感觉的秘方。人性是无边无际的，而真实也有着无数的形式；我们所能断言的至多是：有些虚构的花朵有着真实的气味，有些则无；至于要在事前告诉你，你的那个花束应该如何组成，那可是另一回事。说一个人必须根据他的经验来写，这话讲得固然很好，然而在相等的程度上，它也讲得不得要领；对于我们假想中的那个打算写小说的人来说，这样的一句话可能听起来有点嘲弄的味道。它所指的是哪一种经验？它从哪里开始，又在哪儿结束？经验是从无止境的，它也从来不是完整无缺的；它是——

① 密考伯先生，英国小说家狄更斯的名著《大卫·科波菲尔》(David Copperfield, 写于1849至1850年间)里的一个人物。他尽管贫穷潦倒，但从未失掉过创办一番事业的希望。

种漫无边际的感受,是悬浮在意识之室里的用最纤细的丝线织成的一种巨大无朋的蜘蛛网,捕捉着每一颗随风飘落到它的怀中来的微粒。它就是头脑的氛围;当头脑富于想象力的时候——如果碰巧那是一个有天才的人的头脑的话,就更是如此——它捕捉住生活的最模糊的迹象,它把空气的脉搏转化为启示。生活在农村里的那位年轻的妇女,只要她是一个对于任何事物都无不经心的姑娘,那么公然对她说,关于军人方面的事情她应缄口不谈,(在我看来)就很不公道。比这更大的奇迹都曾让人见到过。只要有想象力帮忙,她就应该讲得出这些军人先生们里面的某些人的真实情况。我记得有那么一位英国小说家^①,一位有天才的妇女。她对我说,她曾经由于在她的一篇关于法国的信奉新教的青年的性格和生活方式的故事里设法写出了她的印象而备受赞扬。有人曾经问她从什么地方了解到那么多关于那些叫人莫测高深的人的情况的^②,也有人曾经为她遇到过难得的机缘而向她祝贺。这些机缘就是,有一次,在巴黎,当她走上楼梯时经过一扇开着的房门,在那儿,在一位 *pasteur*^③ 的家里,几个年轻的新教徒围坐在一张餐桌面前,桌上放着吃过了的饭菜。她的那一瞥构成了一幅图画:它只持续了一刹那,但是那一刹那就是经验。她获得了她的直接的个人的印象,而且她也创造出了她的典型。她知道青春是怎么一回事,也知道新教是怎么一回事;她又有机会看到作为一个法国人是怎么一回

① 可能指利特奇夫人(Lady Ritchie, 1837—1919),即萨克雷的长女安妮·萨克雷(Anne Thackeray)。她的第一部小说《伊丽莎白的经历》的内容和亨利·詹姆斯在此提到的情况相符。

② 这里的“叫人莫测高深”指的可能是由于法国人绝大多数信奉天主教(即“旧教”),新教徒为数极少,他们有着自己的狭小的活动圈子,平素不大与外界接触,所以外人甚少知道他们的情况。

③ 法语:牧师。

事,于是她把这些概念都转化为一个具体的形象,由此制造出一个现实。然而,最重要的是,她的天赋使她具有举一反三的才能,而对于一个艺术家来说,较之任何居住地点或者社会阶梯中的地位这些偶然的状况,这种才能是一种伟大得多的力量源泉。从已经看见的东西揣摩出从未见过的东西的能力、探索出事物的含义的能力、根据模式判断出整体的能力,对于普遍的生活感受得如此全面以至你能够接近于了解它的任何一个特殊的角落的这种品质——几乎可以说,这一组才能构成了经验,而且这些才能在农村、在城市、以及在教育程度极为悬殊的各个阶层里都出现过。如果经验是由许多印象构成的,也许可以说许多印象就是经验,正如(我们不是已经见到过它了吗?)它们就是我们所呼吸的空气。因此,如果我一定要对一个新手说,“你要根据经验、并且只根据经验来写作”,我会觉得这是一个吊人胃口的告诫,除非我立刻小心地再加上一句,“你要努力成为一个凡事莫不让你产生印象的人!”

我说这些话,决非意在贬低精确的重要性——即细节真实的重要性。各人根据自己的情趣说话时,就能说得最好,因此我不妨大胆地提出:我认为,予人以真实之感(细节刻划的翔实牢靠)是一部小说的至高无上的品质——它就是令所有别的优点(其中包括皮赞特先生谈到的那个自觉的道德方面的目的)都无可奈何地、俯首贴耳地依存于它的那个优点。如果没有这个优点,别的优点就全都变成枉然,而如果有了这些优点,那么它们所产生的效果就归功于作者在制造生活的幻觉方面所取得的成功。这个成功之取得,对这个精致微妙的过程的研究,就我的情趣来说,构成了小说家的艺术的开始和终结。它们是他的灵感,是他的绝望,是他的报酬,是他的痛苦,是他的欢乐。他和生活展开的竞争,实实在在地说来,就发生在这里;他和他的画家兄

弟展开的竞争,正发生在这里,就在他的努力之中:描绘出事物的外貌——那种表达出它们的意义的外貌——捕捉人生的壮观的色彩、轮廓、表情、外表和实质。皮赞特先生叮嘱他要记笔记的那番话之所以说得非常得当,正是关系到这一点。他笔记记得再多也不可能嫌多,他笔记记得再多也不可能记够。整个生活都在召唤着他,而要“表达”出最单纯的外表,要制造出最短暂的幻觉,却是一桩非常复杂的事情。如果皮赞特先生能够告诉他该记些什么笔记的话,他的处境就会好些,这个法则也就会变得比较精确一些。但是这一点,我怕他是永远不能从任何一本手册里学得到的;这就是他得毕生致力于此的事情。为了从中选择少数几条,他一定得记下许许多多条笔记来,他一定得尽力把它们发展加工,而且,即使那些可能对他最有所教益的指导者和哲学家,到了事关如何运用训诫的时候,也必须听任他独自采取行动,正如我们得让画家独自去和他的调色板上的颜料打交道一样。至于他的人物“必须轮廓鲜明”,如皮赞特先生所说的那样——小说家对此深有体会;可是他究竟将会如何使他们轮廓鲜明,那可是他的那个守护天使和他本人之间的一个秘密了。如果可以教他懂得,大量的“描写”可以使他们变得轮廓鲜明,或者,恰恰相反,不用描写而在对话的安排上面下功夫,或者不用对话而让“情节”倍增,以此把他从他的种种困难里解救出来,那么这件事情就会变成简单得可笑了。譬如说,没有什么比这种情况更为可能的了:他长着那样的一个头脑,对它来说,这种描写和对话之间的、情节和描写之间的那种古怪而呆板的对立是没有什么意义和并不说明什么问题的。人们谈论起这些东西来,往往就好像它们之间有着一种势不两立的特征似的,而并非彼此无时无刻不在互相渗透、融为一体,是一个表达的总体的几个密切相关的部分。我无法想象,文章竟然会存在于一连串的

块块之中,也不能设想,在任何一部值得讨论的小说里,竟然会有一段不是意在叙述的描写,竟然会有一段不是意在描写的对话,竟然会有并不带有情节性质的一丁点儿的任何一种真实,或者竟然会有这样的一段情节:它的趣味并非来自一件艺术品的成功这个总的和唯一的来源——即在成为说明事物的例证方面得到成功。一部小说是一个有生命的东西,像任何一个别的有机体一样,它是一个整体,并且连续不断,而且我认为,它越富于生命的话,你就越会发现,在它的每一个部分里都包含着每一个别的部分里的某些东西。如果批评家企图在一部完美精致的作品稠密的结构上标志出各种成分的分布图,那么他恐怕就会标志出一些和历史上曾经有过的任何一个疆界一样牵强附会的界限。现在存在着性格小说和情节小说的一个老式的区分,它一定曾经使那位热衷于自己工作的、有志于从事创作的人多次陷于欲笑不能的境地。我觉得这个区分,和那个同样为人称道的小说和传奇的区分,同样地没有什么实际的意义——同样地并不符合任何实际的情况。小说有好坏之分,正如图画之有好坏之分;然而这是我所认为的具有任何意义的唯一的区分,而且我不能想象会有人提到一部性格小说,正如我不能想象会有人提到一幅性格画一样。当你谈论画的时候,你就谈到性格;当你谈论小说的时候,你就谈到情节,而这些名称是可以任意互换的。除了决定情节以外,性格又是什么呢?除了说明性格以外,情节又是什么呢?一张并非涉及性格的画,或者一部并非关于性格的小说,它算是什么呢?除了性格以外,我们在其中寻求些什么、又找到些什么呢?一个妇女,一只手扶在桌上站起来,并且带着某种神情望着你——这是一个情节,否则,如果它不是一个情节,我觉得就很难说它究竟是什么了。同时它却又是性格的一种表现。如果你说你看不出它来(那里面会有性格——allons

donc^①!),那么,这恰恰正好是有着他自己的理由认为他确实看到了它的那位艺术家存心要让你看到的東西。当一个年轻人下定了决心,认为他毕竟并没有足够虔诚的宗教信仰使他按照他的初衷去担任圣职的时候,那就是一个情节,尽管你也许并不为了要去看看他是否会又一次改变主意而赶紧去读那一章的结尾部分。我并不认为这些是不同寻常的或者令人惊讶的情节。我并不妄图估计它们所产生的兴趣的程度,因为这将会视画家的技巧而定。要说某些情节在本质上要比别的情节重要得多,这话听上去几乎显得幼稚,而我倒毋需接受这一条告诫,因为我已经申明在先,我所能够理解的唯一的小说的分类,乃是有生活的小说和没有生活的小说这两类,从而表示了我对于那些主要的告诫所感到的同情之忱。

小说和传奇,情节小说和性格小说——这些笨拙的区分,在我看来,都是批评家和读者为了他们自己贪图方便而搞出来的把戏,以此来帮助他们摆脱一些他们偶然碰上的古怪的困境,但是对于作者,它们却没有什麼现实意义或者兴趣可言,而我们当然恰恰正试图从作者的角度来考虑小说的艺术。关于皮赞特先生显然打算树立起来的另一个界限模糊不清的类别——“现代英国小说”此一类别——情况亦复如此;所不同者只是他在这儿陷入了一个偶然的观点上的混乱。他提到它时的那番议论,究竟意在进行说教,还是意在从事有关历史的阐述,这一点并不十分清楚。去设想一个人打算写一部现代英国小说,和去设想他在写一部古代英国小说,这是同样地困难:因为那都是没有论据即作出结论的一种诡辩性的称号。你写小说,你画画,用的是你自己的语言,写的是你自己的那个时代,因而,称之为现代英国

① 法语:得了吧。

小说决不会使这个困难的工作因此而变得比较容易一点。把你的艺术家同行的这一部或者那一部作品称之为传奇,很不幸,也同样不能使它变得比较容易一些——除非,当然啰,那仅仅是由于这样听上去很令人感到适意而已,例如霍桑把这个名称加在他的《布里斯台尔传奇》^①上那样。法国人已经把小说的理论发展到了相当完整的地步,然而他们也只给小说取了一个名称,而并未试图把它区分得更为精细。我想不出有哪些责任是“传奇作家”可以不和小说家在同等的程度上承担起来的;创作实践的标准对于两者都是一样高的。当然我们现在正在讨论的是创作实践——因为那是一部小说的唯一有争论余地的方面。也许人们往往看不到这一点,结果就产生了无尽无休的混乱和矛盾的看法。我们必须让艺术家决定他的课题,他的主题,以及他的 *donnée*^②;我们的评论仅仅用来检验他处理它所取得的结果。当然,我的意思并不是说我们非得喜欢它或者非觉得它有趣不可;如果我们并不喜欢它或者并不觉得它有趣,我们对待它的办法非常简单——不去碰它。我们也许会相信,某一个主题非常棘手,即使一个最真心诚意的小说家也会对它束手无策,而这个情况也许完全证实了我们的信念;但是这个失败将会是创作实践方面的失败,也正是在创作实践中记录着那个致命的弱点。如果我们认为自己毕竟还对艺术家有所尊重的话,我们就必须让他享有选择的自由,纵然在某些具体的情况下会有无数的推断,认为这个选择不会产生丰硕的成果。艺术从公然违抗种种推断里获得很大一部分于它有益的锻炼,并且它所能做的最有趣的实验中的某一些是隐藏在平凡的事物内部的。居斯塔夫·福楼

① 《布里斯台尔传奇》(*The Blithedale Romance*)发表于1852年。

② 法语:基本环境,出发点。

拜写过一篇关于一个女仆钟爱一只鸚鵡的故事^①，而这篇作品，尽管它写得非常精致完美，总的说来它却不能算作一篇成功之作。我们完全可以认为它平淡无味，但是我认为它本来是可以成为一篇非常有趣的小说的；至于我，我却很高兴他居然写下了这篇小说；它对我们的知识作出了一个贡献，使我们知道什么是做得到的——或者什么是做不到的。伊凡·屠格涅夫写了一篇关于一个又聋又哑的农奴和一只哈叭狗的故事^②，写得动人而缠绵，堪称一篇小小的杰作。在福楼拜未能叩中生活之键的地方，他却叩中了——他公然违背了一个臆断，并取得了一个胜利。

当然，永远没有任何东西可以代替“喜欢”或者“不喜欢”一件艺术品这个老办法：即使改进得最好的评论也决不会废除那个原始的、那个具有根本性的检验。我提出这一点，为了防止我自己受到责难，说我意在暗示说一部小说或者一幅图画的主题、课题并不重要。我认为它最为关系重大，因此，如果我可以作一个祈愿的话，我就祝祷艺术家们只选择含义最为丰富的那些主题来写。有些主题，正如我已赶紧加以承认的那样，比别的主题更为合算，因此，如果有着那么一个世界，在那里，打算处理这些主题的人可以免于陷入混乱和错误，那么它倒将会是一个安排得熨贴美满的世界。我想，只有在批评家们被涤除了错误之日，这种令人庆幸的状况才会出现。同时，我再说一遍，我们不能公正地判断艺术家，除非我们对他说，

“唔，我让你决定你的出发点，因为要是我不让你自己去决定的话，我就会好像在给你发号施令了，我可决不会去

① 这是福楼拜的短篇小说《纯朴的心》中的故事。

② 指屠格涅夫的短篇小说《木木》。

承担那个责任。如果我竟敢告诉你你不得采用什么,你就会要我告诉你你必须采用什么;那样的话,我就会感到非常为难了。况且,只有等我接受了你的资料以后,我才能够开始衡量你。我有标准,有音高的标准;我没有权利去弄坏你的那支笛子然后又批评你吹出来的曲子。当然,我也许根本不喜欢你的主题;我也许认为它无聊,或者陈腐,或者污秽;那么我就完全把你撇在一边不予理睬。我也许会满足于认为,你不会在令人感到兴趣方面取得成功,但是我当然不会设法去证明这一点,而你对于我将是漠不关心的,正如我之对于你一样。我不必提醒你说,世上有着形形色色的欣赏的趣味,还有谁会比你知道得更清楚呢?有些人,由于很好的理由,不喜欢看写木匠的书;另外一些人,由于甚至更好的理由,不喜欢看写娼妓的书。许多人对美国人持有反感。另外一些人(我相信他们主要是编辑们和出版商们)则不屑于对意大利人看上一眼。有些人不喜欢平静无波的课题;另外一些读者则不爱闹哄哄的课题。有些人喜爱一种完全的幻觉,另外一些人则因意识到他们必须对作者的虚构作出宽厚的容忍而感到怡然自得。他们相应地选择他们的小说来阅读,如果他们不喜欢你的主题,他们就更加不会喜欢你对它所作的处理。”

所以,正如我已经说过的那样,讨论的中心话题很快就回到爱好上来:尽管左拉先生(他的推理能力不及他的描述能力那么高明)不甘心承认欣赏趣味的这种绝对性,因为他认为有些东西是人们应当喜欢的,也是可以让人引导他们去喜欢的。我简直想象不出什么东西(至少关于小说这方面)是人们应当喜欢或者应当厌恶的。选择是肯定可以不必让人替它操心的,因为它的

后面有着一个固定不变的动机作它的依据。那个动机无非是经验而已。人们如何体验生活,他们也就会如何体验和生活关系最为密切的小说此一艺术。我们在讨论小说作出的努力时,决不可以忘记这种密切的关系。许多人提到小说时,都把它说成一种牵强的、人为的文学体裁,一种出自慧心巧思的产物,它的任务就是改变和安排我们的周围的事物,就是把它们转化到因循的、传统的模式里去。然而,对小说的这种看法并不使我们解决多少问题,它只判定小说只能永远重复少数几个陈词滥调,切断它发展的道路,并且把我们直接引导到一堵死墙的面前去。捕捉住生活的调子和癖性,捕捉住生活的那个奇怪的、不规则的节奏,这就是以其顽强紧张的力量使小说得以站稳脚跟的努力。在小说提供给我们的东西里,我们在多大的程度上看到未经重新安排的生活,我们也就能够在多大的程度上感受到我们正在接触着真实;我们在多大的程度上看到其中有着重新安排过的生活,我们也就能够在多大的程度上感到我们正在受骗上当,感到人家让我们看到的只是生活的一种代用品,一种折衷品和俗套惯例。我们经常可以听到人们以极有把握的口气谈论着重新安排生活这件事:一提起它来,往往仿佛它就是评价艺术的最高权威。在我看来,皮赞特先生大大咧咧地谈论“选择”,就有陷入这个重大错误的危险。艺术在本质上就是选择,但是它是一种以具有典型性、具有全面性为其主要目标的选择。对于许多人来说,艺术意味着玫瑰色的窗玻璃,选择则意味着给葛伦迪太太^①

① 葛伦迪太太(Mrs. Grundy)是英国剧作家毛顿(T. Morton, 1764—1838)的戏剧《犁得快些》(*Speed the Plough*)中的一个并不出场的人物。剧中的别的人物每逢遇到什么令人感到困惑或者为难的事情,就会彼此议论或者兀自嘀咕:“不知道咱们的邻居葛伦迪太太处在这种境地时,她会怎么办?”现在葛伦迪太太在英国人的生活和文学作品里已经成为一个具有象征意义的人物,代表着英国人心目中的因循守旧、办事妥帖、合乎礼仪的楷模。

采集一个花束。他们会喋喋不休地告诉你，艺术上的考虑和不愉快的东西、丑恶的东西风马牛不相及；他们会滔滔不绝地罗列许多关于艺术的领域和艺术的限度的狭隘的老生常谈，直到你在惊诧之余不由地也会寻思起愚昧无知的领域和限度来。在我看来，谁也不可能从事过一项严肃认真的艺术上的尝试而并不意识到在自由方面有了巨大的增加——这是一种意外的发现。在那种情况下，我们看出——借助于来自天上的——一线灵光——艺术的领域涵盖了全部的生活，全部的感受，全部的观察，全部的想象。正如皮赞特先生非常正确地表明了的那样，艺术的领域包含着全部的经验。对于那些主张艺术不应接触生活中的悲惨事物的人们，那些在艺术的神圣而没有知觉的胸膛上扎进粘在小棍子头上的各种小小的禁令的人们（诸如我们在公园里见到的那类禁令——“禁止在草地上行走；禁止抚弄花朵；不得让狗进入园内或在天黑后继续逗留；请靠右边走”）来说，皮赞特先生的答案已经足够了。我们继续想象，打算从事小说创作那一行的那个年轻人没有鉴赏力的话，就什么也写不成，因为那样的话，他的自由就对他没有多大的用处；但是他的鉴赏力给他的第一个好处将是让他看到那些小棍子和标签的荒唐可笑。当然，我必须补充一句，如果他有鉴赏力的话，他就会有巧思慧心，而我刚才对那个特征的不敬的提法，并不意味着我认为它在小说里毫无用处。但是它只是一个次要的助手；那个主要的助手是接受直接的印象的能力。

皮赞特先生在“故事”问题上谈了一些话，我并不打算予以批评，不过我觉得他的话里包含着一些非常含糊的东西，因为我觉得我不懂它们的意思。他谈论起来仿佛小说里有一部分是故事，而另一部分则由于某些神秘的原因却并非什么故事，我不明白他这话是什么意思——除非这个区别基于这样的一个意义，

根据这个意义,就难以设想竟然有人会试图表达任何东西。如果“故事”确实表现任何东西的话,那么它所表现的就是小说的课题、主题、*donnée*;而且肯定不会有什么“学派”——皮赞特先生谈到一个学派——主张一部小说应该全部是描述而没有课题。毫无疑问,当然必须有什么东西要加以描述;每一个学派都深切地意识到了这一点。故事的这个意义就是小说的主题、出发点,我看唯有在这个意义上,才可以说故事有别于小说的有机的整体;并且,由于作品越成功,主题就越渗透弥漫其肌肤,赋予它以生命和活力,以致每一个词和每一个标点符号,都直接为主题之表现作出贡献,我们也就相应地并不觉得故事是或多或少地可以从它的鞘里抽出来的一把刀。故事和小说,主题和形式,就等于针和线,而我还从来没有听人说过有哪一个帮派的裁缝匠人,竟会建议只用线而不用针,或者只用针而不用线。皮赞特先生并非可以让人看作曾经讲过这种话的唯一的批评家,听起来好像生活里的有些事物构成故事,而某些别的事物则不然。我在《朴尔莫尔新闻》^①上的一篇很有趣的文章里发现了同样的奇怪的论调,它偏偏是针对皮赞特先生的那篇演讲而发的。“故事是关键”!这位温文尔雅的作者说,说话的语气仿佛表明他正在反驳某种不同的意见。我也觉得故事是关键,正如在“送呈”^②自己的画去参加展览的期限已近时,却发现自己犹在寻找作画的课题的每一个画家——正如尚未选定绘画的主题而延误耽搁了的每一个画家都会由衷地对此表示同感。有一些课题

① 《朴尔莫尔新闻》(*Pall Mall Gazette*)是1865年由弗莱德里克·格林伍德(Frederick Greenwood, 1830—1909)创办的一种兼有新闻报纸和《观察者》(*Spectator*)及《星期六评论》(*Saturday Review*)特点的报纸。它的名字来自萨克雷的小说《潘登尼斯》(1848年)。

② 指画家把自己的画送呈英国皇家美术院去候选,准备参加展出。

对我们有吸引力,也有一些课题则否。但是如果有人竟然着手制订一条规则——一份 *index expurgatorius*^① ——作为区别故事和非故事的依据,那么他可非得是一个聪明人不可。不可能(至少对我是如此)设想任何这样的规则并非完全见仁见智的。《朴尔莫尔新闻》上的那篇文章的作者,把《有疤痕的女人玛戈》^② 那部(我认为)讨人喜欢的小说和某些故事——其中“波士顿的‘美女’好像‘由于心理上的原因而拒绝了英国公爵的求婚’”^③ ——对立起来。我对刚才提到的那部传奇并不熟悉,也几乎不能原谅《朴尔莫尔新闻》的那位批评家没有提到作者的姓名,但是从书名看来,它指的是一位可能在某次英勇的冒险事迹中留下一个疤痕的女人。我因为不知道这个事件而感到不胜遗憾,但是我完全不明白,为什么它可以算是一个故事,而关于拒绝(或接受)一位公爵的求婚就不是一个故事,为什么一个原因——心理上的或者其他方面的——不是一个课题,而一个疤痕倒是——一个课题。它们都是小说所处理的包罗万象的生活中的点点滴滴,因此妄图规定涉及这一点就算是合法的、而涉及另外一点却是非法的任何教条,必然连片刻也站不住脚。重要的是小说里表现的那幅画能否站得住脚,那就要看它是否似乎拥有或者缺乏真实而定了。皮赞特先生意在表明,一个故事必须由“冒险事迹”构成,否则它就不成其为——一个故事。我觉得他的话并未把问题说清楚。为什么一个故事得由冒险事迹构成而不能

① 拉丁语:禁书目录(原指天主教教会颁布的禁书目录)。

② 法国小说家杜鲍埃古贝(Fortuné Du Boisgobey, 1824—1891)于1884年出版的小说,原名 *Margot la Balafrée*。

③ 此处亨利·詹姆斯在为他自己写的《一个国际性的事件》(*An International Affair*) (1879年出版)和《一位女士的画像》(*The Portrait of a Lady*) (1881年出版)辩护。

由绿色的眼镜构成呢？他列举了一大堆荒唐无稽的东西，其中包括“没有冒险事迹的小说”。为什么是没有冒险事迹，而不是没有结婚生活，或者独身生活，或者分娩，或者霍乱，或者水疗法，或者詹森教义^①呢？在我看来，这是使小说回到成为一个人造的、玲珑巧妙的东西那个不幸的小角色上去——使它离开和生活之间有着广阔和精微的呼应的那种宏大而自由的特性，从而使它受到贬抑。如果小说到了这个地步，我倒想问问，到底什么是冒险事迹，那个侧耳静听着的学生又该根据什么迹象去辨认它呢？对我来说，写这篇小文章是一个冒险事迹——一个巨大的冒险事迹；一位波士顿美女拒绝一位英国公爵的求婚也是一个冒险事迹，其富于刺激性的程度，我想，只是略逊于一位英国公爵之拒见于一位波士顿美女而已。我看这里面戏中有戏，还有难以计数的观点。在我的想象中，一个心理上的原因就是一件生动如画、令人为之神往的东西；把它的情状表现于丹青——我觉得这个想法或许会鼓励一个人去从事提香^②式的努力。总之，很少有什么事物比一个心理上的原因更能使我感到激动不已的了，然而，我坚决认为，在我看来小说是最为美妙的一种艺术形式。我近来在阅读罗伯特·路易斯·史蒂文生先生写的《金银岛》那个极有趣味的故事，同时我又并不那么连贯地阅读了埃德蒙·德·龚古尔^③先生最近发表的题为《小宝贝》的那个故事。这两部作品里的前一部写的是谋杀、神秘的谜团、恶名昭彰的岛屿、死里逃生、奇妙的巧合以及窖藏的金币。另一部

① 詹森(Cornelius Jansen, 1585—1638), 荷兰天主教神学家, 他主张救济人类须靠上帝的恩惠。

② 提香(Tiziano Vecellio, 1490? —1576), 意大利文艺复兴时期的威尼斯派的画家。

③ 埃德蒙·德·龚古尔(Edmond de Goncourt, 1822—1896), 法国小说家, 《小宝贝》(Chérie)出版于1884年。

写的是住在巴黎的一座漂亮的房子里的一个法国小姑娘，因为没有人肯和她结婚，以致她的情感受到了创伤而死去。我说《金银岛》令人喜爱，因为我觉得它出色地完成了它要做的那件工作；我不打算把任何形容词加之于《小宝贝》，我觉得它在它想做的那件工作——探索一个孩子的道德意识的发展——中已经惨遭失败。尽管如此，我仍觉得这两部作品里的前一部和后一部都不折不扣地同样是一部小说，都同样有着一个“故事”。一个孩子的道德意识如同南美洲北海岸附近的那些岛屿一样，都是生活的一部分，我也认为这一种地理状况和那一种心理状态的描绘都同样地具有皮赞特先生所说的“使人为之惊异的事物”。对我自己来说（因为正如我所说的那样，到头来还得回到个人的好恶上来），关于那个孩子的经验的那幅图画有着这么个优点：我可以对艺术家放在我的面前的那部作品里的内容一步接着一部地根据可能的情况表示赞许或者反对（这是一种巨大的奢华，接近于《朴尔莫尔新闻》上的皮赞特先生的那位批评者所说的“感官方面的乐趣”）。我曾经“在实际上”是一个孩子来着，但是我仅仅在想象中寻找过什么埋藏着的财宝，^①而对于龚古尔先生的作品，我之多半不得不表示反对，乃系纯属偶然。当乔治·艾略特用一种大不相同的才华描绘了那种心理状态时^②，我对于她的作品总是表示赞许的。

① 原来在《朗文杂志》上发表此文时，亨利·詹姆斯在此处写的是：“我曾经是一个孩子来着，但是我从未寻找过什么埋藏着的财宝。”两个月以后，罗伯特·路易斯·史蒂文生在同一杂志上撰文《一个谦卑的忠告》（*A Humble Remonstrance*），对亨利·詹姆斯的这篇文章作出了反应，申辩说他写的那部小说（指《金银岛》）是“假的”（“make-believe”），还说它不能与生活媲美，还说如果亨利·詹姆斯“从未寻找过什么埋藏着的财宝的话，这能够表明他从未是一个孩子来着。”（参阅第5页注）——利昂·艾苔儿注

② 这里指的是她的小说《织工马南传》（1861年出版）。

皮赞特先生的演讲里最令人感到兴趣的那个部分可惜是全文中最短的一段话——其中他极为简略地提到了小说的“自觉的道德方面的目的”。这儿他的话又是说得并不十分清楚,不知道他究竟是在记录一个事实,还是在制订一条原则;如果是后一种情况,而他又竟然没有申述他的想法,那就未免太可惜了。这个题目在这方面的问题是极其重要的,皮赞特先生的那几句话指向范围最为广阔的思考内容,决不能够把它们轻描淡写地打发掉。谁要是不打算沿着这些思考内容把他带上的那条道路从头走到底的话,那么他就只能是对小说的艺术谈一些肤浅之见而已了。正因为此,我在本文之始就谨告读者,我对这么大的一个题目所表示的感想,决不敢擅自认为全面而又彻底。像皮赞特先生一样,我把小说的道德体系这个问题一直留到最后再谈,可是临到末了,我却发现自己已经用完了我的篇幅。这是一个被重重困难包围着的问题,请看我们在一开头就碰到的、以一个明确的问题的形式出现的第一个困难。在这样的一个讨论中,含糊其词是致命的。那么,你所说的道德体系和自觉的道德方面的目的究竟是什么意思呢?能不能请你为你所用的名称下一个定义,并且能否请你解释一下,一幅画(一部小说就是一幅画)怎么可能会是道德的或者不道德的呢?你打算画一幅道德的画,或者雕一座道德的雕像,能否请你告诉我们,你打算如何着手去干起来呢?我们是在讨论“小说的艺术”;艺术的问题(就最广泛的意义而论)是创作实践的问题;道德问题则完全是另一码事,那么能否请你让我们见识一下,看看你是怎么会轻易地把这两者相提并论、混为一谈的呢?这些道理对于皮赞特先生来说是那么清楚,以致他从中推衍出一条定律来,他认为这条定律体现在英国小说之中,并且它是“一件真正令人赞美的东西,也是一桩非常值得为之庆贺的事情”。如果这些棘手的问题都变得

和丝绸一样光滑的话,那倒确实是一桩非常值得为之庆贺的事情。我不妨补充一句,由于皮赞特先生认为,实际上英国小说把注意力都集中在这些微妙的问题上,许多人因此会认为他的发现并无多大的意义。然而恰恰相反,一般的英国小说家在道德上的懦怯会使他们深有感触,他(或者她)的不愿正视在处理现实问题中遇到的重重困难的做法会使他们深有感触。小说家往往很羞怯(而皮赞特先生所描绘的却是一幅表现出大胆的画),并且他的作品标志大抵在某些课题上保持谨慎的缄默。在英国小说中(我这么说当然也指美国小说),甚于在任何一个别的国家的小说里,在人们所知道的和他们肯承认他们知道的东西之间、在他们看到的和他们谈论的东西之间、在他们觉得是生活的一部分和他们允许把它们写进文学的东西之间——在这么些东西之间存在着一个相沿成习的差别。总之,在他们的谈话里谈到的东西和他们在书本里写到的东西之间,存在着这个巨大的差别。道德的能量的真髓就是要纵观全局,因此我应该把皮赞特先生的话恰恰倒个个儿,不说英国小说有着一个目的,却说它有着一种羞怯。我并不打算进行探讨,一部艺术作品的目的到了何种程度会变成产生腐败作用的根源,但是我觉得危险最少的那种目的是一种想要创造出一部完美的作品来的目的。关于我们的小说,在这方面我最后还可以说:我觉得我们今天在英国看到的小说在很大的程度上是以“年轻人”为对象的。因此这种情况本身就形成一种推断,认为它会是相当羞怯的。人们普遍认为,在年轻人面前不宜讨论某些事情,甚至连提也不能提。那样固然很好,可是不予讨论却并非道德上的热情的一种表现。因此英国小说的目的——“一种真正令人赞美的东西,也是一桩非常值得为之庆贺的事情”——在我看来毕竟是相当消极的。

道德观念和艺术观念在一点上是非常接近的,那就是根据

这个非常明显的真理：一部艺术品的最深刻的品质，将永远是它的作者的头脑的品质。作者的才华愈是卓越，他的那部小说，他的那幅画，他的那个雕像，也就相应地愈是富于美和真的素质。要使一件作品由这些素质构成，我认为这就足以成为创作的目的。一个浅薄的头脑绝对产生不出一部好小说来——我觉得对于写小说的艺术家来说，这是一条包括了所需的一切道德基础的原则。如果那位有志于写小说的年轻人把这句话牢记在心，他就会明白关于“目的”的许多奥秘。我还有许多别的有用的话可以对他说，可是我已经到了我的这篇文章的结尾之处了，因此我只能简略地把它们提一下。《朴尔莫尔新闻》上的那位批评家（我已经引用过他的话）提醒人们注意，在谈论小说的艺术的时候，切忌泛泛而论。然而他所想到的危险，我猜想，其实恰恰是谈论得过于具体的危险，因为有一些概括性的话，除了已经包括在皮赞特先生的那个富于启发性的演讲里的那些话以外，不妨讲给那位天真老实的学习者听听，而不必担心它们会把他引入歧途。我首先要提醒他注意对他敞开着大门的小说这个艺术之宫的宏伟壮丽，它显示在他眼前的限制是那么的少，而机会又是如此无法计数。相形之下，别的艺术形式都显得受到限制、受到束缚；搞这些艺术形式所必须遵守的形形色色的条件是非常严格、非常具体的。但是我所能够想到的附在小说写作上的唯一条件，正如我已经说过的那样，无他，只是它必须真挚而已。这种自由是一个了不起的特权，因此那位年轻的小说家要上的第一课就是学习他怎样才能不至于辜负了它。我要对他说：

“尽情地享受它吧，占有它，最大限度地探索它，宣扬它，为了它而欢欣鼓舞吧。全部的生活都属于你，既不要听那些想把你关进生活的某些角落里去、并且告诉你艺术

只栖息在某些地方的人们的话,也不要听信那种人的话,他们想让你相信,艺术这位超凡的使者完全在生活以外飞翔,呼吸着一种纯而又纯的空气,并且从事物的真相面前掉首他顾。没有任何一个对生活的印象,没有任何一种观察和体验生活的方式,是小说家的计划所不能给予一席之地的;你只要记住,像大仲马和简·奥斯丁、像查尔斯·狄更斯和居斯塔夫·福楼拜这些天赋如此迥异的作家,都在这个领域里干得同样地出色。不要过多地考虑乐观主义和悲观主义;努力捕捉生活本身的色彩。今天在法国,我们看到一种巨大的努力(左拉先生所作的努力,对于他那实在、严肃的工作,没有一个探索小说的效用的人能够在提到它的时候不为之肃然起敬的),我们看到一种非凡的努力,由于一种基于狭隘的根据的悲观主义精神而受到了损害。左拉先生很了不起,但是他给予一个英国读者的印象却是愚昧无知;他有着一种在黑暗中蛮干的神气;倘若他有着和他的精力一样丰富的见识,那么他所取得的成果倒或许会具有至高无上的价值。至于浅薄的乐观主义的种种偏离常规,遍地(尤其是在英国小说这个园地里)都是它们脆而易碎的颗粒,好像遍地都是碎了的玻璃一样。如果你一定要耽迷于一些结论之中的话,那就让它们带有广博的知识的味道吧。要记住,你的首要的责任是要尽可能地完善——创作出一部尽可能地完美的作品来。要豁达大度,要细致入微,要追求那个值得为之竞争的目标。”

朱乃长 译

王晓岳 校

小说的未来^①

众所周知,凡事发端之始,往往是微不足道的琐事,继之发展下去,也未必都成为惊天动地的大事;但是,在当今世界上,于我们这个时代,在诸多引人注目的文学事件之中,冗长的散文体故事正在变成长势迅速而猖獗、其发展远出始料所及的最特出的一个例子。它是一种在其幼年时期人们很难预卜它的未来的文学形式。人们可以从最早期的粗俗鄙陋的歌词中,认出以后发展成为包罗万象的史诗的根源,这远比从最初辗转讲述以供人消遣的趣闻轶事中,认出如我们今天所谓的小说的开端来,要容易得多。事实上,它——小说——很晚才发展到具有自我意识的境界;但从那时以来,它又一直在竭尽全力地弥补那些失去了的发展自己的机会。而今,小说这股洪流,正在愈衍愈大,似乎造成了势将淹没整个文学领域的威胁。在许多人的不妨称之为消极的意识里,小说所起的作用直接伴随着可以用这样或者那样的方式搞到书本来读的大众的人数迅速增长而不断地增大。在英语世界里,书籍几乎到处都有,而且我们发现,在大众之中深入得最为容易和最为广泛的,就是这种卷帙浩繁的散文故事这种形式。似乎仅仅依靠书本的巨大的篇幅和重量就能直接帮助它深入大众中去似的。有这么一个广大的读者大众——假如我们可以称之为读者大众的话——他们不善于表达,但是

他们却有极大的吸收能力。对于他们来说,印出来的书本供他们在悠闲自在的时候消遣以外,就没有什么别的涵义了。这些读者大众——他们订阅,借阅,租阅,用各种方法把书弄到手,有时还干脆花钱去买书来读——的人数逐年增多,结果,事情没有比这更明显的了,即在所有这些新增的读者中,迄今为止增加得为数最多的是那些被“故事”所吸引的人。

读者人数,在我们这个时代里,主要由于三个来源而达到了一个巨大得可观的数字。第一个来源,诚然,也许不过是另外两个来源的合称。由于文化基础知识的普及以及公立小学校的成倍增加,妇女和年轻人当中的读者越来越多。而纵观这方面的情形,没有比以下一点更为引人注目并且叫人难以释念的了,那就是:在维持这些故事的讲述者及其出版商的生计的为数广大的群众中,一个较大的部分便是由男孩子和女孩子们构成的;特别是女孩们——假如我们把女孩这个称呼也用在无数个到了一生中的后期阶段的妇女们身上的话,她们受到现代生活的影响,不婚者越来越多——甚至,很显然,她们中的多数人根本就不想结婚。那么,这样的说法并不算过分,即她们中的许多人之所以活着,在很大的程度上靠的就是从小说获得直接的帮助——如果让我们暂时把这个问题仅仅限止在消费的数量上。而给孩子们看的文学作品(为了方便起见,就这么称呼它吧),那简直就是一个占了很大市面的行业。我们知道,很多人就靠了为学生写作读物而发了大财——如果说他们没有因此而出了大名的话,而学生消耗那些巧妙地为他们准备好的杂拌儿的阶段,似乎由于他们开始消耗得早而延续得久,而变得在两头都有所增长了。

① 本文于1899年发表在《世界文学名著文库》(*International Library of Famous Literature*)第十四卷里。

这有助于说明以下这个事实，即为什么公共图书馆，特别是那些私人开办的赢利性机构，它们把一本本含有故事情节的小说用来流通，其数量胜过别的一切能够让人装订成册的东西的总和。业已公布的统计数字是惊人的，而且令人产生种种不安之感。通常所说的“好的”趣味似乎总是和这事无缘：无数人的情况向我们表明，对于他们来说，趣味只是一种模糊、混乱和直觉的本能。在车站里的书摊前的灯光下，在大多数书店的店门前（特别是那些外省的），在每周出版一期的报纸的广告栏里，以及在别的许多场所，人民普遍的爱好的证实了这一点，至多让出一角可以随意安排的版面给一组关于体育运动的评论，或者一小块版面给予新的和旧的神学的介绍。

这情况是如此地明显，以致例子不胜枚举，无须再使劲去推开那些早已敞开了的大门。值得研究的倒是那个令人感兴趣的怪事或者谜团——事情的反常性以它的非同一般而使整个情况变得应予重视了：简言之，即为什么男人们，女人们还有孩子们竟然会把这么多的注意力花在这些随意写成的东西上，它们主要都是一些为此信口雌黄的、更为经常地是一些如此散漫无章的作品。这类读物，乍看上去，还真能让人张口结舌。多么好的机运——因为它看上去就像是机运——那是只有在既得不到赞同也无从受到保护的野史中才会有的，一些没有什么价值的、空中楼阁般构写出来的东西，无论哪一本，都是不曾存在过的事情的记录，只对我们事实上不可能去核对的“文件”负责的记述。这就是小说的整体活动总是会受到诘难的那一个方面，而且它的这一个方面严重到如此程度，若非整个小说事业已经为世人所如此赞赏的话，那么它或许早就成为一个笑柄了。事实上，我想，它绝不曾在哲理上答复过这个诘难，也从来没有发现一个固定不变的公式，可以用来镌刻在它的盾牌上，没有比用这种坦然

直接的回击更为有力的辩词来卫护自己的阵地了：“为什么我并未无益到了荒唐可笑的地步？因为我可以这样做！瞧！”而这里时不时地出现一本名副其实的杰作来。然而，少数令人称羨的聪明人甚至对这类杰作也从不欣赏，在这些书里看不到任何重要之点；对于他们来说，小说这种形式，无论其中最好的还是最坏的本身始终就是一种虚妄可笑的东西。还需要补充的是，这个阶层的人现在正由于另外一个完全不同的圈子里的人们加入而开始明显地扩大起来。这些人过去曾经倾向过它，但现在疏远了，他们是受到欺骗的和感到厌烦了的一群，因为在他们看来，它的整个发展并未实现它的种种可能实现的事情。还有这么些人，他们本来爱读小说的，但如今他们发现自己竟然陷入了它的冗长累赘的描述中，而且对于他们来说，即使以它的某些已经得到承认的表现方式出现，它也已经成为需要他们绞尽脑汁、不厌其诈地竭力避免的可怕的东西了。那些对小说漠然的人和变得疏远的人，几乎和那些无所不读的人一样，无论如何，表明小说受制于巨大的、显然视心灵的主要需求而定的一种模棱两可的情况。于是小说家只能依赖这个——依赖他所认识到的、人们所永远希求于作家为他们提供的仅仅只是为人们所普遍感兴趣的一幅图画。而在所有的图画里，小说所提供的图画内容最广泛和最富于弹性。它可以把笔触伸向任何地方去——它绝对能够把任何事物都容纳进去。它所需要的只是一个题材和一个画家的才能。但是就它的题材而论，了不起的是，整个人类的意识都可以成为它描写、表现的对象。而如果我们退一步转而求索：当被表现的这些客体本身大多如此容易让人弄到手，为什么还需要小说去加以表现呢？看来回答会是：人总是同时怀有一种获得更多经验的强烈愿望和一种以尽可能低的代价去让自己得到经验的无比狡黠的心理。每当他们有此可能，他们就会

去偷别人的经验。他们喜欢体验别人的生活,而且尤其敏感于别人生活中的那些跟自己的经验相似得叫人按捺不住的那些方面。于是那写得活龙活现的故事就比任何其他一种文学形式能更容易地在这方面给他们以满足,能给他们以丰富的、然而得自别人的经验的知识。这类知识可以任他们去挑选、取舍,以致他们觉得他们少不了它,否则他们就必须具备一种少有的能力,或者少有的机遇,才有可能——凭着他们自己的思想、感情、精力——去扩大他们的亲身经验。

但是,毫无疑问,这也并非促成当代小说泛滥成灾的唯一原因,另外的一些情况也起着作用。其中之一,说真的,如果我们仔细观察一下的话,或许还正是那个曾使我们大为赞赏的好运气的衰退。小说的兴旺发达和另一“我们时代的标记”并肩前进,即文学的普遍的非道德化、庸俗化,所有这类交流方式的日益为人们所熟悉,使它首当其冲地感到了妇女和孩童的存在——我指的是,换句话说,那些既不善思考也不予批评的读者。而最终,如果一部小说获得了——就社会的影响而言——这么一种估价,成为最佳小说,那么从另一方面看,这部小说也会在同程度上发现它自己只是小事一桩。已经发现了这么多的简便易行的写作小说的方法,因此,不论这对它是福是祸,它决不是什么在比较单纯的那些日子里人们所认为的那种偶尔才得一见的奇迹,并且它因此也受到了与之相应的恶劣的名声。几乎任何一种方法都有许多人把它抛弃和拣起,予以处理,加以欣赏,置之不理,而这正是使小说的未来的问题变成和整个芸芸众生的未来的问题合而为一的关键所在。一代代的人究竟该如何对待那些惊人的增长?任何对某一独特的品种的发展的臆测,都以这么一种有所保留的看法为条件:或许在不远的将来,一代代人会正式下令进行彻底的清洗,进行周期性的打扫和销

毁,并且予以执行。事实上,通常,我们有所期待的耳朵里——当我们注视着——一艘驶向前方的文明之船——会突然响起一次次随着强制性的、众口一辞的呐喊“扔下船去”而产生的巨大的泼溅声。至少已经非常清楚的是:在一年里印出来的那些书里面,大多数随着时间的流逝将不复存在,而且在这种情况下就无须对它们的存在有所记述,对它们有所说明或有所考虑了。所以,谈到小说的未来,当然我们必须把自己对这个问题的探讨局限在这类小说的范围之内:即那些对于批评而言有着一个现在和有着一个过去的小说。而且在这方面的混乱的现象只是表面上的。在英国和美国,每一本出版了的小说都可以得到一个“评论”,这一事实只能证明文艺批评在这些国家里已经墮落到了何种地步。这些评论文章十之八九表现出一种并不发达的智力所作出的尝试,其不发达的情况就像它所胡说八道的对象之不适当的情况一样,知道什么和它有关、什么和它无关的批评精神没有被这种情况所影响,更没有被这种情况所损害。报纸必须存在的理由不止一端。

所以,关于可以触摸到的那个类型的小说的结局是:在它无所掩护的、充分暴露的状况下,我们继续接受它们,甚至意识到它们由于立足点不稳定而产生魅力的特殊的美。这类小说全然有赖于我们的慷慨的情怀,而且,按照它所受到的对待的情况,也的确常常会在一些人的心智的品质、敏感程度方面给予我们一个有用的测度。我觉得,世上没有任何一部文学作品,或者任何一个别的艺术品,需要任何一个人承担起“喜爱”它的哪怕一丁点儿的责任。世上没有一个女人——不管她长得多么可爱——在她面前,一个男人之表示“爱”还是“不爱”,绝对是纯属他自己的、不应受到旁人诘难的私事。这并非什么社交的礼貌问题;个人的自由有着广阔的回旋的余地;而在这方面,艺术家

设计的圈套和女人们施展她们的魅力这二者之间——罗伯特·路易斯·史蒂文生曾经令人钦佩地提出过这二者之间的比拟——从它们各自所占的范围来说,并没有什么不同。留下的只是我们妒羨和仿效的迷恋。当我们真的为书中的魅力所打动,当我们真的落入了那个圈套,我们就无从脱身,并且受它的摆布;那么为什么拥有此一珍贵秘密的发明,无论为时多晚,仍然不能有一个未来?我们越想就越会感到,用散文体描绘的图画的未来永无止境,直到它不再感到它能作些什么。它简直无所不能,这也就是它的力量和生命之所在。它的可塑性和伸缩性并无穷尽;没有什么色彩,没有什么扩展,不能够从它的题材的性质中、从它的创作者的脾性中去取得。它有着不同寻常的优势——一种叫人难以置信的运气——它一方面能够予人以一种尽善臻美的印象,同时它却又享有不受任何规则 and 限制约束的、独立地行动的乐趣。无论我们怎么思索,我们都想不出,在它本身以外,存在着什么它必须加以考虑的问题。当然,它必须能够抓住我们的注意力,并且使我们因此而得到报偿;它必须不可依赖虚假的东西来取悦读者;但是,这些必须具备的条件——显然它们引起憎嫌和不悦——也并非唯独小说所具有,一切艺术作品都普遍具有这些东西。在其它方面,小说有着一个毫无障碍的场地供它驰骋,如果它倒毙的话,那肯定是由于它自身的过错——换句话说,由于它的浅薄,或者由于它的胆怯。就为了出于对它的爱,我们几乎喜欢想象它受到了这种命运的威胁,这样他就可以设想,一个具有起死回生之术的大师施展其妙术使它复活时的戏剧性的一幕。艺术家的气质可以在这方面起很大的作用,我们想要得到的某种只供示范的生花妙笔,那实际上就等于要求作家在视觉上为我们提供至高无上的证明。事实上,假如我们在这个景象中徘徊良久,我们无疑地也会渐生怀疑——当然

依旧是由于非常忠诚于这一文学形式的缘故——即我们自己所预期的情况会不会不要多久也会使许多批评家认为需要某一些行将来临的艺术大师来实现这一令人快慰的突变之举。

关于这类奇思冥想,至少有着这么一种解释:即胡乱推测是无用的,除非我们把它限制在一定的范围以内。而对于我们来说,问题最容易触及的一个方面,便是对英国读者产生吸引力的这个行业的现状。关于衡量小说在法国的发展前途,由于篇幅如此狭小,我可以因此而得到免于探究的一个借口。那些法国人,由于他们的坐骑驱策得比我们着力得多,目前他们正处在一个和我们不同的旅程中的阶段,而我们无疑还有好多他们已经走过的途径和小憩之地需得跋涉过去。但是,当我们转而采取只用得自英国的和美国的材料的归纳推理的方法而使路程变得短些,我也不敢说,这问题的答案是否会来得早些。那样的话,我无论如何就应该一头扎进现时的那个问题的具体的细节中去——那会是吓人的一大串。假如这样的一天即将到来,现已出版的几乎任何一本书之免于废除仅仅出自怜悯之故,那时候那些英国的商业小说会不会使我们觉得它们成为为了免于这种危险而愈来愈具备高质量的一种产品?我想,既要使对那个谜作出解答的尝试真正成为一个有趣的尝试,而又不援引某些具体的实例——不提到一些著名的或者不出名的名字来表明这个教训的意义,那是不可能的。在此,这样的自由只会把我们领得离题更远,并且也只会更进一步把解答问题的通道堵塞。没有什么东西能够阻止我们去想当然地接受各种幸运的征兆和美妙的诺言——当然,我的意思是,只要我们牢记以下这一普遍的真理,即小说的未来是和产生并欣赏它的那个社会的未来紧密地联系在一起。在一个文学鉴赏的能力已经得到了高度发展的社会里,较之在一个文学鉴赏的能力仅仅依稀可辨的社会里,起

着作用的天才只能是一个并不那么可以忽视的因素而已。在一个文学批评表现得敏锐的成熟的社会里,较之在一个我提到的那种艺术于其中尚处于低下的地位或扮演着可怜角色的社会里,这类天才为了成功地实现自己的主张,将发现自己早已对各种各样的防身之术训练有素。一个醉心于思考并且喜欢思想的社会群体,人们会试着用“故事”作为试验,而在另一个人主要地只是热衷于旅行、射击、大搞交易和玩足球的社会群体,对于这样的试验却不会尝试。毫无疑问,那儿有着很多裁判,他们认为进行这类试验对于小说来说是多余的——认为它们充其量只是一些怪异而神秘莫测的东西。因为,在他们看来,它的面孔早已一劳永逸地转向一个方向,而现在它只需要径直地向前走去。假如这就是小说正在英国和美国所做的事情,那么要说关于小说的未来,主要就是:这一未来将实实在在地越来越显示出它的无关紧要。因为生活的无边无际的丰富多采,其领域一直到处延展,向着这儿和向着那儿,而在这期间,这些延展中也始终可能存在着那种智力上不足的严重错误。这种错误,对于为人称羨的这种艺术来说,将是真正唯一不可宽赦的,因为可以这么说,这是事关它的灵魂的错误。在它的自由的普遍问题上表现得愚蠢的那种小说的形式,也是唯一可以被我们先验地、毫不犹豫地称作是错误的形式。

因此,在我们自己中间今天最有意义的事情是:我们在何种程度上能够指望看到上述那种自由的意识可以受到培养并且结出果实来。诚然,在我们这个广大英语世界的那出伟大戏剧里最为动人的要素之一,舍此以外,并无他属!由于小说在任何时候都是最直接的、也是最堪称羨地变化多端的对于社会习尚的写照——靠直接的和间接的手法,通过它所接触的和它所并未触及的事物——所以,小说的现状——这是我们对它最为关切

的——正是我们的社会的种种变化和机遇的一种反映，正是那些诱使大多数观察者去探究的各种社会迹象和征兆，并且一般地构成了我们所提供的那个景象中的最“逗趣”的那个部分的一种反映。我可以举个例子，就想象中的能量来说，由于我们有着一个悠久而极为令人钦佩的传统，即在处理某种微妙的事情的时候，总是使它极度地迁就年轻人在经验上的缺乏，我认为没有比因此而最终陷人的那个困境更加能够说明这种描写的了。未来的小说家们不愿单纯地回避这个问题而将不得不解开的那个结，会无疑地代表着他们的观点的真髓。从任何一个严肃的观点来看，伟大的散文体故事之能否实际上站稳脚跟，将取决于它决定对于“青年人”做些什么。明摆着的事情是：在我们中间，散文体故事当真从来不曾进行过选择——它主要只是使自己经常地遵循着一种不凭理智而一味回避的本能，而其间往往有着不少回避得十分得当的。当社会本身坦荡无际，发生于其中的人类社会的大小事件层出不穷，因此小说对它的描绘也像社会本身一样自由自在。那时候年轻人还十分年轻，个子还没有桌子那么高。但是他们开始长大，就在他们的小下巴可以搁在餐桌上面的时候，理查逊和菲尔丁开始在它的下面走了。这时产生了一种对于什么题材都不信任的态度，只有男女之间的伟大关系才得到极为谨慎的对待，这题材世界性地在不断地更新重现，这是一个明显的迹象，不管小说准备为自己的生活画面承担些什么，它总也不打算为自己担当起并不肤浅的责任。小说的立场变得越来越像是这样的：“世上还有许多别的事情呢，你难道不知道？看在老天份上，这种事就把它丢开吧！”这许多年来，小说事业所竭力追求的就是这么一种妙不可言的“把它丢开”的合理安排——其结果我们也已看到。这些结果是多种多样的，其中不少还真迷人。其中之一就是，在我们的小说中出现了一个很

大的空白——这一空白虽然许多批评家会始终断定它削弱了整体,但是另外总也有些批评家在提到它时会继续把它看作不过是细微末节。人只能为自己的好恶辩护;而在我所喜爱的那些英美小说家中,我最喜欢的就是那些我完全可以按照他们本来的面目去接受他们的作家。如果不把“性交”撇在一边,我简直难以设想狄更斯和司各特。在我的感觉中,他们这样做是完全正确的——打从一开始他们对它的态度就只能是敷衍了事的——把它当作根本就没有这回事。在所有他们的著作中,尽管也有那么些描写关于爱情得到满足和遭受挫败的美妙章节,但是这因素在他们的小说里是最无关紧要的。有人也许会因此而问道,为什么我们不可由此假定,既然这种忌讳曾为他们实现他们的目的方面起了很好的作用,那么为什么这个忌讳在今后不会继续得到同样的效果?你们还想得到比司各特和狄更斯的作品写得更好的东西吗?

肯定不会有,至少不妨这样地作出答复来。我也想象不出有什么比预期由于那些幸事的再度恢复而不停地缓步前行更为令人感到惬意舒畅的情景了。困难就在于此一事实:有两个重要的条件已经发生了变化。小说比以前老了些,而青年人也是如此。看来凡是年轻人可能在这方面为我们做的,他们都已经成功地做好了。他们把一件又一件东西摒斥在外面,然而还有一种完整性是为我们所欠缺的,而奇怪的是:看来在作着这种重大发现的正是青年人他们自己。他们似乎在对那些小说家们说:“你们轻易地把对我们进行教育的权利从我们的双亲和牧师的手里夺走了,而这对于他们来说本来无疑是很方便的一件事;这样一来,倒让他们可以自在地去消遣取乐了。但是,请问,如果这是一个教育问题,你们为你们自己的教育又做了些什么?在这些方面,你们自己看上去修养奇缺,而且在这些方面我们会

不会像看上去那样徒然地向你索取信息而不可得呢？”从小说要考虑到如何防止自己丧失信誉起，问题的关键就在于小说是否可以轻易地想写什么就写什么，就像它相当长的一个时期以来所惯于从事的那样。现有的生活素材中，有着太多的有意义的东西被小说家们忽略了——许多种社会习尚，许多种形态的社会阶级和阶层，风光迥异的许多地域，形形色色的人物性格和他们的活动环境等等，这些都还不曾为我们所探查采访；而相反地，却想当然地把一切不断地以现成的和破旧不堪的形式重新出现的松散模糊和浅薄空洞的材料当作安全可靠。质朴单纯的人他们自己到头来会反对我们简单化的行事；所以，我们毕竟也就无需比国王来得更加保皇主义，或者比孩子们更加孩子气。对于任何艺术来说——当然我指的不是那种纯粹从事生产的行业——它若不比它的那个最远的追随者走得更加超前一步，那么这艺术无疑缺乏真正完美无缺的健康。这倒真是一件古怪的事——确是一出了不起的喜剧——假使这种炒冷饭恰恰是源自那些读者的腻烦感，而迄今为止的一切牺牲可以说都是为了他们而作的。这可能与此一情况有关：在今天的英国生活中，对于初来乍到的人来说，没有什么会比发生在妇女的地位和观点中的那场革命更加惹人瞩目的了——这场革命在悄悄地进行中的状况要比表面上的大事喧哗所显示出来的要深刻得多——因此，我们很可能还会看到，妇女的那个手肘本身，随着那支笔的舞动变得愈来愈频繁地活动，轰隆一声就把那扇极为迷信地一直紧闭着的窗户一下子撞个粉碎。在这种情形下，那股最遭人反对的气流，就会吹进来解决新鲜感的问题。某些观察家认为，一旦妇女获得了自由地处理一切的权利，她们是不会偿还长期以来男人们由于需要对生性娇柔脆弱的女性予以无限的照顾而处处小心行事的那份人情债的。

那么,简单地来说,承认这一帖灵验的排愁解闷的药可能有朝一日会完全失去效用,也就等于暗示说,这种状况之所以会发生,只可能是由于在某一较高的方面有着什么严重的失误。人可以把那曾经帮助他产生闲暇的幻想的任何玩具当即砸碎而毁坏,他以有着这种无与伦比的才能而欣喜不已;然而尽管如此,只要生活仍然保持着把自己的形形色色投射在人的想象力上的力量,他就会发现,小说在处理印象方面比他所知道的任何一种别的事物都更为有效。达到这个目的的任何比这更好的东西尚待人们去发现。只有当生活本身和他过于彻底地不相一致时,他才会把它放弃。诚然,即便到了那时候,难道小说就不会在描绘那个崩溃中找到第二次的生命?或者一而再、再而三地得到第五十次的生命?镜子里必然会有一个形象,直到这个世界成为一片杳无人迹的苍茫。所以,必须引起我们更为迫切地关注的事情是:我们应该设法让形象不断地呈现出变化万端和生动逼真。坦率地说,对于那些感到小说的创作受到了极大的威胁的人,尽管有着那么些振振有词的抗辩,可说的道理还有许多,因为很少有什么映象会让我们看到他们所认为的前景究竟如何。他们一方面令小说的整个行业与人们的观察和知觉作用过于脱节,在另一方面,则把它和艺术、鉴赏力相脱离了。他们几乎没有掌握什么第一手的印象,也没有努力深入下去——这种努力法国人有一个令人羡慕的表达方法叫做 *fouiller*^①——去发掘、寻找任何一种写作的科学方法,或者结构、章法和布局,如果可能的话。这可不是一件小事,虽然它常常伴之以一种锋利的力量,即对于那么许多更为敏锐的眼睛,那种“神秘性”已从这个行业里消失,而在一片赞扬声中,代之以平易近人的直率朴

① 注语:挖掘,发掘(文物等)。

实。但是,情况哪怕再糟,对于那些为之不安的人来说,这些征兆都是小说家而不是小说泄漏出来的。只要有着供人处理的题材,小说也就可以全然地有赖于处理来重新点燃那团火焰。然而那个侍奉者必须真正地步上祭坛;假如小说就是那种处理之道,那么,处理之道也就是我称之为排闷解愁的那帖药了。

李学娴 译

朱乃长 校

第 二 部

小 说 家 论

伊凡·屠格涅夫^①

谁是当今最杰出的小说家？对于这个问题，我们知道，有些出色的评论家会毫不犹豫地回答：伊凡·屠格涅夫。进行比较总是让人不愉快的，我们则指望不做那种只会招致嫌恶的比较。我们援引朋友们的评判，用意在于概略地记述我们自己的印象。这些印象在极大程度上也是对屠格涅夫表示赞赏的；只是我们并不想作什么结论，而是想使怀有善意的读者更好地欣赏他的作品。对于许多这样的读者来说，他们已经模模糊糊地知道屠格涅夫是一位才华出众的俄国小说家。在十二年前，即使在法国，人们还仅仅知道他的名字，而现在，他在那里也许拥有对他最为知心的读者。我们相信，他的所有小说，毫无例外，现已全部被译成了法文——有些还是作者本人所译；一部精选作品的出色的德译本正在他本人的主持下出版，好几种非常精妙的英译本已经在英国和美国问世。他享有人们所谓的欧洲的声誉，而且这一声誉还在不断地扩大。俄国人——在他们那里小说创作非常繁荣——则将他视为一个最了不起的艺术家。他的小说数量不多，而且其中有许多还非常短。他给我们的印象是，他搞写作与其说出于图利，不如说是出于爱好。他尤其受到趣味高雅者的珍视；而按我们的看法，没有什么比阅读他的作品更能提高人的趣味了。

他属于那些为数不多的、一丝不苟的作家。当然,首先应当承认,他与其说是一个饱学之士,还不如说是一个热情的天才。他所擅长的是精细的观察。他没有瓦尔特·司各特、狄更斯和乔治·桑那样的敏捷、热烈以及几乎不假思索就能即兴发挥的才能。这样的才能是小说作者的一大魅力;大体上说来,我们觉得它是最了不起的东西。屠格涅夫先生没有这种才能;他在别的方面使我们着迷。若要三言两语地描述他,可以说他是一个做好笔记再写小说的人。这肯定是一种毕生遵循的习惯。他的小说犹如一个仓库,里面存放的——正如他的文辞用语之来自生活——是取自生活的琐事、轶事和叙事状物的描绘。如果我们没有搞错的话,他总是记录下某种性格上的特征,某个谈话片断,某种仪态,某种容貌,某种姿势,倘若需要,他会把它保存二十年,直到用得上它的时间到来,直到用得上它的地方到来。“斯塔霍夫^②法语说得还凑合,而且由于他过着一种恬静的生活,素有哲学家的美誉,即使在他还不过是个准尉的时候,他就已经热衷于争辩各种问题了,诸如:一个人一生能不能把整个地球游遍?或者,人能不能知道海底下究竟是怎样的情形?——而他的意见总是:决不可能。”写下这段描述的那个作家有时可能有点古怪,但决不会含糊其辞。他喜欢清晰明白、刻划人物,喜欢集中到一点上去,喜欢用具体的事物向你表明他的意思。确实,他时常令我们想到他是为了细节本身的缘故而喜欢细节

① 本文最初发表于1874年4月出版的《北美评论》(*North American Review*)上,1878年收入文集《法国的诗人和小说家》(*French Poets and Novelists*)里。

② 屠格涅夫的小说《前夜》中的人物。

的,就像一个藏书迷之喜爱他从来不读的那些书本。他笔下的人物都是一幅幅肖像;他们各自有着某种特点,有着那么一些与众不同之处,有着某种为他的邻居所无的东西,因而很容易将他们从怡然自得的芸芸众生所凝聚而成的混沌之中分辨出来,免遭湮没无闻之灾。我们记得,在他的某篇小说里,有位先生仅在一次晚宴上以主人身份短暂地露过一次面,他的容貌怎样,衣着怎样,举止怎样被描写过之后,作者又叙述道,他桌上的汤里盛满了各种面团制成的小玩艺,有心形的、三角形的、喇叭形的,这样我们对这个人物的印象一下子就变得完整了。作者显然认为,这位贵人的性格与那些漂在汤里的奇形怪状的面条之间有着某种隐秘的亲缘关系。用生动逼真的古怪之处来使人物具有特点,这种习惯犹如一道深渊,狄更斯就是用了那样机敏的身手在上面走着钢丝的。然而,就如我们所说,狄更斯是一个即兴表演家;对他来说,这种写作手法就是想象力的纵情发挥。与此不同,屠格涅夫写作起来总是有根有据的。请看下面这番描写,有什么能比这更为细致入微、同时却又与狄更斯迥然有别的呢?

“彼得堡的人们至今还记得 R 公爵夫人,她在我们提到的那个时期常在那儿露面。她的丈夫很有教养,不过相当愚蠢,而她膝下也没有儿女。公爵夫人一忽儿出国远游,一忽儿又突然返回俄国。她的举止乖张反常。大家都说她轻佻,喜欢卖弄风骚。她对社交场合的每一种娱乐都热心得不得了,跳舞跳到精疲力竭而倒下来时方肯歇脚。她喜欢跟年轻人一块尽情地嬉闹,她通常总是在晚饭以前在她那间已经暗下来的客厅里接待这些年轻的客人;待到夜深人静,她又是祈祷又是哭泣,彻夜得不到片刻安宁。她时常在她的房里痛苦不堪地伸出了双臂呆到天亮;或者她低垂

着头，脸色苍白，浑身发冷，坐在那儿诵读赞美诗集。一到白天，她又变成一位雍容华贵的人儿，出门拜客，说说笑笑，只要能使她稍稍解闷的任何事情，她便投身到那里面去。她长得身材苗条，一条金色的发辫像黄金那样沉沉地一直垂到膝盖下面。可是人家并不把她算作一个美人，在她的整个脸上只有一对眼睛是好看的，甚至这么说也嫌过分，因为她的眼睛呈灰色，相当小；但她那深沉而锋利的目光，漫不经心到了无所顾忌的程度，飘忽如梦到了凄迷寂寥的境地，令人既捉摸不透，又迷恋不已。即便她嘴里说着一些最为无聊的闲话，她的眼睛里仍然映现着什么异样的东西。她的打扮总是过于惹人注目。”^①

这几行文字似乎带有某种传记的分量。这是 R 公爵夫人——不是任何一个别的人。我们觉得作者似乎能给我们看一些文件和遗物；好像他有着这位夫人的肖像，有着她的大量书信和一些她曾经用过的珠宝饰物。我们再看看从《旅店》这篇优秀小说里摘出的下面这一小段。“他属于小市民阶层，名字叫纳乌姆·伊凡诺夫。他长得五短身材，结结实实，宽阔的肩膀上长着一个滚圆的大脑袋。虽然还没过四十，拳曲的长发已经灰白，鼓鼓囊囊的脸上容光焕发，低低的额头有些发白。他那对纯蓝色的小眼睛显示出一种古怪的神色，既贼头贼脑，又厚颜无耻。他老爱耷拉着脑袋，他的脖子也长得忒短；他走路很快，从不让手前后摆动，总是捏着拳头。他经常露出笑容，但是并不笑出声来，就好像他在暗自发笑，而且一笑便咧开了红唇，露出一排又白又密的牙齿，让人看了很不舒服。他说起话来很快，带着气急

^① 引自屠格涅夫的小说《父与子》。

败坏的腔调。”这样写出来的小说，我们一边读一边就信以为真了。从作者的风景描写中，可以发现同样的既生动又明确的写法。“天气依然晴朗；一朵朵白云高高地在晴空中飘过，在水中映照着自己的身影。没有一丝风，芦苇却在微微地颤动，发出絮絮的私语；那个池塘在某些地方看上去就像锃亮的钢铁，反射出耀眼夺目的阳光。”下面这一段摘自《幻影》这篇美丽动人的短篇小说，其中对玻提纳沼泽地^①的简洁的描绘甚至更加真切，因为它既具有神奇的色彩，又并不因此而显得渲染过头。

“云雾在我的眼前消散。我发觉在我下面是一片广阔无垠的平原。温暖柔和的气流拂过我的脸颊，这时我已经意识到，我已经不在俄国了。况且，这片平原也不同于我们俄国的平原。这是一大片阴沉沉的平地，显然，这里寸草不生，荒凉不堪。在这整片土地上，这里或那里，闪烁着水面平静的池塘里的水光，宛如一块块破碎的镜片。远处，无声的、静止的大海依稀可辨。在大块的、美丽的云朵之间，硕大的星星在闪闪发光。一种由千百个声音混合而成的含糊的声响，不绝于耳地、然而又低沉地，从四面八方传来；这无所不在、催人入眠的呢喃之声，这荒野里的夜的声音，奇异地震响着……‘玻提纳沼泽地，’艾利斯说道。‘你听见蛙声了吗？你闻到硫磺味了吗？’”

许多读者会说，这是一种冷漠的写法。确实，它有着冷漠的一面；但是，当那个人物是一个使作者的想象力真正为之点燃起来的人物时，它就成了一种能够产生感人效果的极佳方式。没

^① 玻提纳沼泽地(Pontine Marshes)位于意大利中部。

有哪篇小说比《叶琳娜》^① 更能给人以丰富的诗的印象了；对于这位女主人公，我们予以轻信的柔情，为之向往不已。然而，这一作为理想化的献身精神的精妙形象，在作者的想象当中，并非笼罩在浪漫的朦胧月色之中的；她就像希腊雕塑一样坚实而美好；作者的最大愿望就是要理解她，所以他就像法官、甚至像医生一样不偏不倚地点点滴滴地交代了关于她的外貌和习性的种种细节。他对自己笔下所有女主人公的处理方式可以说都是如此，而这话说来可以作为他的艺术之精妙的凭证；因为如果说没有哪位小说里的女主人公能比她们让我们看得更为清晰的话，也没有哪一位能比她们更令我们由衷地喜爱。在姹紫嫣红的小说园地里，要想指点出一群比屠格涅夫笔下的叶琳娜、丽莎、卡嘉、达吉雅娜和杰玛^② 更富于女性魅力的年轻姑娘来，那是很困难的。因为事实上，总的说来，由于他表面上缺乏可喜的虚构的能力而失去了的东西，在另一方面重新把它获得了。如果说，他的方法是一个探根究底的现实主义者的方法，那么他的气质则是一个专心致志的观察者的气质，由于具有这种气质，他对人生的宏伟的景象所作的观察，便具有一种比我们所知的任何一位小说家所作的观察都带有更为普遍的意义，更为不偏不倚，也更具真知灼见。即使在这方面，他也总是凭着他那特有的方法上的精确性行事；人们自然会想到他怎样将素材一一加以分类，想到他从这一类写到那一类；确实，他没有巴尔扎克那种想做人间喜剧的伟大表现者的宏愿，但他怀着一种意欲理解万物的极强的智力上的冲动。在我们看来，除了乔治·艾略特，他似乎比

① 《叶琳娜》即《前夜》的法译本的名称。

② 叶琳娜、丽莎、卡嘉、达吉雅娜和杰玛分别系屠格涅夫写的小说《前夜》、《贵族之家》、《烟》和《春潮》里的人物。

任何一个小说家对生活有着更为广泛的兴趣,更能从多方面加以思考。瓦尔特·司各特所爱好的是冒险、勇敢、名誉、传奇人物和苏格兰农民的幽默;狄更斯以其开阔的视野和多样的方式所爱好的是不和谐的、喜剧性的和令人伤感的事物;乔治·桑所爱好的则是爱情和矿物学。然而,这些作家也十分——实际上几乎是非常——爱好虚构的故事,爱好故事的曲折多变、奇峰突起,爱好有效地取悦读者。即便乔治·艾略特,虽然也爱好其他许许多多事物,但她有一种弱点,即编造转弯抹角的情节,而且时常用老一套的插曲将小说充塞得很臃肿,而道德方面的统一性则在这些插曲中间变得烟消云散。《米德尔马契》中有关布尔斯特罗德和拉芙尔的插曲以及《费利克斯·霍尔特》的整个虚构故事就是明显的例子。就形式而言,就如我们所说,屠格涅夫先生缺少这种一心一意的创造性的巨大魅力;但是在内容方面,实在几乎没有什么东西是他不感兴趣的。每一个社会阶层,每一种性格类型,每一种命运遭遇,每一种生活习性,都经由他的手写过;他的想象力,无论对于城市和乡村,富人和穷人,智者和愚人,雅士和农夫,还是对于悲剧的和欢愉的,可能的和怪诞的,均有所涉猎。他独具慧眼,洞察我们的各种激情,对于我们灵魂的惊人复杂性,他有着深刻的理解。在《木木》中他讲述一个又聋又哑的农夫和他宠爱的一条小狗的故事,而在《一个奇怪的故事》里则讲述了一桩不寻常的宗教狂热事件。他特别喜欢转换视角,但他的目标是始终同一的——那就是去发现在道德上饶有趣味的一件事、一个人、一种情境,它们是他的一大长处,而他在表面上过于注重细节,也正与之构成内在的和谐。他相信艺术中“题材”的内在价值;他认为存在着琐细的题材和严肃的题材,后者肯定是最好的,其优越性就在于它们绝对地为我们提供了有关人类心灵的更为大量的信息。深刻审视人心是他一贯的

意图,虽则他时常将他的目光投向那些十分阴暗的隙缝。在他的小说中,低能的和愚钝的人扮演着相当重要的角色,这也许再好不过地证实了他那精细的心理刻划的倾向。小说家几乎没有不被精神病患者的古怪和异常的行为所吸引的;然而吸引屠格涅夫先生的还不止于此,还在于通过这些人,仿佛像透过一块破碎的窗玻璃一般,有可能窥见性格的内部构造。人们可以从他不同的小说中罗致一大群低能儿,生活进程中的掉队者。在他的一群精神健全的人物背景上,几乎总是潜伏着一些古怪的、痴呆的可怜虫,他们徘徊不去,仿佛有意要向人们暗示命运的无常和人类智能的脆弱。譬如,在《叶琳娜》的悲剧中作为某种不谐和音化身的乌发尔·伊凡诺维奇便是一例。他坐在一旁,看上去很聪明,还老是拊掌弹指,而就在这个人身上,在这种姿势里,戏剧性顿然烟消云散。或许,在作者所有的小说中最动人的一篇——我们说动人,并非意指它能赚取我们廉价的泪水,而是说它能生动地使我们意识到全人类弱点的确实性——是以一个因苦难而变得愚钝的人作为其主人公的。要想复述《旅长》中那个令人赞叹的简短故事只会损害这篇作品;我们热忱地将它的法文译本推荐给读者。从未有哪个传奇故事曾经津津乐道一个比它更为卑劣的道德堕落事件,但也从未有哪个曾比它凝聚过更多的人性真谛的芳香。对于只能读上一篇屠格涅夫小说的人,我们或许该把这一篇作为他那独特的才能的最佳典型而加以推荐;因为在这里,这位艺术家——他同时也是一个分析家——发挥了他的最高水平。一切刻板的批评模式都或多或少是不公正的,说我们的这位作家仅仅是一个目光锐利的观察家,即并非一个对他的全面评述——也不是一个对任何真正的小说大师的全面评述。屠格涅夫想象力始终参与其写作,并且发挥着它固有的作用。这种作用有时十分精妙;像《狗》、《犹太人》、《幻影》、

《杰古诺夫中尉历险记》、《三次相逢》这样的小说以及《猎人笔记》中的许多篇章,其生动而质朴的艺术魔力是无与伦比的。想象力引导着他的笔,并赋予它多变的色彩,从而使其艺术才能与其观察才能旗鼓相当。总而言之,他对一切都很敏感。就对生活中的感性印象——对色彩、气味、体积、形状,以及对无数妙不可言的美的诱惑力的感受而言,较之法国派小说的最杰出的代表,有过之而无不及;而在另一方面,他还有一种对人的宗教冲动、对苦行主义激情的理解力,能够面对色彩、气味和美的诱惑而无动于衷,这在巴尔扎克和福楼拜,奥克达夫·费叶^①和居斯塔夫·德洛兹^②的哲学中是不可思议的。他在《贵族之家》里给了我们丽莎,而在《春潮》中给了我们波洛索夫夫人。这显示了他的广度。让我们补充一点,即:他在形式上的造诣也属上乘。他以简练著称;他的长篇小说几乎没有一部达到中等篇幅,而他写得最好的作品里有些仅在三十页上下。

二

屠格涅夫先生笔下的题材全是俄国的;有时,某个故事的场景虽然置于一个别的国家,但演员都是真正的俄国人。他所刻划的就是俄罗斯人的性格典型;这种性格典型令他费解,使他人迷,让他振奋。像所有伟大的小说家的作品一样,他的作品具有浓郁的乡土气息,并且使读过这些作品的人产生一种恍若久经俄罗斯生活的奇异之感。我们仿佛在梦中到那儿去游历过,仿

① 奥克达夫·费叶(Octave Feuillet, 1821—1890),法国小说家兼戏剧家,著有《一个穷青年的传奇》(1858)等。

② 居斯塔夫·德洛兹(Gustave Droz, 1832—1895),法国小说家,著有《在泉水四周》(1871)等。

佛曾住在那儿经历过另一世人生。屠格涅夫先生还给予我们一种特殊的感受,使我们感到他与他的故国之间存有隔阂——感到他有那种可称之为诗人与他的故国之间的不和。他眷恋旧物,而且无从知晓新事物正在去向何方。美国读者特别能领悟此种心理状态,要是他们也拥有一位才华出众的本国小说家的话,在某种程度上,此种心理状态很可能就会为这位小说家所有。屠格涅夫先生强烈地感受到俄罗斯性格,并且在想象中,珍惜它的种种往昔的印记——那未获解放的农民,那愚昧、专横、粗野的业主,那古雅的外省社交界,那形形色色的风俗人情。然而,就如我们的社会一样,俄罗斯社会正处在形成的过程中,俄罗斯性格正处在分解中,处在变化的海洋中,而对于一种耽于留恋昔日停滞不变的境况的幻想而言,业已改变、业已现代化的俄罗斯人——同时带有旧的局限和新的自负——却不是一种特别可喜的现象。就如我们将会有必要加以论述的那样,屠格涅夫先生作为一位地地道道的讽刺作家,对于在他的同胞中出现的新的思想风尚尤其不予同情。他的一部长篇小说《父与子》的明显意图,就是要将这些思想风尚与旧的相对照;而在他新近出版的那些作品中——最引人注目的是《烟》——这些思想风尚已由形形色色的怪诞形象加以体现。

然而,我们的作者最初成名时用的并不是讽刺,而完全是温雅的、诗意的描绘。《猎人笔记》出版于1852年,据这部作品的两位法文译者中的一位所说,它对俄国农奴制问题所产生的影响,被认为类同于斯托夫人的著名小说^①对美国奴隶制的影响。这种说法恐怕言过其实,因为屠格涅夫的这部短篇更多的是作为一部并无成见的艺术作品、而远非作为一种慷慨激昂的

^① 指美国小说家斯托夫人(H. B. Stowe, 1811—1896)的《汤姆叔叔的小屋》。

“时事报道”才打动我们的。但形势有利于它，这是肯定的，它产生了一种重大的印象——一种证明在俄国读者方面并非缺乏文化修养的印象。因为像这样一部具有倾向性的作品，又能——用画家的说法——始终保持暗色调，确实从未有过。作者只让我们尝到那么一点点恶行的恐怖，使得这本书的道德意蕴只有用心的读者才能明了。没有一个片断是明显地意在抨击俄国“独特的制度”的；教训隐含在用丰富多采的色调描绘出来的一个个事例中——隐含在一种能启迪聪明读者的悲哀的回味中。对于那些在“为艺术而艺术”问题上喜欢偏执一端的人来说，很难找到一部书比这本书含有更好的教诲。它树立了一个道德含义赋予形式以意味，形式赋予道德含义以外形的典范。确实，作者特有的长处在《猎人笔记》中都能找到，至于布局上某种不够老练的松散之感，倒会吸引许多觉得他后来的作品在形式上似乎过于简略的人。在他的全部作品中，这一部确实是最清新可喜的。我们特别推崇写守林人福马的那篇小故事，这个守林人在一个雨夜——当时故事的叙述者在守林人的茅舍里避雨——听到有个农夫在黑洞洞的，滴着雨水的树林里偷伐木柴；他冲过去将他扑倒，把那可怜的家伙拖到家里，推进一个角落，然后一直坐在这烟雾腾腾的小屋里（作者也在，我们感觉到他在那里，在对一切加以观察、感受、审度），此时雨打着屋顶，那个浑身湿透又饥肠辘辘的农夫哀号着、悲泣着、诅咒着。我们从未读到过任何作品能以这样有限的篇幅竟然达到了这样凄惨真实的地步，也未读到过任何作品能这样打动人的恻隐之心而又并不（令人感到）矫揉造作。对此情形，就如在阅读屠格涅夫先生的作品时往往会有的情形那样，我们边读边喃喃自语：“这就是生活本身，而不像别的某些小说家那样对生活或多或少有所精巧的‘安排’。”在极大程度上，这样的赞誉屠格涅夫先生是受之无愧的；

因为在他的书里，“生活”远非意味着对污秽之事耿耿于怀，就如对于为了赢得同情而让理解受到损害的那派郁郁寡欢的作家来说“生活”似乎如此意味的那样。对于一切比较可喜之事——对于经验中每一种有助于把它保持在传奇领域内的东西，他也给予同样的肯定，乐观的肯定。在那个猎人的笔记中，有两篇具有难以言传的魅力——在一篇里写到他躺在草地上度过一个炎热的夏夜，聆听几个被派到牧场上来看守马群的小男孩闲聊，他们正坐在那儿相互谈论着妖魔和精灵；另一篇是对两个衣衫褴褛的农奴在一个乡间酒馆里所作的一场歌唱比赛的确实美妙动人的描写。后者简直是一首完美的诗。与这两篇迥然不同，但有其自身特点的，是题为《一个俄国哈姆雷特》的那篇故事——那个猎人投宿于一所漂亮的房子里，晚餐以后他发现有个贫穷的绅士与他同宿一室，就是这位绅士，躺在床上目光古怪地越过被单凝视着他，讲述了自己凄惨的身世。这篇特写比别的那些篇章更强调道德内涵，而将会通过作者的长篇小说反复表现出来的，正是这种道德内涵。

接着问世的《罗亭》也许是他偏爱某种主题的一个最为突出的例子，这种主题的出发点基于性格——倘若需要，他就使它基于一种病态的性格。我们近来不曾有机会重温我们对这部小说的印象，但我们没有忘却它的主要优点，即并不借助于通常的心理学手段而传达出心理上的真实的气氛。它的主题对于想象力粗疏的人来说可能意义不大——它展示了一种不完整的、未定型的、未完成的、有悖于传奇小说常态的奇特性格。德米特里·罗亭，像作者笔下的许多主人公一样，是一个道德上的失败者——是那些有着致命的复杂天性、给朋友们带来了那么多欢乐和痛苦的人中的一个；他可能会，但显然他也可能不会，有所成就；其天性强于冲动，强于谈吐，强于情绪反应，但弱于意志，

弱于行动,弱于独立感受和行动的能力。乔治·桑夫人的《贺拉斯》是对这种类型的人所作的一种广泛的、不拘一格的研究,这种研究对于想象力丰富的人来说总是那样有趣,而对于富于理性的人来说却又总是那样不堪忍受;屠格涅夫先生笔下的那个主人公则是一幅精制的小型肖像。没有读过《罗亭》,我们就不会知道他竟能使他的笔锋变得这样细腻。不过,屠格涅夫先生虽然像乔治·桑夫人具有广博的综合能力那样具有敏锐的心理分析能力,倘若他不是一贯地着眼于做一个戏剧家的话,他就可能时不时变成一个徒劳无益的理论家,一个非常乏味的小说家。在他笔下,各种事物都以戏剧形式呈现出来;没有戏剧形式作为依仗,他显然就无法构思出任何东西,他从不接受并未显现为形象的意念;一种意念,在他的笔下,就是如此这般的一个人,长着如此这般的鼻子和下巴,穿戴着如此这般的帽子和背心,就如一个字的字形与其字义之间有着联系一样,这些外部特征与意念也有着同样的联系。抽象的可能性,呈现于他的想象,旋即变成了具体的情境,就像梅松涅^①的室内装饰一样经过精心布置,并且具有地方色彩。这样,我们在阅读的时候一直在看,在听;确实,有时由于解释性的主线隐而不见,我们似乎会看得比理解得还多。

然而,在《叶琳娜》中,作者将其紧密地溶合在一起的现实主义和理想主义都获得了极大的成功。这部小说既是一部家庭纪事,同时又是一部小型史诗。其场景、其人物,都为我们呈现得那么真切,仿佛我们看见它们被置于、并活动于一个灯光明亮的舞台上;然而,当我们回顾它时,这部戏剧似乎无处不为道德世

^① 梅松涅(Juste Aurele Meissonier, 1693—1750)系法国金匠和室内装潢师,曾任路易十五的私人金匠和宫廷装饰设计师,洛可可风格的肇始者。

界的光芒所照明。《叶琳娜》的内涵丰富,很难加以一一陈述。它是那样质朴,又是那样多采,它如此执著地步向自己的暗淡的结局,但在此过程中,它又那样不间断地给我们以愉悦和欣喜,以致于我们在留意其引人入胜的现实内容时,反而忽视了它的质朴的美。不过,就如我们赞赏任何绝顶美好的事物一样,我们是根据对它的寻思回味而赞赏它的。这样我们便看到融合众多精彩片断于一个单纯和谐基调之中的可人的统一性。这部小说全在于它对女主人公的描绘,她是一位女英雄,这是这个词的本义^①;一个怀着那样深沉热烈的意愿的年轻姑娘,她只要有了机会就会成为一个有口皆碑的人物。她确实代表了一种崇高的思想;而如果说——就如我们会抱怨的那样——屠格涅夫先生的想象里存在着苦涩的东西的话,那么可以肯定,那里同样也存在着甜蜜的东西。给人以深刻印象的是,他的大多数美好的想象出于他对女性的看法。唯有对她们,他才偶尔完全放弃他的嘲讽,并且坦诚地寄予同情。假定说,这表明在他的女同胞的性格中存在着——至少是潜在地存在着——某种非常美好的东西,我们希望这一假定并非虚妄的人种学理论。一个无论怎样出色的诗人,倘若他不曾认识一些非常令人敬佩的女子的话,那是很难凭空杜撰出像玛丽亚·亚力山德洛夫娜(见《书简》)、叶琳娜、丽莎、达吉亚娜,甚至伊琳娜这样的女性形象来的。这些女子具有某种明显的属于同一家族的相似性,某种高雅的素质,这种素质我们也许能最恰当地将其称为毫无轻佻之情。她们身上毫无那种被法国小说家视为女性的“可爱”之处的 *chatteries*^②。在《烟》里,那个夺走达吉亚娜情侣的恶毒美人,也是服从某种比粗

① 英语 *heroine*(女主人公)一词的本义是女英雄。——译注

② 法语:媚态。

俗的卖弄风骚要深刻的内心冲动而这样做的。此外,这些俄罗斯女子还有某种自发性,某种独立性,颇近于英国人对少女美质的理想。乍一看来,她们只是差强人意。她们似乎太令人费解,因而难以使人觉得妩媚,而唯有当她们必须有所行动时,我们才充分意识到她们的美。这时,作者总是想象着她们在做着一些最感人肺腑、最动人心弦的事情。

叶琳娜的可爱之处全在于坚定不移的行动。她像一枝带着羽毛的箭矢迅疾地在我们眼前飞过,射向她的神秘的目标。她在对一个梦想将自己的国家从土耳其人的暴政中解救出来的年轻保加利亚爱国者的同情中,找到了她的——就如我们所说的——机会;她镇静而热情地委身于他的爱情和事业,这种感情在屠格涅夫笔下丝毫不失其诗意的韵致。她是他赏识“有生命原发性”的年轻女子的最好例证。她在那些极其闲适的圈子里无疑会被视为“古怪”。确实,她在外表上有一种迷人的怪异;我们也一直隐约地感到,作者将她展现在我们面前时,带着他本人的某种兴味无穷的期待,就如一个旅行归来的朋友想让我们看看他从海外带回来的一只羽毛斑斓的小鸟,可是这小鸟的美妙叫声他自己还尚未听见过。要理解叶琳娜的怪异,你必须探究她周围那些人的正统的面目。小说到了中心事件的外围,情形就不那么热烈了,变成了无穷无尽的讽刺,作者似乎想证明,与叶琳娜和英沙罗夫的极度认真相比,其他一切实际上不过是对生活的逢场作戏而已。我们读到次要事件时就遇到了一种讥讽的气氛:时而是善意的,譬如在写到别尔森涅夫和苏宾的地方;时而又具有地地道道的喜剧性,譬如在写到叶琳娜的愚昧的双亲时他们那种冥顽不灵的情形,就好像是两只叽叽喳喳的家禽自以为有责任去孵育一只鹰似的。整部小说里深藏着潜在的含义,要把这些含义说清楚,就像要从一张精致的地毯里抽出某些

线条一样,将是一件十分费力的工作。譬如说吧,素娅小姐,那个小巧的德国 *dame de compagnie*^①,她是怎么回事呢?她长着挺好看的肩膀,穿着飘逸的衣衫,发出大家都听腻了的窸窣声,说不定还会飘来一阵浓郁的化妆香水的味儿,但是,就是这个素娅小姐,不是别人,正是映衬出叶琳娜的强烈性格的一道谐谑的侧光。在屠格涅夫的全部作品里,没有比他对别尔森涅夫和苏宾两人与叶琳娜的关系的整个描述更为精彩的了。这两个人,写得既生动又真实,当他们望着这个他们俩同样喜欢的女人以他们自己无论如何及不上的迅捷的步伐从他们身边一闪而过时,这里面还有着一种象征意义。苏宾,那个年轻的雕塑家,就其心情和见解、狂喜和沮丧、喋喋不休和举止突兀而言,是一个具有艺术家气质与禀赋的人物。然而,他终究遵循着讲究实际的中庸之道,具体地运用其所能有的才能解决着人生的难题。别尔森涅夫虽则较少幻想色彩,但从根本上说,也许是一个更富于诗意的形象。他注定无所作为,这倒并非由于他眼界过高,而是由于意识的、理智的和脑力的平庸,由于固执己见。在他的经历中,甚至有着比叶琳娜和英沙罗夫的经历更为感人的地方。叶琳娜和英沙罗夫,还有苏宾也一样,都有引以自慰的东西。如果说他们生来就要受苦,同样也可以说他们生来就有欢乐。他们站在热情的大门口,他们有时能忘怀一切。然而可怜的别尔森涅夫,不管遇到什么事,总要扪心自问,自忖道:虽然荷马也有打盹的时候,但明智稳健者是从不会冲昏头脑,精明聪慧者是从不感情用事的。他甚至都不会从对命运的抱怨中得到满足。他根本不知道自己的命运;当他发现自己的爱情落空时,他便心平气和地将爱情变为友谊,甚至还能以此告慰自己的灵魂;这不是一

① 法语:伴女。

种放弃,而是一种圆满的结局。别尔森涅夫、苏宾、素娅,还有乌发尔·伊凡诺维奇这个穷愁潦倒的家庭常客,工于心计却又隐而不露,再加上那个说大话的自私自利的父亲和病恹恹的自私自利的母亲——所有这些人使两个中心人物周围的那个小小的世界显得生气勃勃;而就这么六、七个人,竟然使我们领略到了如此复杂的人情世态,对此,倘若我们感到惊异的话,我们也就领会了作者选择典型的宏睿大智。

谈到《贵族之家》(据我们所知、英文译本冠以《丽莎》这一简略的书名),我们必须先作说明,即这部小说是在《叶琳娜》之前发表的。它发表于1858年;《叶琳娜》则在1859年。小说的主要内容是一场不幸的婚姻和一次不幸的恋爱。费多尔·拉夫列茨基娶了一个年轻漂亮的女子,自以为幸福美满,过了三年以后,他才发现自己被大大地欺骗了。他离开了妻子,从巴黎(他在那里发现了真相)回到俄国,在一段时间里,他隐居在世袭的庄园里。就在这里,在他的创痛已经平复、而且他的健康和生活的力量已经恢复以后,他遇到了一个年轻姑娘,最后他怀着一颗急于从悲哀中解脱出来的温柔之心以双倍的热情爱上了她。这时他得知了妻子的死讯,于是便以为他不再有所约束,向意中人袒露了心迹。那个年轻的姑娘倾听了,应允了,于是仅仅在短短的几天里面,他们过着幸福的生活。谁知,正如报上经常说的那样,拉夫列茨基夫人的死讯竟是讹传;她突然出现了,使她的丈夫重新意识到自己有着婚姻的束缚,几乎让丽莎因此而在无意中犯罪。故事的哀婉动人之处自然在于事情发生在乡村,那里尚无现代的办理离婚手续的种种方便。丽莎和拉夫列茨基当然不得不分手。拉夫列茨基夫人还活着而且很健康。丽莎进了一家修道院;她的那位情人呢,被剥夺了幸福,决心至少要竭尽全力,成为一个对别人有用的人。他耕种土地,教育农奴。转眼几

年过去了,他到她所在的那家修道院里去看望她一眼,当时她正沿着一道栅栏穿过教堂。她知道他在那儿,但连看也没有朝他看一眼;只是她低垂的眼睫毛颤动着,表明她已觉察到他了。“他们两人在想些什么,有什么感觉?”作者问道,“谁知道呢?谁能说呢?生活中有些时刻,有些感觉,稍纵即逝,只能让人投以匆匆的一瞥。”他用一个没有答案的问题,颇具特色地结束了那部小说。丈夫、妻子和她的那个情人——妻子、丈夫和他所心爱的那个女子——用这两种组合的形式写成的现代小说不胜枚举;但是,在屠格涅夫先生的笔下,那个老而又老的故事恢复了青春。他发现了,其中的道德意味,如果我们可以这样加以区别的话,要比其中的情感意味更加深沉;在他看来,一对逆来顺受的情人,比一对攫取幸福的情人,更为令人信服。就我们所得的印象而言,这部小说的道德意蕴是,幸福是可遇而不可求的,我们只能接受我们所能得到的东西,逆境犹如磨坊下面的一股激流,我们的智慧不过是用来顺应它,用它来磨制我们的面粉罢了。毫无疑问,在拉夫列茨基的身世里有着某种非常精妙的东西。屠格涅夫先生从一种与各色不光彩行为联系在一起的题材里提炼出了一部浸润着纯净的馨香的小说。实际上,这种纯净的馨香,只是丽莎维塔·米哈伊诺夫娜的性格的一种弥漫、渗透的发散。屠格涅夫的美国读者对俄国生活与美国生活的某些相似之处感受颇深。这种相似性一般来说是表面的;但是,说由丽莎·达吉雅娜、玛丽亚·亚历山德洛夫娜^①所代表的俄罗斯年轻女子使我们感觉到有一点新英格兰气质的辛辣味——一种清教徒的执拗意味,我们觉得这种说法并非全是无稽之谈。在我们这位作家的小说中,主要体现了一种意志力——抵抗、等待和进

^① 玛丽亚·亚历山德洛夫娜系《书简》中的人物。

取的力量——的就是这些女子和年轻姑娘。这种意志力在丽莎身上的体现就是那种富于英雄气概的坚强性格，它在屠格涅夫的想象世界里有着远胜于女性的妩媚的地位。在这同一部小说里以其妩媚动人惹人注目的那个人物——瓦尔瓦拉·巴甫洛夫娜，拉夫列茨基的那个无情的妻子——也同样以她的道德式微而惹人注目。在丽莎、叶琳娜甚至在更为阴沉的玛丽亚·亚历山德洛夫娜的正直品格（这仿佛是男性荣誉感的一种精炼品）中，有着某种简直令人敬畏的东西，最坚强的男子也不及她们那样坚信自身的力量。在玛尔法·季莫菲耶芙娜（她是一切小说中的最愉快的老处女）走进丽莎的房间并且恳求她放弃进修道院的打算的那个感人肺腑的场面中，我们感到这个年轻姑娘恭顺温良的心底里深藏着坚定的主见，其矢志不移是世上任何东西都无法压倒的。她具有强烈的宗教情感，就心理上的真实而言她也理应如此，而且我们觉得她的宗教生活是自然而然的，这一点再好不过地使她与传奇小说里常见的 *ingénue*^① 区别开来。她对拉夫列茨基的爱在本质上一半属于谦让自抑的激情。她第一次使用由于他对她的爱而赋予她的影响力，是试图使他与妻子言归于好；在她得知后者并未像他们相信的那样已死而还健在时，她最初的感觉就是痛感自己犯了一种不可饶恕的亵渎之罪。这种忧郁的、古老的原罪寄寓于这个如此温柔、无瑕的灵魂之中，对此，如果称之为优美如画，我们总觉得有着盲目颂扬之嫌，但若称之为枯燥的说教，那就更加失于偏颇了。总的说来，丽莎是一幅极为出色的肖像画，与女主人公同一性别的读者在注视这幅肖像时肯定会感到几分得意的。据说，她们抱怨小说家们，说他们一方面诬蔑诋毁她们，一方面又令人难以忍受地对她们

① 法语：天真的少女。

表示恩宠。这里的一幅肖像却是带着一个爱慕者的全部柔情，而且还带着无限的——几乎是没有先例的——崇敬绘制而成的。在这部小说中，就如我们的作者一贯所做的那样，对其中的戏剧性内容丝毫不加评论；这位诗人从来不搞场外的合唱^①；他让情境为自己说话。拉夫列茨基在一家法国报纸的新闻栏里读到他妻子的死讯时，小说根本就没有描写他感觉如何，也没有形容他神情如何。生动、感人的叙述已经那么有效地令我们设身处地地去体验，因而可以相信我们会得到作者所预期的感受。他睡前正在床上读点什么，他拿起报纸，发现了那段命运攸关的文字，他“套上外衣”，作者不过寥寥数语，“走出房间来到庭园，在小径里来回踱步，直到天明”。我们暂时合上书本，停顿片刻，内心产生了亲身体会到的激动。不过，说到屠格涅夫先生能寓丰富的意蕴于平凡的形式之中的才华，他对那个悒郁的德国音乐教师戈特里布·伦蒙的性格的描绘，也许是绝妙的一例。没有什么比这种平凡的真实更加富于诗意的了；再没有什么比这种诗意更为细腻真切的了。

尽管拉夫列茨基经历了一场严峻的考验，也许他仍是作者笔下的那些主人公中最幸福的一个。他蒙受了巨大的痛苦，但是他还没有曾使别人痛苦得难以忍受的感觉。这种命运，正是《烟》的主人公和作者最近发表的一部作品中的那个劫数难逃的年轻人^②所领受到的。关于《烟》，我们不必多谈，因为它的主题几乎与《春潮》完全一致，而后者对于更多的读者来说还尚未听闻。《烟》虽说也不无令人动容的感染力，但是在我们看来，它缺乏像其他大多数作品中所具有的那种甜美的基调。它像那些

① 指古希腊戏剧诗人用来说明、评论剧情的合唱。

② 指《春潮》里的男主人公德米特里·沙宁。

作品一样写得富于才气,但缺乏它们所具有的神韵。小说写的是一个凶险的美人如何从那个全俄罗斯的最可爱的少女身边夺走她的未婚夫。故事颇能吸引我们;但是我们发现,就我们自身而言,要在理智上接受向壁虚构的想象力的这种堂而皇之的卖弄风情,总有几分勉强。这显然是一幅很难予以描绘的图画;我们好像总是看到那位女士在脚灯前摆弄着她的裙裾,要不就是在受她所害的那个人万分痛苦时朝乐池膘上一眼。尽管如此,在对伊琳娜的描绘中仍有着非常精妙的用意,读者会像可怜的里维诺夫一样为之神往。然而达吉雅娜的形象却具有无害于身心的天然馨香。《父与子》早于《烟》,是十年前问世的^①,在屠格涅夫先生的小说中,这部作品在美国翻译得最早。他写的其他作品里面没有一部能像它这样具有广阔的题材,或者说能像它这样表现出作者浓郁的内心忧郁;至于被作者置于显眼的地位的那些人物,虽然各有其个人的兴趣和个人的经历,却不过是一些幕后力量的象征,这些力量正在无止境地进行着一场更大的战争——那场新与旧、过去与未来以及刚刚到来的观念与迟迟不去的观念之间的战争。人类历史上的悲剧倒有一半产生于这种冲突;关于这种冲突,在诗人和哲学家所告诉我们的一切东西中,最明显的事实就是它的永恒的必然性。屠格涅夫先生的小说里的两种相互对立的力量就是老一代人和年轻的一代;当我们看到那年轻的一代渐渐意识到自己的力量和愿望,并且转而给予那用母亲般的慈爱和母亲般的厚望养育他们的老一代人以沉重的一击时,确实没有什么比这更加令人感到触目惊心的了。在《父与子》里,年轻一代凶猛好斗;老一代人实际上始终只是连斯多噶派也会为之哀怜的 *Victa*

^① 《父与子》及《烟》分别发表于1862年和1867年。

causa^①。然而,与众不同,在屠格涅夫先生的笔下,进取心本身也是纯粹相对的,因此胜利者和失败者在对命运的共同认可中就无彼此可言了。这里,一如往常,他那罕见的审慎态度帮了他的忙,使他不至于落入夸大代表性的典型的危险境地。在他的作品里,几乎没有什么人物比巴威尔·彼得罗维奇和叶甫盖尼·巴扎罗夫更具有平易可解的人性——那各带着固有弱点的人性了;虽然其中一个有欠宽容,另一个又嫌莽撞。通过那个年长的基尔沙诺夫^②,作者体现了某些他自己本能地予以珍视的东西——许许多多正在衰微的传统,而那业已庸俗化了的“绅士”观念就是这种传统的缩影。自然,作者喜欢他,就像一个传奇作家必然会喜欢的那样,但是他对于这个人物处世态度中的荒谬可笑的一面也作了极为公正的评判。巴扎罗夫是个所谓“虚无主义者”——一个刚刚从批判的屠宰场出来,手上还沾着血迹的激进派,他把毕希纳^③的《物质与力》奉若指南,把自然与历史中的一切都当作他的猎物。他年轻、强壮而且很聪明,他趾高气扬,以怀疑一切为乐事,不管天上人间,无一得以幸免,甚至打算在施行他的方案之前要把宇宙统统摧毁。然而,他发现有一种比他自己更强大、更聪明、更有生命力的东西,发现死亡是一个甚至比毕希纳博士还要激烈的虚无主义者。小说记述他在暑期里与一个大学里的同窗好友一起在乡间度过的一段生活,主要是写在这短短的时间里他的哲学在实际经验中所经受的种种考验。当然,这一切都预示着那最根本的戏剧性考验。他堕入了情网;虽然像否认其他一切事物一样,他竭力想否认自

① 拉丁语:理所当然的牺牲品。

② 即尼古拉·基尔沙诺夫的哥哥巴威尔·基尔沙诺夫。

③ 毕希纳(Ludwig Büchner, 1824—1899),德国哲学家兼自然科学家。

己的爱情,但是尽其所能,也不过是很俗套地将爱情表白了出来。屠格涅夫先生向来喜欢对比,因此在这里他也同样设置了一个陪衬巴扎罗夫的人物:阿尔卡狄·基尔沙诺夫,他代表着那种仅仅是依附于每一场大运动的暂时的和模仿性的成份。巴扎罗夫因死亡而归于沉默,但要使阿尔卡狄沉默,只要生活中很小的一点波折就够了。后者属于贵族,巴扎罗夫在他宁静、守旧的家庭里的所作所为则像初生之犊闯进了一个摆满精致瓷器的小房间。作者描绘得极为精细的是阿尔卡狄的伯父巴威尔·彼得罗维奇的种种仪态举止,以及一个别开生面的场景,即这位抹得香喷喷的守旧派以其贵族见解认为自己责无旁贷理应进行的那场决斗。然而,这部小说更具深意的部分始于那个毕希纳的弟子返回故里之时。他那年老可怜的父母对他无比溺爱,因为他们生活中的最大骄傲便是他们有一个博学的儿子,所以不管后果怎样,他们甚至对他那可怕的实证主义思想心里也不存半点芥蒂,而他们对他们的这种温情的盲目信从却报之以轻蔑。这部小说的后半部,屠格涅夫写得再精彩不过了;每一笔都恰到好处,每一个细节都无可挑剔。在瓦西里·伊凡诺维奇和艾琳娜·弗拉西耶夫娜两人身上,他向我们展示了那种敏感的心灵,它可能会不合时宜地悸动,但不至于会由于过分骄矜而容不得一点科学的施与。他们对儿子的胆怯的爱心,他们拐弯抹角的关怀,他们的渴望、期待和忧虑,以及当他们一旦明白这个世界可以抹去他们的儿子时而感到的那种深深的悲哀和迷乱,所有这一切构成了一幅图画,其中虽然写的是一些小事,风格也很平易,却把我们带到了悲剧体验的极境。同样,巴扎罗夫日盛一日的的不满情绪也写得具有十分明显的艺术感染力,这种情绪是一种持续性的精神混乱,其原因倒不是老一套的良心发现,而是,十分自然地,在于他与那个被他剖析得业已支离破碎的世界之间失

去了和谐。我们特别想请读者读一读他与阿尔卡狄的那次长谈。那时正值仲夏,他们躺在树荫底下的草地上,巴扎罗夫对他那个心地单纯的伙伴提出的每个问题都给予一个恶意的回答;对阿尔卡狄本人,他也同样抱着恶意。而我们完全理解这种冲动,它与一个神经质的女人会在歇斯底里发作中得到发泄并无二致。就是以这种发泄方式,这个神经过于紧张的年轻的理性主义者对着阿尔卡狄摆出一副跃跃欲试的样子,要与他争斗到“精疲力竭”为止。在此,我们还得留点篇幅给艾琳娜·弗拉西耶夫娜。小说这样写到她:

她“是个在俄国旧制度下生活的真正的贵族女子;她应当早生两百年,生在莫斯科大公时代。她容易激动,笃信宗教。她相信各种预兆、占卜、巫术和梦境;她相信圣痴(被人目为神圣的半痴騃)的预言,相信家鬼,相信树精,相信不吉利的相遇,相信凶眼,相信民间的丹方,相信星期五那天放在祭坛上的盐的灵效,相信世界末日就在眼前;她相信要是复活节通宵礼拜的烛火不灭,荞麦的收成一定会好;她又相信蘑菇让人看见便不再生长;她相信魔鬼喜欢有水的地方;她相信每个犹太人的胸前有一块血印;她害怕老鼠,害怕蛇,害怕癞蛤蟆,害怕麻雀,害怕蚂蝗,害怕打雷,害怕冷水,害怕穿堂风,害怕马,害怕山羊,害怕红头发的人,害怕黑猫,并把蟋蟀和狗看作不洁的生物;她从不吃小牛肉、鸽子、龙虾、乳酪、龙须菜、野兔,还有西瓜(因为切开了的西瓜看上去像施洗约翰的头颅);她一想到牡蛎便浑身打颤,尽管那东西她连见都没见过;她爱吃得好——但持斋却很严;她一天要睡十小时,但碰上瓦西里·伊凡诺维奇喊头痛时,她就整夜不睡地陪着他;她唯一读过的一本书是《亚历克西或

村中小屋》；她一年至多写一两封信；品尝起蜜饯、腌菜来倒十分内行，虽然她自己从不动手，而且，一般地说，怕动弹……。她多疑多虑，老是觉得就要大难临头，只要她想起什么伤心事，便会痛哭流涕。这样的女人现在一天比一天少了，只有上帝知道我们究竟该不该为此而感到高兴”。

我们在这儿打算加以评论的那部小说，发表至今已将近六年了。它最初给我们的印象仿佛是旧事重提——它的题材与《烟》完全一样，与那篇题名为《书简》的短篇杰作也非常相似。这种题材属于世上最令人伤心的事之一，为此我们不得不嗔怪屠格涅夫先生对伤心事的癖好。不过，在《春潮》里却有着一种能使其苦水变得甘甜的叙事魅力，或许我们还可以说，就作家的视角而言，这部小说的主题与我们已经提到的那几部小说在笔墨的浓淡上有所不同。那几部小说涉及的是致命的意志软弱，这种意志软弱屠格涅夫先生显然认为就是俄国年轻一代的痼疾；《春潮》则更为普遍地展示了混杂在富于青春朝气的自发性中的愚妄。这种愚妄每个人或多或少都有，它使我们经受痛苦，从而变得聪明起来。德米特里·沙宁的这种青年人的愚妄就表现得十分强烈；多年来对它的回忆老在他的心头萦绕，最后竟使他如入冰穴，除非他能及时平复心灵上的创伤，否则他便会精神崩溃。小说开头几句话便点出了构成整部小说的那个基调。我们把它们摘录出来，以此来说明屠格涅夫先生几乎总是这样一下子就能唤起我们极大的道德方面的好奇心，唤起我们对人物的同情。在这开头部分，就似乎有什么东西在告诉我们：我们应邀聆听的将不会是那种永远来自生活表面的那种老生常谈。

“……接近深夜两点的时候，他回到自己的起居室里。

他把点好了蜡烛的那个仆人打发了出去，一边在靠近壁炉的一把圈手椅里颓然坐下，用手捂住了脸。他还从来没有感到如此疲倦过——身心都感到疲乏。他跟那些优雅端庄的妇女和文质彬彬的男子一起消磨了整个晚上。那些女士中间有几个长得很标致；那些先生也几乎个个才华出众；他本人也曾谈吐不凡，甚至语惊四座。尽管如此，像罗马人所说的‘*taedium vitae*’，即对生活的厌恶，还是那样不可抗拒地压迫着他，占据着他。要是他年轻一点，他就会悲伤烦闷，会沮丧得哭泣起来；有种像苦艾一样辛辣的火烧似的苦味，充塞在他的心头。一种冷漠的、可厌的、抑郁的东西，就如秋天的沉沉黑夜，不可抗拒地从四面八方袭来，将他团团围住；他不知道怎样摆脱这片黑暗，摆脱这阵痛苦。已经不能求助于睡眠了，他知道他无法入睡……他浮想联翩起来——静静地、悲哀地、辛酸地想着。……他想到了整个人类的虚妄与无益，想到人情的庸俗与虚伪。……他摇摇头，从椅子上霍地站起，在房间里来回踱了一阵，在他的书桌前坐下，并把抽屉一只只拉开，在那些旧纸堆（多半是女人写给他的信）里翻寻起来。他自己也不明白这样做是为了什么——他并不想寻找什么东西，只不过想找些事情做做，以此逃避那个折磨着他的念头……他站起来，回到壁炉前，又坐到那张椅子上去，用双手捂住了脸……“为什么是今天？偏偏是今天？”他寻思着，于是许多回忆从早已逝去的往昔里又一幕幕地浮现出来。他想起来了——以下便是他想起来的往事。”

他从国外旅行返回俄国途中，在法兰克福，他遇到了一个出身寒微但美貌出众的年轻姑娘——一个意大利食品商的女儿。

意外的机会将他们撮合，他爱上了她，求得她母亲的允诺之后，他热切地准备与她成婚。只是为了操办婚事，他必须变卖他在俄国的一小笔家产。正当他筹划此事时，他碰到了——一个老同学，一个怪人，刚与一个女继承人结了婚。事情凑巧，这个女继承人拥有的一座庄园正好与沙宁的庄园相邻。于是沙宁便想，这位波洛索夫夫人也许可以被说动而买下他的那块地产，鉴于她懂得“买卖”又经营着她自己的产业。他便征得未婚妻的同意，动身去威斯巴登面陈他的建议了。读者——特别是熟悉屠格涅夫的读者，肯定能够预见到后事如何。波洛索夫夫人懂得买卖，但是此外她还懂得很多别的事情。她年轻，逗人喜欢，寡廉鲜耻，既凶险又狠毒。沙宁让鬼迷了心窍，把自尊、责任、温情、审慎等等等等，统统置之脑后，昏昏沉沉地抗拒了三天以后便发现自己已被塞进了这位夫人的那辆旅行马车里去，与她的别的一些行李物品一起前往巴黎去了。但是，我们料定他很快就会恢复理智；春潮已经涌过。以后的几年便是倍尝悔恨之苦的日子。就在那天夜里，经过痛苦的回忆之后，悔恨慢慢地变成了行动。他再访法兰克福，去追寻那个被他抛弃了的可怜的姑娘的踪迹。经过种种周折，他总算打听到，她已远嫁到美国去了，而且生活得很幸福，还心平气和地宽恕了他。他回到彼得堡，在那里度过了短暂、不安的一些时日之后突然失踪了。有人说他去了美国。春潮消散，化为秋日的浓雾。沙宁，想当初在法兰克福，不仅风华正茂，而且还是一个地道的俄国人；他是那么年轻，那么地道地富于俄国人的神采，下面这段描写将此表现得淋漓尽致：

“首先，他确实长得一表人材。他身材修长高大，讨人喜欢的五官轮廓有点模糊，有一双和蔼可亲的蓝眼睛，白色的肌肤泛现出鲜红的色泽，而更重要的是那亲切、快乐、信

任、正直的神态，乍一看或许还显得有点傻气，不过从前凭这种神态一眼就可以认出，这是贵族世家的一个公子，是“累世伟人”之后，或者是我国富饶的草原地区出生的，长得壮实，生来出众的乡绅，他步态迟缓，语音含混，任何人看看他，他马上报之以稚气的微笑……总之，他健康、精神而且很温柔——很温柔！……这里你就看到了整个的沙宁。虽则如此，他却一点也不愚笨，而且见多识广。他即使曾在国外旅行，也依然精神饱满；当时对那些最出色的年轻人影响颇深的焦虑不安的情绪，对他来说，几乎茫然不知。”

假如我们在这幅生动的肖像旁边放上波洛索夫夫人的那段毫不逊色的描绘的话，我们便会发现，仅在这种对照中，就蕴含着—部长篇小说的胚芽。

“并非说她是个绝代佳人；她出身平民的印记太明显了。她长着低低的前额、鼻子稍嫌肥大而且还有点往上翘；她也无法自夸皮肤细腻，手脚秀美。然而，这又算得了什么呢？遇到她的那个男人为之留恋而着迷的并不是普希金所说的那种‘圣洁之美’，而是那种半俄罗斯、半波希米亚人的丰腴的女性肉体的魅力——而且他的留恋不会无缘无故的。”

虽然这部小说仅有短短的六十五页，波洛索夫夫人的行为举止却展现得活灵活现。我们似乎能见其人，能听到她那挑逗性的、令人扑朔迷离的言谈，能感到她那肆无忌惮，放浪露骨的动作所包含的不祥之兆。她那非同寻常的冷酷和腐化堕落也许令人难以置信；她很可能有点过于邪恶了。但是，她却格外生动

自然；我们的想象力如醉如痴地随她而行，着迷的程度犹如我们随着屠格涅夫先生的其他行恶者而行时一样有增无减。同样，我们在接受沙宁竟会一下子背弃自己仍然对之一往情深的那个恋人的这种可能性时，也不是毫不费力的。然而，这就是奥妙之所在；也许，其突发性就说明了这一点；作者似乎想要表明，春潮必定要涌流，并且要冲毁其河道。青春的不可估量的盲目性，其饥渴的欲求，其印象之生动，其成熟与幼稚的混杂，其勃发期所涌现的、多变的种种可能性，对这一切加以描绘、并在其中渗入某种回首往事时所具有的柔和的诗情韵味——这还仅仅是作者的部分意图而已。此外，他还有意要表现灵魂与感官之间的本质上的冲突，而且要使这种冲突显得不像他在《烟》里所写的那样复杂，以及从表面看来，不像他在《书简》里所写的那样残忍，让感官取得彻底的胜利。“这一切什么时候才能结束呢？”沙宁问道，一边无可奈何地望着玛丽亚·尼古拉耶夫娜，感到自己已不光彩地陷于瘫痪状态。“软弱的人，”作者写道，“是决不会自己加以结束的——他们总是等待着结束的到来。”沙宁的经历，其道德箴言就在于强调，人的得救有赖于在某一特定的时刻能否行使自己的意志，就像拧紧一颗螺丝一样。如果说，屠格涅夫先生旨在表明感觉的变幻莫测，那么他也同样使我们充分地重新认识了灵魂最终也要求得到确认。他给了我们杰玛这一纯真热情的、无比纯净的形象。这位爽直的意大利姑娘在北方的气候下唯有靠着她那欢乐的天性而欣欣向荣。然而，杰玛虽则富于魅力，却仅是丽莎和达吉雅娜的异父姐妹。不论是丽莎还是达吉雅娜，我们想，大概是不会像她那样迷人地模仿着阅读那通俗喜剧作品的吧；不过，另一方面，她们很可能会因为某种微妙的、难以名状的良心不安而不愿为了取悦今日所爱的情人而去嘲笑业已分手的昔日情人的吧。尽管如此，杰玛仍不失为一个

光采照人的人物，而这一切无非表明了世上最可爱的姑娘，也是多种多样的。附属于她的肖像的那些事物也被描绘得同样令人赏心悦目；这个住在德国城镇上的小小的意大利家庭的全景，连同它那范围狭窄的小店里的生意，都带着一种柔和、怡静的光泽，对此，读者会感到欣喜而留恋。它也映照那个总是半癫半狂的老常客——那个又老又穷的前男中音歌手潘塔莱昂纳·西巴多拉的形象，把他栩栩如生地烘托出来。

三

我们对于那些自己甚感兴趣的作家，总希望有更多的了解，而不仅限于他们的作品。许多美国读者对屠格涅夫先生的人品很可能抱着不无善意的好奇之心。然而，我们不得不扼腕叹息，因为我们自己也知之甚少。根据他的作品，我们大略知道我们的这位作家曾长期旅居国外^①，在许多城市里居住过，而且是各种上流社会的常客，因此使人隐约感到，他具有所谓“贵族”的气质；如果说，一个人的天赋像他的血肉之躯一样，也能为肉眼所察见的话，那么屠格涅夫先生的天赋，从外貌上看来，似乎理应有一双模样颇好的手和脚，以及一个显示出高雅风度的鼻子。我们的一位朋友，确实，他颇有点异想天开，曾要我们相信《烟》（他认为它是屠格涅夫先生的杰作）的作者就是他笔下的巴威尔·基尔沙诺夫的原型。十有八九，我们的这位朋友是完全搞错了；但是，我也许仍可以对那些时而喜欢作一些无端猜测的读者说，屠格涅夫先生的风度之所以具有这般的魅力，主要在于贵族气质与民主智慧的浑然一体的融合。由于他那勤于探求的智

^① 屠格涅夫自 1864 年到 1883 年卜居国外。

慧,我们才有了他的小说中的丰富多彩的关于人生的内容;由于他那优雅脱俗的气质,我们才有了那些小说的精妙绝伦的形式。不过,既然结果自身已如此富于启迪,我们也就不必过于追究其原因了。对于一个诗人或者一个小说家来说,重要的问题是:他对生活有何感受?而归根结蒂是:他有着怎样的人生哲学?凡精力旺盛的作家,一旦到了成熟之年,我们就可以自由地在他们的作品中寻找他们对自己向来给予积极关注的这个世界在总的看法上的有所表示。这是他们的作品所提供给我们的最为有趣味的东西。具体的细节使我们感到兴趣的程度,是和它们有助于表现这种总的看法的程度成正比的。

屠格涅夫先生给读者留下的最突出印象是,他认真得有点病态,他对待生活简直严肃之极。我们总是被那难以释解的忧伤氛围所包围。我们从这部小说读到那部小说,希望找到一些使人愉悦的东西,但是我们只是走进一大片新的幽暗之中。我们看看他的那些短篇小说,希望偶尔总有什么按“轻松读物”的传统基调写成的东西,但是它们同样使我们分明感到,它们不过是把忧郁独出心裁地加以浓缩罢了。《平原上的李尔王》更甚于《安楂树》^①;《被遗弃的人》很难说有别于《书简》;《多余人日记》像《三幅肖像》一样鬼影憧憧。作者还写有一些短剧。我们想求诸它们以驱散我们周围的闷气,却发现《食客》仍是一部浓缩的悲剧,而作为续篇,《麻绳从细处断》又只有那阴郁的幽默。悲伤的开场,更为凄惨的结局,好人不可名状地遭殃,有福之人荒谬可笑;失恋、绝望、发疯、自杀,令人堕落的激情,成为泡影的希冀——这些,最初看来似乎构成了屠格涅夫的人生大舞台的主要材料;而且,使我们更深地品尝到其苦涩,我们发现那作者站在

^① 又名《僻静的角落》(又译《世外桃源》或《静静的回流》)。

幕后一边暗自发笑一边在完成其阴郁的表演,我们随即会说他是一个冷血的悲观主义者,说他只关心生活中的悲苦的一面,而且只关心这种悲苦的画面效果——因为它能为他提供愤世嫉俗的警世妙语。我们会问,刚才我们提到的那些短篇小说都是些什么东西,不就是用生动的形式对人生幸福作无情的论断吗?在《草原上的李尔王》里,艾弗兰皮娅·恰尔诺娃硬以冷酷的秽行劣迹把她的父亲逼疯、逼死,随后又加入一个宗教狂团体,在他们中间她还扮演着“圣母”这个重要的角色。在《食客》里,一个年轻的女继承人把她的新婚丈夫带回到自己的庄园里去,并把他介绍给了老邻居们。他们和他一起用餐,其中有个爱献殷勤的公子哥儿想出了一个绝妙的主意来取悦客人;他叫来了一个又老又穷的绅士,这个人长年在这地方流浪,曾受到过那位年轻妻子的已故父母的供养,而且是以对她忠心耿耿而出了名的。那个没心肝的客人用酒灌醉了这个谦卑的老头,要他装疯卖傻,当众出丑。但是,突然间,这个库索夫金清醒了过来,意识到自己正在被人取笑,于是便一气之下大声说道,不要看他被弄到这般田地,他不是别人,正是这个庄园女主人公的父亲。她正好听到他的喊声,虽然他因不慎失言而惊恐万状,竭力想收回原话,但是她还是逼着他说出了真相,原来他曾是她母亲的情人。然而,她的丈夫却要他撤回前言,并当众悔过。他给了他一点钱,把他撵出了大门。那个爱惹事的邻居于是便对这位正人君子的慷慨大方又倍加恭维,称他“是个真正的俄罗斯绅士”,整出戏也就此收场。不过,我们的作者最具警世意味的短篇小说,也许是那篇令人悲哀的精制短作《书简》。有一个年轻人,懒散、心怀不满,渴望着更美好的事物,为了消遣,他写信给一个年轻姑娘。对于这个年轻姑娘,他不甚了解,但是他对她非常倾慕;而她呢,对他怀着一种明确的、单向的热情。她默默无闻地住在乡间,周

围尽些些伧夫俗子。书信来往就是这样开始的。在此期间,他们推心置腹,以诚相见。那个年轻的姑娘郁郁寡欢,既哀婉动人又柔情似水。她的通信朋友开始想到,她或许会最终赋予他那无聊的生活以意义。在她这一边,她也情深意切,而且我们看到好奇与期待正在她尊为金科玉律的谦逊顺从的心底里怯生生地蠕动着。这种情形的表现,混合着我们感觉到的她那性格的娟秀之美,使得玛丽亚·亚历山德洛夫娜也许已成为我们作者笔下最富于高雅魅力的女主人公了。阿历克赛·彼得洛维奇最后写信给她,说他一定要见到她,打算上她那儿去,并要她届时等候着他,对此我们悠然神往,不禁想到,在她平缓沉闷地生活着的那些日子里,她将怀着怎样急切的心情,温柔地有所期待啊。过了一段时间,她写了一封信给他,对他没有按时到来表示惊讶;接着,过了几个月以后,她又写了一封信,作出最后的努力,想得到他的消息。这段书信来往终于以他在德累斯顿写来的一封忏悔信而告终,那时他已奄奄一息。原来,当初他正要动身去与她相会时,他遇到了另一个女人,一个歌剧院的舞女,并且发疯似地爱上了她。她卑劣、愚蠢、无情;她虽毫不足取,却唯独能够诱惑他的感觉器官。这是一件可耻的事情,但事情就是如此。他的情欲使他过上了这样的一种生活,以至于最后损害了他的健康。由于他在冬夜里守候在歌剧院门口等候这位年轻的女士,他染上了肺病,现在他的活命的日子屈指可数了,而这就是一切的结局!小说就用这种阴郁的调子结束。我们在阅读的时候感到兴味盎然,因为这篇小说确实是叙事的大手笔;但是,我们也有点苦恼,不明白它究竟是什么意思。这是一篇为讽刺而讽刺的东西?抑或是一篇描写粗俗欲念与纯洁情感之争的超然的观照?如果是这样,为什么在作者看来粗俗的欲念之得胜似乎是理所当然?为什么,如同罗亭、沙宁,《烟》里的那个遭到勾引的

主人公的情形一样,境遇会使可怜的阿历克赛·彼得洛维奇——用一个成语来说——难以应付?倘若我们追根寻底,以期在这种紊乱的惨痛经验中发现有什么条理的话,那么我们会看到具体的事例始终比理论更为丰富。作者无处不在暗示,人类天性中有着某种本质上的荒谬的东西,某种人力所无法将其驱除的东西。我们读着他的作品,对他何以写下了那么多各个不同的傻瓜而感到惊讶;从来没有哪个小说家曾经写过他所写的十分之一那么多。他笔下的那些人,绝大多数是可笑的,余下的人里面有不少则是既可厌又可怜的人。因此,可羨可慕之人在此没有多少地位;不过,考虑到我们的仁爱之心得到怀疑主义的中和,这一点点的地位也许已经足矣!不论是奸佞的傻瓜还是好心的傻瓜,是飞黄腾达的骗子还是古里古怪的平庸之辈,是业已亡故的失败者还是正在悔恨、抗争和反叛的更为可悲的失败者,是道德沦丧的情人和被人遗弃的少女,总之,芸芸众生,全被蒙上了命运的灰色尸布;由此可以推断,作者并不想邀我们观看什么赏心悦目的景色。在长篇小说《父与子》里,没有一个人不在某种程度上带有反讽意味。每一个人或多或少是对其应有的面目的滑稽模仿,或者是对其容或会有的面目的无可奈何的抱憾。唯一合理地享有他的一份幸福的人是阿尔卡狄,而连他的这份幸福也是力求上进者要加以嘲笑的对象——这是建筑在 pot au feu^①上的幸福,其前景是生儿育女而无“知”无“识”。阿尔卡狄的父亲是个平庸的失败者;巴威尔·彼得洛维奇是个富于诗意的失败者;巴扎罗夫是个悲剧性的失败者;安娜·谢尔盖耶夫娜生怕牺牲自己奢华的恬静生活,结果却错过了幸福;老巴扎罗夫及其妻子仿佛像一对精巧的丑相傀儡,由一个阴沉

① 法语:瓶瓶罐罐。

沉的 fantoccinista^① 操纵着,借以表明为人父母者对于子女的殷切期望的虚幻可笑。我们放下书,我们重申这一看法:纵然他胸怀天下所有的慈悲,我们也不能不说屠格涅夫先生实在是一个悲观主义者。

这样的评判是公正的,但不是无条件的,只要放开眼界,便能从作者的境遇中发现这些条件。我们已经说过,屠格涅夫先生给我们的印象是:他是一个对他所珍爱的那个国家感到失望的人,这可能有充分的理由,也可能没有。严厉的批评家,由于考虑到他的不满与某种挑剔的目光不无联系,于是会说他并无充分的理由。对于古老的俄罗斯风尚,尤其是古老的俄罗斯民族的 naïveté^②,他作为其后嗣固然为之神往,但是他发现,这些东西正在一天天地越来越消融为渺茫的过去,尤其当他的祖国转向外部世界的时候,情形更是如此。俄国人是智慧的,而有智慧的人是有抱负的。屠格涅夫先生在其周围所见的那些人,都热衷于成为精神上的世界主义者,热衷于了解,或者说似乎想了解他们所能了解的一切,都想成为令人惊讶的现代的、先进的和欧洲式的人物。库克辛娜,《父与子》里的那位可怜的、长着红鼻子的、喜欢炫耀才学的女士,把乔治·桑说得“一无是处”,因为她缺乏胚胎学知识,而当有人问她为什么打算移居海德堡时,她的回答又是:“你知道,那里有朋森^③。”社会变革的热潮把许多空洞而自负、狠毒而狂妄的沉渣冲到了俄国生活的表层,对此,无论是信守古老美德还是着意创新的人都深感不满。人们不仅可笑地一头扎进了会使他们露不出头来的深水里去,而且在这

① 法语:傀儡戏演员。

② 法语:直率。

③ 朋森(Robert Wilhelm Bunsen, 1811—1899),德国化学家,他从1852到1889年任教于海德堡大学。

种幼稚野心的混乱喧嚣中,性格自身的完整性也受到了损害,在德行上,男男女女一个个都显得面目狰狞。《烟》里面所描绘的那些住在巴登—巴登的俄国侨民,就是一群多少有点骄逸放荡之习的乌合之众。《贵族之家》里的潘辛是另一个这样的例子;而《父与子》里的西特尼科夫,其卑劣可说有过之而无不及。由于领悟到自己在精神上与眼前这种社会状况格格不入而不得不抑郁痛苦地退入自己的想象领域,加上天性造成的对生活的严峻态度并在其阴影下徘徊不定,我们的作者成了生活的旁观者,而且沉溺于某种专事描写事物阴暗面的执拗而又无需负责的嗜好之中。在想象活动中,对阴暗题材的癖好是艺术家天性中的一个完全合理的成份;我们自己的霍桑就是这样做了而且仍不失其清白的一个明显的例子;说清白,乃是因为那给人以愉悦的无意识的艺术天才使它自始至终保持着形象性、生动性和不确定性。然而,当外部环境对此给予确认以及现实将其自身大量的悲苦忧患奉献于此时,这就需要有非凡的灵活变通的天赋,方能免遭被斥为病态的恶名。在我们看来,屠格涅夫先生的悲观主义有着两种表现——一种是自然流露的忧郁,另一种是放纵恣肆的忧郁。有时,在一个悲伤的故事里,吸引他的是某种困境,某个问题,某一观念;有时,只不过是那个画面而已。在前者影响下,他写出来的是一篇篇杰作;虽然我们也承认它们极其令人伤感,但我们愿意听它们摆布,就如我们在停尸室里愿意寂然静坐那样。至于在后一种情况下,他写出来的东西就稍逊一筹了;我们会为自己的眼泪讨价还价,并且会坚持说,既然这不过是为了娱乐,那么求婚和婚礼总比死亡和葬礼要好。《安楂树》、《被遗弃的人》、《多余人日记》、《草原上的李尔王》、《笃、笃、笃》,这些作品我们觉得在好些地方都没有必要写得那么阴沉;因为我们总怀着那个古老的信念,认为在生活中人们总会向往光明

的那一面,而且觉得,在艺术方面能使我们对于一个心灰意冷的观察者感到兴趣的必要条件,就是他至少应该尽其所能地兴致勃勃。我们认为,在诗歌和小说里,真实为了哀婉动人而撒谎,极像它为了“不道德”的内容而撒谎。病态的哀婉即经过一番深思熟虑的哀婉;独出机杼的哀婉并非当场有感而发的哀婉;伤风败俗的不道德只是表面的不道德,是在它的主体中没有自然根基的不道德。我们无上推崇怀有美妙理想的“现实主义”和怀有欢乐理想的悼亡者。

“画一般的阴郁,或许是这么一回事”,屠格涅夫先生的一位铁杆式的崇拜者或许会对我们说,“至少你们得承认,它是画一般的。”对此,我们衷心赞同,而且,回想起我们的这位作者的令人赞叹的新颖和独创的艺术建树,我们对此更是毫无保留了。对于他的想象力之宏大,无论怎样加以称赞也不嫌过分,而单就其想象力的强烈和丰富而言,情形也确实如此。他创造了那么多各按其应有的习性在走动、说话的活生生的人物,这是没有哪个小说家所能企及的;而就总体而言,我们觉得也没有谁曾具备如此娴熟的描绘技巧,没有谁曾将如此之多的理想中的美与如此之多的严酷的现实融会在一起过。他的悲伤自有其谬误之处,但是它也有着更大的智慧。人生事实上是一场战斗。在这一点上,乐观主义者与悲观主义者是一致的。恶是专横而强大的;美令人销魂而难得;善每每显得软弱;愚昧每每显得傲慢;奸佞易于得逞;蠢人身居高位,敏慧者处境卑微,而人类则普遍遭受着不幸。然而,现存的这个世界却并非虚象幻境,并非海市蜃楼,也并非深更半夜里的一场恶梦;我们每天醒来,一次又一次看到的永远是这个世界;我们既不能忘却它,又不能否认它,更不能抛弃它。我们只能欣然接受眼前的现实,并且顺应它的要求,对此斤斤计较是无用的,我们只须从中换取足以扩大我们意

识的容积的东西。在这过程中,交织着痛苦和欢乐,而在这种痛苦和欢乐的神奇混合之上,高悬着一条分明可见的准则,那就是要求我们善于行使意志和寻求对世界的理解。这些,就是我们似乎从屠格涅夫先生精心编写的历史篇章的字里行间所发现的东西。他自己也像他最出色的竞争者一样热切地寻求着理解。至少,他提供了大量的生活实录,而且对生活的无限的多样性给予了充分的表现。这是他的了不起的功绩;他明显的缺点,大致说来,就是滥用反讽的倾向。不管怎样,我们觉得,他始终是一个世界与我们的好奇心之间的一个令人欢迎的斡旋人。要是篇幅允许,我们还想说明一下,他决不是我们理想中的那个讲故事人——这位可敬的天才本质上具有一种技能,这种技能比那种能将现实生活十分巧妙地编制成娓娓动听的 *réchauffé*^① 的本领更为罕见。不过,为了要期待较好的传奇作家,我们也一定得期待一个更好的世界。一个处于更为完美状态的世界是否偶尔也会露出一点儿丑态,我们不敢贸然断言;但是我们总认为,达到了至善境界的那个小说家,理应是一个全然涤除了讥讽挖苦习气的人。他会把现在花费在这方面的想象力用在描绘金碧辉煌的城池与蔚蓝色的天宇上。然而,就眼前的情况而言,我们还是怀着感激之情接受了屠格涅夫先生,并且认为他的风格是符合绝大多数读者的日常心境的。倘若他是一个喜欢说教的乐观主义者,恐怕我们早就已经把他从藏书室里请出去了。我们大多数人的个人所持的乐观情绪,是任何小说家都无法予以加强或减弱的,而我们个人的烦恼则通常使我们对各种各样的小说抱着莫名其妙的希望。对于我们的日常经验来说,这个世界每每就像屠格涅夫先生笔下的那个严酷冷峻的世界,而有时,当内心

① 法语:俗套故事。

的紧张与压抑加重时,那嘲讽的口吻便会在我们和那些目光短浅的朋友的交谈中经常出现,因为他们嘀嘀咕咕地说,这是一个温厚和善的世界。

刘文荣、戴耘译
智量校

奥诺雷·德·巴尔扎克^①

—

感谢旧谊重拾,我真想这么说,忠诚重立,即使比诸在初识的和早年的魅力影响之下,我也从来没有像现在这样强烈地感觉到,巴尔扎克是一个卓尔不群的作家,是他这个行业里首屈一指的人物,而且,爱好巴尔扎克的人必须这么声称一下,否则他就无从取得他的地位。正为此故,只有巴尔扎克的爱好者,在这么一个令人高兴的时节^②,关于《人间喜剧》的作者,才配说上几句话。再者,实在也不容易看出,这种如此不可避免地引起的大量的关注,怎么会不最低限度地转变成为一种向他表示效忠的举动。坦率地说,稍一回顾,我辄不能自己,接踵而来的批判和感伤的后果,其数量之多,实难尽举。那些曾经为我们(照我们的说法)做了一些事情的作者和书籍,当我们的好奇带着青春朝气的时候,成了对我们的好奇所作出的回答的一部分,而随着时间的流逝,这些特殊的力量,对于我们,却成为知识的实体本身而存在了:它们作为一种智力被吞了下去,消化了,吸收了,以至我们把它们普遍的用处和启发作为理所当然,已经意识不到它们的存在,因为它们已经无影无踪。但是它们之所以无影无

踪,仅仅是因为它们已经进入了我们的生命之中。它们已经变成我们个人历史的一部分,如果我们自己居然能够表达得尽善尽美的话,就往往变成我们自己的一部分了。然而,伟大人物和伟大事物的用处是无穷无尽的,在这样的情况下,事情很容易地会变成这样,那联系,哪怕是作为一种“激动”的形式吧——主要是青年时代联系的形式——实际上是从不断裂的。我们一直主要靠我们的恩人——这是一个人所能够表示的最大的谢忱——为生的;但是,谢天谢地,由于为了最终重新引起激动的那种起着作用的该死的规律,我们才能够感觉到我们已经把他忽视了。甚至当我们并不时常把他的作品通读一遍,那忽视也完全仍是一种幻觉,但是这种幻觉也许替我们端正好了对老相识的拳拳之情。对于我们的作者,我们既未抛弃也没否认,而是特意地回到他的身边,如果不是十足像那个浪子^③那样,一身褴褛、满心悔恨的话,无论如何,却多少还怀着孺慕之感;怀着这种孺慕之感,我们回到了父母的家门,即使不是更为幸运地当面见到了自己的双亲。看到一种被搁置一旁——犹如被搁置在书架上——几乎手摸不到、已被忘在脑后的关系上的灰尘被吹去了,这种冒险的妙处即在于发现那件珍贵的东西非但鲜艳如故完整如新,而且它的牢固的油漆描绘得更加焕然,更加金光灿灿,更加丰富多彩。它上面划满了它原来在我们心上所产生的击节叹赏和激动兴奋的痕迹和印象——生动,明确,几乎像它本身一样地宝贵。我们旧时的——也就是我们年轻时代的——感情,简直大

-
- ① 本文最初作为一篇评论性的序言发表于1902年在伦敦出版的巴尔扎克的小说《两个新嫁娘》的英译本里,1914年收入文集《小说家评论》(Notes on Novelists)里。
- ② 指《两个新嫁娘》(Deux Jeunes Mariées)英译本发表于《一个世纪的法国传奇》(A Century of French Romance)。
- ③ 参阅《圣经·新约·路加福音》第十五章第十一节至第三十二节。

部分就是那一页又一页地给予我们的东西。那情况已经变成一种权威加上联想了。假如巴尔扎克本人不容置疑地缺乏那种十分普遍的福分,也就是我们所谓的魅力,那么这种联想也许间或可以提供一种风致吧。

于是这印象,一经被确定和恢复以后,就是关于那个形象的大小和分量,以及它所占据的场地的面积:那一片土地,足够我们所有的人一起在那儿搭起我们小小的帐篷,摆开我们小小的摊档,做我们小商品的生意,在物质上既不会使那个领域缩小分毫,也不会妨碍这位占用者的往来走动^①。我好像看到他那种忙忙碌碌的模样,犹如格列佛在小人国里走来走去似的,而且心地好得和格列佛不相上下,要他做什么,他就做什么,一无例外,只要他能说明他得以发挥比旁人更为巨大的躯体的作用。一句话,《谐趣集》的作者在所有的小说家中是最最严肃的——这么说,我决不意谓在他所展示的人间喜剧里缺少喜剧的分量。他的喜剧感可以比得上他的那些一般的极为灵敏的感觉,不过他对它的表达或许例外地受到了那种奇怪的缺乏行动上的回旋余地的妨碍——这大概是他的严严实实、密不透风的内容给予他的一种惩罚吧——这使我们想起那些设计得很美的、但是尚未完全从粘土或者大理石里显露出全貌的塑像或者雕像。他的构思和布局最为卓越,而且并不仅仅表现于宏大的意图,还见诸具体的形式,铁证如山,有目共睹。我辈中十之八九充其量只能渴望在这儿、那儿去完成一些条条块块,去攀折一点枝枝桠桠,在人生的大花园的一个角落里刨一下地。巴尔扎克的计划则是:凡是能够干的就什么都干。他暗自打算,从北到南,从东到西,

① 英语的 *materially*(物质上)又解作“素材上”,*circulation*(往来走动)也解作书籍的“发行”,作者在这儿都用上了双关语。

把这座大花园“深翻”一遍；这个工程——宏伟广袤，富于英雄气概，直到今天还是无法估量——他传给我们的，只是完成了的一部分，一堆庞大异常、凹凸不平的泥块，花了代表他多产生涯的二十个漫长的年头，专心致志和自我牺牲的年头，现在稍一想象，依然叫我们为之向往不已。他确实有一个惊人的好运气，作为一个备受债务骚扰、满腹气恼的劳动者，他所能够享有的唯有这一件东西：那座人生大花园，完完全全，不差分毫地以法兰西大花园的面貌呈现在他的面前。那是一个浩浩荡荡、包罗万象的供人写作的题材，然而却有着一定的边际和角隅。他把他的关于整个世界的想象和他的关于本地、本国的想象等同起来的能力，毫无疑问，我们应该称之为他的最伟大的力量，如果我们准备心安理得地也称之为他的明显的弱点的话。不过，关于巴尔扎克的弱点，要有点把握才能加以谈论；而且谈论起它们来，总是有的是时间：它们是人们借以认出他的作品来的最后的标志——对于别的描绘人情世态的作家来说，这些东西往往被归之于精力充沛。总之，哪怕是当我们觉得它们是缺点的时候，它们也极少赢得这个使人厌恶的名称。

他所做的事情，首先就是尽其所能、努力响亮地把他当时的法兰西的情况当作全世界的情况来对待；他自己的眼睛里把他的作品看作既是人类的戏剧，同时又是那洋洋大观的社会现象的一面镜子，这是世上最为多彩多姿的和被注册登记过的、最有组织、有条理的现象，因而最适宜于系统地加以观察和描绘。幸而还存在着其它有趣的社会，但是把这些社会列入规划，比较起来，条理就要松散一些，支离破碎一些，在广度上，也许在多样性上，稍胜一筹，但那大规模的封闭的和陈列的性质却要少一些，在布局上少一点匀称性和鲜明性，少一点类目、细目和并列的项目。巴尔扎克的法兰西既足以激发人写出一部巨大的散文史

诗,又可以缩小而让人写成一篇报道或者绘制一张图表。我们承认,他的成就有着崇高的地位,但我们无疑也应这么说:把它作为一部历史来处理,也绰绰有余,因为他正是把他自己看作一个有耐心的历史学家,一个实际事物的大信徒,他的划时代的活画家,而且他就是这样处理他的材料的。所有的描绘风尚习俗的画家——如果我们愿意这么说的话——甚至当他们的作品的形式最不像历史书籍的时候,也都是历史学家。菲尔丁,狄更斯,萨克雷,乔治·艾略特,以及我们自己队伍中的霍桑,莫不如此。但是这位伟大的法国人和其他几位杰出人士之间的很大区别却是:他既有极为高超的想象力和无与伦比的炯炯的目光,也能够从科学的角度,从它的一切部分和部分之间的联系的角度,去看待他的题目,而且对于精确性他有着一种欲罢不能的激情,对于所有种类的实际事物他有着一种欲壑,一种吃人妖魔似的欲壑。我认为,我们发现,此处提出的这种结合暗示了某些关于他的天才的真情实况,暗示了给他下一个最终的结论的最为接近的方法。一方面,他有着十分结实的想象力,另一方面,他又是一个近在眼前的、物质的、当前的事物“杂拌儿”的孜孜不厌的笔录员,而且具有一个历史学家那样的冲动,时刻促使他把它们加以整理、保存和阐明。人们读着他的作品,往往询问自己,这么多的计算和这么多的批判,这么多的统计和文献与诗人有什么相干,这么多的激情、人物和奇遇与批评家和经济学家又有什么关系。这种矛盾常常摆在我们的面前;它是由于作者的两重性比例失度造成的;它比其他东西都更能说明他的作品里的古怪之处和困难之点。它说明他的作品缺乏优雅的风韵,缺乏和娱人的文学形式结合在一起的那种轻快的情调,说明他的作品毛毳毳的表面,说明他的作品结构严密、丰富然而粗糙,可是在我们的心里却能产生这么大的效果,尽管我们嘴上说只看见

了树木还见不到森林。

一个彻底的崇拜者,正为此故,才可以轻松容易地、立时三刻地宣称,这种性格上的莫名所以的两重性还会引出更多的问题呢,或者说,至少还会引出所有问题中最重要的问题——引导我们毫不怜悯地(我是说我们对我们自己的怜悯)去接触到那个在这一方面我们所能梦想会碰到的最古怪的实际情况。如果并不预料我们会对他产生这个感觉,那当然是先验的,但是我们的英雄尽管那么宏伟,却毕竟并不完全是一个艺术家:这是一件可能遇到的最为奇怪的事情,但是我必须赶快加上一句,如果所造成的实际差别之微不足道并不更为奇怪的话。他的天赋和他的效果如此巨大,以致这种反常所造成的区别充其量只是为评论家增加他的兴趣而已。称职的评论家总是不明智地喜欢东探西问,老是想知道怎么样和为什么——凭着这一点,巴尔扎克对他就成了一个更为难得的事例,暗示着特殊的好奇心也许能得到特殊的报偿。造成一个伟大的艺术家的东西究竟是什么,这实在是一个非常有趣的问题;不过,我们感到,在巴尔扎克的例子上一个比它远为有趣的问题却是:他写不出来的是什么东西。分散在各处的部分,人物性格的“碎片”在这儿是如此众多而且如此光彩夺目,以致令人迷惑;我们把它们堆积起来,肯定会成为巨大的一堆;它构成一个巍然耸立的形象。这个形象所代表的天才,对于艺术家来说,确实依然是那么一种教训,这是即使十全十美本身也不能给予的一种教训;它更加深入地把人引入了特殊的神秘之中。与此同时,在这个很小的篇幅里,我不想说它把他引到什么地方去了——这会使我的议论失去头绪。我还是牢牢地掌握我们的论点吧,说得更简要一些,《人间喜剧》的那个艺术家被那个历史学家窒息得半死半活了。然而答复这个问题也是和这事有关:历史学家本人是否可能并非一个艺术家——

如果可能的话,巴尔扎克的灾殃似乎就失去了让人原谅的理由。那个问题的答案当然是这样的:记录者,无论他是怎样地富于哲理,都有一个规律,而作家,无论他是怎样地饱学,却有着另外的一个规律;因此,这两个规律既然不能水乳交融或者和谐一致,对于比较精细的辨别力而言,它们就不能相安无事了。巴尔扎克的灾殃——不妨再一次提到这个词——就是处在这个永恒的冲突和最终的一筹莫展之中。这种困境正好说明他在经典式作品方面打了一个败仗,而且它有时候发展得这样厉害,以致使我们认为,他的作品,从美的观点来看,是悲剧式的白费精力。

归结起来,我们断定,这两种规律的水火不相容,说得更简单一点,只是构成某人的效果的两种不同方法的水火不相容而已。他的放荡不羁的想象本来会深深地影响、或者说肯定会深深地影响他的写作原则,但它却不断地被一个完全相反的原则所打乱,这就是那个认真的探索者的原则,要查究出一个有用的结果的探求者的原则。在他身上,除了对于他的同伙^①的天生的厌恶以外,没有什么东西是自由的。像《乡村本堂神甫》那样一部作品,葛拉斯伦太太的奇妙的故事,几乎是一部杰作,然而归根结底,却又不是一部杰作,如果我为此花上适当的篇幅的话,它准可以在这方面成为一个完美的例子。假如,正如我所说的,葛拉斯伦太太的创造者注定只能有零零星星的片片块块,那么这本书的上半部分就是最好不过的块块了。在这半部作品中,之所以情景如画者,就是由于他具有无与伦比的能力,把人物写得活灵活现,使他们维妙维肖地站在我们的面前,有如生者——这种本领既得益于多多益善的观察,又要有始终保持清醒的心灵的眼睛,在这对眼睛里,思想像行为一样的生动,一样的

^① 即指艺术家的一面。

强烈,而这样的强烈性,在行为方面确实达到了最大的程度,它在巴尔扎克的作品里具有完全属于它自己的力量,在我所知道的小说家中,没有一个可以望其项背。那对象,就是说他召之而来的人物,经他手指一触,立地具有坚硬的和永恒的性质,正像某些东西,某种石料,一经在空气中暴露就会得到那种性质。把形象浸泡在里面的那种坚硬剂便是他头脑里的那股灵气。它只要稍稍多花些力气就能够使我们感到,相比之下,我们在别处所看到的那个虚构的芸芸众生的世界,显得苍白无力。巴尔扎克的拿手好戏,就是把坚实性和生动性熔于一炉,在《乡村本堂神甫》里——既然我已经提到了这个例子——它调门不变,无调不真,这样一直到葛拉斯伦太太从利摩日搬迁到芒丹涅,因为和一桩邪恶的不端行为有了牵连。那事情发生得奇怪,虽然没有被人发现,但她悔恨莫及,决心到那儿去为别人而生活和工作,以赎前愆。她的戏剧是一出很细致的内心戏,只要她自己,她的天性,她的行为,她的个人历史和她与周围的关系控制了画面和满足了我们的幻想,这戏剧就是有趣的,而且极为有趣。作者坚定而稳当地使它们各自担负起这个任务,整个场面的组织,以及从我们一踏进她出生的那个昏暗、不通气的老家的门槛时起,整个场面的发展,真给人一种难得的喜悦,使读者的心灵沉浸在地方色彩和物质的感觉之中。这就是巴尔扎克的至高无上的秘密之一。可是好景不常,那种魅力在半路上便和我们不告而别——只是到了一定的时候,他的注意力才无情地从内部转移到外部,从他的主题的中心转移到了它的周围。

这就是巴尔扎克的古怪的两重性的写照,他的最完整的自我表现的写照。他显然相当无意识地把他的资料拱手让给他的孪生兄弟,那个充满热情的经济学家和勘测员,那个孜孜不倦的总调度员和笔录员,无论如何,他辜负了我们的信任,因为在这样的

时代,他的良心,他身上的教诲精神,甚至对于我辈中的杰出之士,也是一种教训,他的巨大的膂力把他的主题推向前进的时候,他的丰富和雄浑的气质表现得最为惊人,最为显著,虽然他的主题有如一辆装载得过重了一些的大板车。所以,他确实没有失去他的诚心和他的力量,当他把最后一项细节放在我们面前的时候,在这个例子中,就是他的女主角如何管理她的财产,她的出租了的产业,她的经济方面的机会和设想,因为在这些事情上他是从来不肯退缩、也不会显得手软的,面对它们,他总是挺起胸膛,岿然不动——这又使我们想起了泰纳^①关于他的那句言简意赅的话:他是一个艺术家兼生意人。如果一个作家真有这么回事的话,那么巴尔扎克的确是身兼两任,而且达到了那样的程度,即当我们读他的作品时,差不多往往感觉到我们自己在心里思忖:他是一个生意人兼艺术家。不管我们怎样地颠来倒去,这种古怪的感觉始终不会消失,而且我们也老是为之吃惊,一种性格背上了另一种性格的那个包袱,却竟然会显得那么轻松。我用了“包袱”这个词,原因就是,由于这两种性格熔接得还不够天衣无缝——看看摆在我们面前的这部分吧,它的“调门”蓦然变了,即是明证。这是一个致命伤,对于小说家来说是一桩不可饶恕的罪过——我们坚信,若非这个最奇怪的厄运使然,甲方或是乙方都可以摆脱困境,对于我们和他自己,都会有如释重负之感。摆脱困境以后,双方假如不那么明目张胆地再融合一下,那么也许可以有助于掌握由于形式而产生的趣味,或者,无论如何,可以有助于进行探求,而巴尔扎克恰恰对此欠缺。也许由这些强硬路线塑成的一个艺术家,是这个世上不可能有的一件美事,仅仅是一厢情愿的批

^① 泰纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893),法国文学批评家,文学史家,著有《英国文学史》。

评精神的梦想罢了。那么就让这些推测和宽恕之词至少作为姑妄听之,作为读者感到自己又一次豪兴勃发——假如“豪兴勃发”用得还适当的话——的结果吧。我想说的并不是作者的一些困难——就是说,他的那个困难,一个大困难——,而是他的雄浑而干净利落的行动。哪怕真正使我们得到一个轻松闲适的印象,面上光光滑滑,底下却随时都感到危机四伏;然而说来奇怪和惊人,对于他的这种缺少一致性,实际上我们还是恋恋不舍,觉得一定要怀着最大的好奇心,回头再来打量一下。我们对于成功的好奇心,从来就不及对有趣的失败的好奇心那么强烈。所以我们有更多的理由,可以脱口而出地说,而且一劳永逸地说,在他的天才自己的那个领域里,成功得来并不费工夫。

我应该回过头来谈的就是这个——回到他作为画家和诗人笔触所及的那个无限的范围里。假如他没有那么多机会去意识到生活这台机器,它的装置和装配,右面也是,左面也是,在一套物的成规下,害得我们磕磕碰碰,有时候简直把我们搞得透不过气来,那么他会变得怎么样呢?我们根本无法知道。从出自他的笔底的意义来说,事物既使我们高兴,又使我们感到绝望;我们始而觉得无比高兴,极度信服,继而又觉得天地之间,它们的味道实在太浓,那种更大的以太,那种比较富于精神素质的气氛,在它们当中很难找到流通的余地。他的风景描写,他的“地方色彩”——有一个时期在他的书里连篇累牍,好像他的书里只有这些东西——他笔下的那些城镇,那些街道,那些房子,那些索米尔^①,那些昂古莱姆^②,那些盖

① 索米尔系法国西部一城市,位于卢瓦尔河和图埃河(Thouet)交汇处,为法国的酿造中心,食品及机械工业也较发达。

② 昂古莱姆为法国西部一城市,位于夏朗德(Charante)河畔,为法国的特殊纸制造业和印刷业基地,该地的白兰地酿造业世界闻名。

朗德^①，他的用散文描绘的卢瓦尔河^②一带的伟大的透纳^③的画一般的景色，他笔下的那些房间，那些店铺，那些内部陈设，那些家庭生活和交通的细节，这还是一份没有开全的单子呢，现实就以这张单子里开列的种种形式喧嚷着要让人给表现出来，而他就以他那无人能够与之比拟的权威性，用那些形式把现实表现了出来。如果我们试把巴尔扎克的作品的内容移置到一个更为空旷的地方，那么无疑我们就会更好地利用这样的目的。实实在在，我们简直不知道，就拿短篇小说《石榴村》这样的例子来说，应该赞扬的究竟是他对“自然景物”的那种细腻的感情呢——它像一只即将满溢出来的酒杯，充满了对“自然景物”的感情——还是他为了追求美，以及为了爱它们的美，而极力增加对“自然景物”的那种感知和描写的劲头，或者还是可以让他那么大手大脚地花费，但是却又是那么艰难地估计，或者至少可以说，艰难地计数的他的那份天才的总的财富。这个故事实际上是为了那些它所涉及的种种迷人的景观而存在下去的——一座绿荫环绕的白色的房子，半隐半现地建筑在那条法国大河^④岸边的一座砌着台阶的小山的斜坡上。坦率地说，我们可以认为，换了另一个人，手上有着同样多的事情要做，决不会为了这些景观而特别费神去描写一番，或者把它们描绘得并不假借任何外力就使它们

① 盖朗德系法国西部一城市，位于卢瓦尔河流域，靠近大西洋海岸，它至今保存着中世纪时代的许多建筑物，以富于名胜古迹著称。

② 卢瓦尔河是法国境内最长(625英里)的河流，其流域景色优美，并系法国的文明及传统的摇篮。

③ 透纳(Joseph Mallord William Turner, 1775—1851)，英国风景画画家，擅长水彩画及油画，晚年探索光与色的表现效果，融合水彩与油画技法，尤其出色。

④ 指上文提到过的卢瓦尔河。

本身跃然纸上。作为一个土生土长的都兰^①之子,我们必须这么说,他怀着拳拳的孺慕之情,用非凡的雄浑之气,以各种借口,抓住各个时机,描写他自己的父母之乡。不过,话又得说回来,他场景中一个主要的景观,一直是钱的景观。这个总的钱的问题驮在他的身上,压在他的肩上,从头到尾,叫他穿过他的人间的喜剧,很像所谓沙漠之舟的一头骆驼,背上高高地堆满了货物。对他来说,此“物”非它,法郎与生丁是也。关于他对它们的兴趣的性质、对它们的兴趣的那种特殊的贪婪性,我觉得不可思议,难以理解。这让我们老是觉得奇怪,像巴尔扎克那样高的天赋,其用处究竟何在。众所周知,想象力在一定程度上可以用来发明金钱的用途;但超过了这个程度,它的作用当然就是使我们忘掉像金钱这么可憎的任何东西的存在。这恰恰是巴尔扎克所未忘怀的;他的那个世界,直至天涯海角,在它最优雅的方面,都以市场交易的方式继续表现它自己。可是,我之所以提到这些事情,归根结底,无非是想映照出我们的本意,即联想到他的天才的非凡的规模和惊人的全面性。在我们上面所提到的那些“事物”里面,我并不认为他看不到性格,看不到热情、动机和个性。他把它们写得同样地具体,看得见,摸得到,把它们处理得同样地恰到好处,得心应手。正是他计划毕其一生、全力以赴的整个事业才使他在小说家中卓尔不群,成为一个最魁伟、最有分量的人物。有一些他所着迷的东西——对于物质的,对于金融的,对于“社会”的,对于技术的、政治的、市民的东西的着迷——对于这些着迷,我觉得我自己实在无法对他加以判断:一种奇怪的淡淡的怜悯之情,出乎意外地使判断力消失殆尽了。判断他

^① 都兰是法国旧行政区名,其主要城市为图尔(Tours)。该地物产丰富,有“法国菜园”之称。

的一个方法就是试试绕着他走上一圈——我们就会知道，兜这么一圈要走上多么长的路。他实在是像他这么伟大的作家中的唯一的一个纪念碑式的人物，他是在我们的道路上耸立着的一座最严严实实的、令人仰止的高山。

二

我们仍然认为，这些被重新建立起来的关系，其最好的结果，只能联系他的整个儿形状和风貌——耽迷于包含着如此纷繁的事物的现实，以致我们瞧着他，正好像我们会瞠目而视地瞧着关在一个笼子的栅栏后面的一头珍稀动物。这简直是一种大难临头的厄运，因为从世界的所有地区，都一致对它提出了吁求：除了不让逃走以外，它对于那种气概又是什么呢？我们觉得，他的厄运就在于缺少一扇供他秘密出入的门，而他自己，虽然比较模糊一点，但也是感觉到这一点的。因此，当我们说到他缺乏魅力的时候，也许我们会放弃这样的问题，因为这样做只是显出我们自己的贫乏而已。假如，简而言之，他所缺少的就是魅力，那么为什么他竟能如此地感动我们，吸引我们——尤其是如果我们事实上的或者是可能的同行的话——以致我们都不安地意识到，任何程度的放弃，几乎都意味着不忠？也许，由于我们激动的情感，我们陷入了一种进退维谷的境地，其中的一“谷”就是带有那种恩赐味儿的同情；但是一想到我们对他的偏心至少无损于他的一分一毫，我们也就听之任之了。偏心也罢，他还是巍然屹立，岿然不动，而只能使我们和他靠拢得近些，好让我们看清楚他全部的令人生畏的才华和特性。《人间喜剧》的设想完全地代表了它们，特别是在巧思妙想和先声夺人方面代表了它们——或者说，他真刀真枪地干了起来，至少是可以代表了

吧；虽然如此，我们还是无可奈何地发现，一再细读之余，我们认为他最根本地却是一个残酷的玩笑的受害者。这个玩笑是命运所开的玩笑之一，那命运，在二十年间，骑着它急奔疾驰，而且时时催马加鞭。他想要干的是如此之多，认为这是可以办得到的，而在艰巨的尝试面前却有点儿欲干还休，感觉到生活让这样的一个他自找的大胆之举给损害了，消耗了——这些事儿给我们构成了他的一副苦恼的面容，奇怪的是，他的成功这个事实却并未使他的脸庞添上一丁点儿可以让人辨认得出来的笑容。那个陷阱就是他想要做那么多的工作，无论他跌入那个陷阱的时候，他所怀抱的真诚伴随着多少获得荣耀的可能性。在我们时时读他的作品的当儿，伴随着我们的却是这种感觉：他工作的自觉性越是增长，他的庞大的主题越是无情地扩展，一切条件越是变得艰苦，那种真诚就越来越使人感到痛苦。我们所看到的全部事情就好像命运对他这么说过：

“你想‘描绘’法兰西吗，你这个狂妄的、了不得的、可怜的人啊——你想描绘那个经历了革命的、复兴的、复辟的、波拿巴家族的、波旁家族的、共和国的、战争与和平的、鲜血和浪漫主义的、剧烈变动和骨子里原封不动的、你的这个世纪的上半叶的那个法兰西吗？好吧；你显然会去描绘，但是你特别要说给我听听，即使你矻矻劳动，大声的呻吟有时候会充塞了整个文学的殿堂，你到底觉得这个活儿如何？”

当然，我们不必装模作样地否认他身上存在着一种强烈的欢乐，那种力量和创造的欢乐，那种——等他观察的事物和梦想的情境来临便找到了它们的用处的观察者和梦想者的欢乐。《谐趣集》中的一些故事本身已足以反驳我们，而《谐趣集》里的那种韵味

却并不仅仅限于在这些作品里出现。他的一般的作品让人品尝起来都有同样的幽默的味儿,而且我们一次又一次地感觉到,他像任何其他写出这些东西来的伟大的、健康的作者那样,为之着迷,欲罢不能。我敢说,他最坚持地要求艺术家一定要永远享受无法形容的欢乐;简而言之,他生活在他的人间喜剧里面,过着一种我们可以归之为具有最大容量的最宽阔的生活。他的题材里面有一些特殊的部分,我们感觉到他真是乐此而不疲,我们情不自禁地想要他适可而止,但也不得不遏止这个冲动——我承认,我的这个冲动往往在这方面会抬头的。

这个方面,就是他笔下的场面里的那个特殊的因素,他对那个场面从来就未曾有过完全超然的态度,而那个特殊的因素,简言之,就是那些“名门世家”和名姝淑女。巴尔扎克毫不掩饰地迷恋于他的贵族观念——这个观念从来没有成为他写得最为得心应手的观念;究其原因,从客观方面来说,应该归因于他所研究的那个社会所提供给他的一些事实呢,抑或由于文学批评家在一个很重要的方面可能会遇到的在鉴赏方面的一种最奇特的背景呢?实际上,试将那些名门世家,根据他的想象,在那整个一出喜剧中扮演的角色作一个全面的估量,是再有趣不过的事了;眼下我不能不来对于这样的尝试略作一二贡献。不管怎样,我在这儿仅把这个颇有味道的阶级视为在作者方面最有代表性的自由挥洒、兴趣盎然的创造;我这么说,决非暗示这种乐趣对它们有丝毫的不利。在他的心目中,那些名门世家通过它们的名姝淑女才显得最为神采逼人,呈现出一些色彩斑斓、光怪陆离的形象,然而,正如我们惯常所说的那样,他把她们描写得“触手可及”,而最有趣味的,乃是她们那种占有极大优势的标志——在品质,聪颖,以及一般的“个性”方面的优势——他几乎在每一个《喜剧》的场景里,

统统放到了女性的身上。它实际上把一种被公认的、非此莫属的、至高无上的地位归诸了她们；正是通过她们，名门世家的等级制度才得以表现无遗；更有甚者，巴尔扎克活像一个体壮如牛、情欲似海的帕夏^①，后宫佳丽，环列如堵，他则安坐其间——此时此刻，他才最为怡然自得。这一切再一次昭示我们——如果这是必需的话——他的奇思妙想以及对于此道的热衷甚至要大于他的伟业。可是他这种心血来潮的大暴露，由一个老朋友看来，归根结底，仍无助于改变这位天才横溢的作家的一脸悲怆之色——因为它本身就是一件使人感到悲怆的事情。当我们和他别后重逢之际，我们看到他的意气简直变成了一只笼子，他在里面转来转去，一直在作茧自缚，活像一个被判终身苦役的罪犯。那笼子就是那个复杂却非常明确的法国社会，它的内部结构牢固非常，顶部又密不透风，严严实实地笼罩在他的四周。

但事情决非如此：一旦我们也进入了他的笼子，我们便想过早地寻找一条出路；正好相反，出于一种特殊的心理，我们自己却返身踏进了他那个古老的、被废弃了的、相当洛可可式的、完全家长式的法兰西——尽管发生了社会方面的和政治方面的震动，它还是保持着家长式的一套体制；踏进了他的古老的、洪荒时代的巴黎，景色宜人，处处入画，在他的想象之中，充满了一种已经一去不复返的赏心乐事；踏进了他的已经被极度异化了的“外省”的地界，它在每一个最鲜明的和最模糊的表示出不同的迹象里，系统地被描绘得既狭隘又单调，然而即使仅仅由于作者洋溢的感情的渲染，它便有着一种动人之处。在他浩如烟海的景观之中，他感触到了许多东西，但是没有一件东西，他以外省

^① “帕夏”的本义为首脑，转指伊斯兰教国家的高级官员。

的情景所引起的可以传达的感情上的震撼和激动(即持续不辍的知觉上的放纵恣肆)来加以感受——并非总是一阵暴风骤雨的判断,这是另一回事。我们对他的兴趣之一半依旧来自我们自己的心理,亦即尽管有着那么些动乱、革命和实验此起彼伏,连续不绝,他所描写的那个秩序还是那个旧有的秩序,因此我们的思古之幽情对之一再回顾,就好像怀念着我们过去所从未经历过、现在却已经无法弥补的一件赏心乐事。他的作品里充塞着对那个绵延不绝的较早的世界的情景的描述,那个世界里的地和人依旧保持着它们的古怪的模样,有着它们的引人注目的标记,有着它们的轮廓分明的类型,在那个世界里面,就在即将来到的平凡单调到来以前,对惹人注目的事物饶有兴趣的观察者,为了预防起见,不妨看一个够。巴尔扎克对于惹人注目的事物无所不嗜,然而可以这么说,他却及时赶到了这儿,虽然他常常说他所看到的周围的一切,好像只是现代世界的最后一片废墟似的。他的保守主义是历来最完全的、最贯彻始终的和最深信不疑的——但即使这样,他还是喜欢在黑暗中吹吹口哨来壮壮胆,好像吹的是那支《我是大大的过时了!》的曲调——毫无疑问,他的保守主义是他得以眺望他的那个天地的最佳视角。但是如果说他在他的那个位置上嗅到的是达到了极端的变革,那么就该轮到我们来感觉到题材和画家二者都浸透了过去的味儿。这在他的作品里保存得比在任何别的地方都好——既不含糊难辨,也不平淡稀薄,又不柔弱细致,它即使在今天尝来,也还是像当年蒸馏出来时那样强烈。

一个伟大的作家成功地牢牢把握住了他的时机,这通常正是我们用来判断伟大作家们的幸运,然而却从中发现了一种意识到了的忧郁,这或许令人感到有些奇怪。我得赶快在此重申,我这么说,完全是出于同情——没有同情心,说话就

会令人讨厌；而且，人的感情总是本能地倾注在那件最非无关紧要的事情上的。因此那件特殊的事情决非巴尔扎克自己掌握了大量的题材；而恰恰是他以极度的勇气自愿让那条大蛇在他的身上盘绕。我们且用一个普通的形象来作比喻——他自己创造了一个后来反过来又毁了他自己的弗兰肯斯坦^①式的恶魔。他的同道者最能对他产生同情——显然，从另一个观点来阅读他的作品，就可能无法看到他的庐山真面目。我们一本一本地读他的作品，一幅一幅地看他的图画，那条大蛇在他身上的缠绕总是出现在我们的眼前，特别是我们这班人，献着优雅的表演，然而充其量我们用的只是小小的普通的蛇罢了。我坚持使用这个形象，无非是想证实我的看法：他一心一意地把他全部的题材视作一个整体，而这种强烈的意愿，恰恰成了囚禁他的“牢笼”。统筹规划题材是我们一种明智的、有效的尝试，我们时刻记在心头，这正是高超艺术的条件。在这方面，巴尔扎克特别地明智，特别地有效，可以成为楷模；因此，他理所当然地应该引以自慰了。几乎从来没有一个人生的画家能像他那样，把他的普遍的题材看作是一个整体，来加以统筹安排的。那么，如果我们是真正的巴尔扎克迷的话，为什么我们不是欢喜雀跃，噉噉喳喳，而要在他的身旁跳来跳去，以比纯粹的道德观更为深刻的观点来加以考虑呢？理由主要是，假如你希望以绝对清白的美德观念把你的题材看作一个整体，而依然不失为欢喜雀跃、噉噉喳喳的谈资，那么你就必须小心翼翼地选择不至于把你紧紧抱住直到你死去的東西。巴尔扎克的活泼泼的意图，换一个比喻来说，就像一头

^① 英国女作家玛丽·雪莱(Mary Wollstonecraft Shelley, 1797—1851)所著的同名小说里的主人公，系一生理学家，曾制造一怪物，后来他自己为此怪物害死。

千爪之兽,其壮观就在于精力与精力的较量之中,那头野兽在相互剧烈搏斗的过程里显出了它的威风。在这个过程中,它的受害者在五十岁上就死去了^①,如果我们在这个过程所映照出来的那个长长的画廊中看到的不是失败,而是值得赞赏的抵抗的话,那么我们依然会觉得这位战士和他的命运关在一起。他把自己锁在里面——这无疑是他个人的过错——而且把那把钥匙扔掉了。他给予我们的印象——一个一往无前、忧心如焚,但又没有退路的冒险家的印象——也许大部分来自他的可塑型的材料的具体的性质。好有一比,当我们在户外工作的时候,我们的材料并不分类,不编目,随随便便,信手拈来,以致我们的手头有着成千上百种散漫、肤浅、不真诚的方式,但对于我们并不小的利益而言,它们却可以成为了不起的东西。巴尔扎克没有“户外”;他认为他的诞生之地,民族之乡,他那个伟大的、丰饶的、地处天下之中的国家,社会景象,林林总总,洋洋大观,地阔,海深,天高。高则高矣,我们却似乎看到他头上的天坍了下来,这对他真是个临头大祸。天坍了,他撑不起来——这个“撑”当然不止是一种意思。对一个想替这位作家写一篇简单明了的文章的评论家来说,这些话可能是一些华美细致的奇思妙想,不很相称,而我之所以把这些话写在这儿,原因就是想借以说明,对于一个巴尔扎克迷说来,在某些关节上,批评简直一筹莫展。我承认,这样的一种冒昧的行为是不足为训的;实际上,只有批评家们偶尔才有此放肆的权利。关于《人间喜剧》,没有这种简单明了的叙述,可以使我们将收起我们的卷尺,扔掉我们的笔记簿,正像我们对待某个非凡之士,某个神秘而多才多艺的陌生人那样,他们随身

^① 巴尔扎克生于1799年,死在1850年。

带着他们自己的规格和他们自己的风度。凡与名人相会,采访者往往自惭形秽,尊敬之心,惊叹之感,油然而生,使他为了表示敬意而无法坚持不让。当然,这必须是一位出类拔萃之士。巴尔扎克就正是这样的一个人物。

三

凡此种种,仍然使我清楚地感到,我在这儿决不可自作聪明,把他博大纷繁的作品拆散,挑出一些东西,给它们编号、分类或归档。我们至多只能随处捡起一点什么,在我们的手里掂一掂分量,为它的细密而结实的质地而惊叹一番。甚至泰纳先生在他那篇篇幅最长、研究得最为深入的关于巴尔扎克的论文^①中也只能做到这一点而已。我们处理的每一部作品都是那样的厚实,有如出征或探险时备用的压缩干粮,确确实实注满了生命的精髓,我们发现自己把它一拿上手,就不由得把它摔掉,好像我们冷不防地摸到了什么鲜蹦活跳的东西,忙不迭把它摔掉一样。我们好像真的简直不想让任何东西生得这样鲜蹦活跳。实实在在,须让巴尔扎克本人才能细说巴尔扎克,实际上,有不少真正崇拜巴尔扎克的信徒勇敢地挑起了这副重担。阿纳托尔·塞尔贝和朱尔·克利斯托佛两位先生的《〈人间喜剧〉资料汇编》是一部长达五百五十页、排得很密的八开大本,它把大大小小的人物的经历,以无懈可击的传记形式,编成了一部辞典。巴尔扎克的信徒和阐述者多得不可胜数,评论和研究巴尔扎克的著作也浩如烟海。德·洛文尤先生就专门做这个工作;单举他的《作

^① 泰纳的那篇论文发表于1865年出版的《文学批评和历史的新论文》(*Nouvelles essais de critique et d'histoire*)里,名为《巴尔扎克》。——利昂·艾普儿注

品史》来说,它也是一部四百页的印得很密的八开大本;连带我还须提一提伍姆莉^①小姐,她是一位热心的美国翻译家、阐释者和崇拜者,在她自己的研究过程中,对于事实和日期以及评价方面的问题,常常发表一些和德·洛文尤先生不同的意见。伍姆莉小姐,保罗·布惹^②先生以及其他许多人士,是我们的这位作者的一些善男信女的例子。纵观他的人物的这部百科全书^③,我注意到,有鉴于这些作品往往仅是纪念一个民族和时代的那些明显的俊杰之士,在出之以想象的众多人物之中,指名道姓的每一个人物因而就名垂千古;但是经这位作者的指名道姓,看上去写得若有其事,实际上只是一种创造而已,我们一说到从男爵们和贵族们,往往目之为操生杀之权、掌祸福之门,巴尔扎克盖犹是焉。更有甚者,我们知道,他无穷无尽地一再分门别类,细分、改动并且成倍地增加他的项目和类目——他的《巴黎生活场景》,他的《外省生活场景》,他的《政治生活场景》,他的《穷亲戚》,他的《哲理研究》,他的《娼妓的奢华与穷困》,他的《现代历史内幕》和其他作品;因此对它们作索引式的研究就变得更为棘手了。^④然而德·洛文尤先生却以其如炬的目光,有如在一块大黑板上,用粉笔详详细细地规划出了他的内容,并以非凡的耐心实践了他的计划,在他表格的每一个栏目中,根据直到今天我们尚未发现的原始资料,几乎都填满了大量的例证,从1822年至

① 伍姆莉(Katherine Prescott Wormeley, 1830—1908),美国作家,因翻译巴尔扎克、莫里哀、都德等法国作家的作品而闻名。

② 保罗·布惹(Paul Bourget, 1852—1935),法国心理小说家,文艺批评家,1894年当选为法兰西院院士。

③ 指《人间喜剧》。

④ 关于巴尔扎克的作品分类,请参阅《中国大百科全书——外国文学》第一册第九十三页到第九十四页。

1848年,年复一年,他为巴尔扎克的大量的作品列出了表格,这样就使我们看清了巴尔扎克几乎在任何一年中所作出的努力的程度。考虑到巴尔扎克的作品的质量,他的成就非别的著名的著作丰富的作家所能望其项背。

请原谅我再回到正题上去吧,因为看来我欲罢不能;它笼罩着一种颇为有趣的神秘感。用文学的形式对生活进行如此完整、全面而系统的评述,然而却又分秒必争,矻矻穷年,很少得到亟需的间息,很少有随心观察的时间,很少个人的经验之可言,这些情况之间如何能够联系起来呢?至少至少,总要有一丁点儿个人的经验和走马看花的生活,深得于心或者广得于外,才能喂养和增强那台他紧张地运转着的生产机器吧。这些东西,对巴尔扎克来说是一种奢侈品,看来他确实从未在任何有所领略的程度上品尝过。他的那些已经发表了的书信,比起任何一个和他盛名相符的人的书信来,是最枯燥和最干瘪的。他写给德·韩斯迦夫人(他死前不久和她结了婚)的信札是一个例外,但它们的内容几乎全部都哀怨得活像一个被链条锁在桨上的划船奴的嘤嘤哭泣之声。左拉先生,在我们这个时代,于众位小说大家之间,情况有点儿相似,也为那个庞大的计划作出了同样的牺牲;但是他生于现代,时移世迁,所以就只能成为一个比较单薄的例子。他的作品,比起巴尔扎克的作品来,确确实实,因为那种牺牲而几乎变得更趋于枯竭——说来有点儿不可思议,得到了种种条件之助,巴尔扎克的作品终于逃脱了强弩之末的命运。《卢贡—马加尔》的方法和体系,在这个家族的编年史上,这个机构本身当然是最罕见的和最有趣的,但从中心到周围,一成不变,使我们感觉到,读至终篇,几乎仍是一模一样的东西。可是左拉先生在他的生前就功成名就,身后仍盛名不衰,而且有增无已,如果这话不算出语轻薄的话,他享受到了千种风光、万般旖

旆的报酬,而这是巴尔扎克一生挥汗苦干、孜孜以求、而终于未能得到的。细数起来,最主要的,要算他一开始就能得到他文学上的那位曾祖父辈的英雄范例^①,得益于一个“长子”所能享受到的积极的遗产,可以任意地花用、积储、浪费。坦率地讲,巴尔扎克除了只有他的生硬的题材以外根本就没有得到过什么传统,甚至没有他内心的启示和他天才的循循教诲可以供他作直接的或者眼前的样板。在他总的写作生涯里,最奇怪的就是他长时期地寻找不到他内心的启示;他摸索了几乎达十年之久,却一次又一次地失之交臂,与之背道而驰,转过背去对它不理不睬,在它的近旁徘徊踟蹰,彷徨在一片我们现在还测不透的黑暗之中,向里面窥视一下,我们只能依稀看出他稍稍浪掷了他数不尽的“年轻时代的作品”。左拉先生却得天独厚,他直截了当地坐将下来,写他的《卢贡—马加尔》;好像他只需略一环顾——我这么说并非贬称他目光之短浅——就绰绰有余。再者,巴尔扎克本来也许可以丝毫不会让我们感到有何厄运的迹象就写出五百部长篇巨著来,只要他打定主意,写写意意地去走别人在他眼前一窝蜂地走过的那条捷径。他的杰出的同时代人亚历山大·仲马和乔治·桑,拼命培养着个人的生活和一种漠不关心的意识,为了细水长流,不屑像真正的画家那样,始终如一地着迷于做好一件工作;而巴尔扎克则不然,他的素质本身使他倒了霉,他积习难改,把“做好工作”看作他的事业的重要部分,唯一的要素。一等他心神渐凝,胸有成竹之后,只有把他的工作做好,才是他的整个的事业,而决不想去玩什么花巧。不务正经,唾手而成,这样的方便之门对他是不存在的。他比别的人更想摆脱

① 指被公认为法国现实主义小说之鼻祖的巴尔扎克而言,左拉作为自然主义小说家之领袖,受他的影响很深。

这种着迷的境界,但仅仅是想从另一端摆脱出去,那就是钻过这个着迷的境界。“这么说来,他吸不到一点外界的空气,好像在挖掘一条通过阿尔卑斯山的地下铁道,他怎么会真的生活过来的呢?”这个问题常常萦回在我们的脑际,但结果无非立时遇到这个几乎是悲剧式的答案。他并不生活——除了生活在他的想象里面,或者说靠了他在想象里所能找到的东西以外的别的帮助而生活;他的想象就是他的全部经验,他或许没有时间去顾及真实的东西。这使我们懂得这样一个意味深长的、但却朴实简单的事实:他的成事之道,全在于他的想象,形成他的计划是这样,实践他的计划也是这样——而且他作出的努力和他得到的成功按照一个决非粗俗的含意,正如一个有着同样的不利条件的想象力所能做到的那样巨大。我所以说有着不利的条件,是因为以关于他的这个有趣的事实(以及它所提出的要求)为基础,他爬上了一块比我们其余的这些人肩叠起来还要高的高地,去寻找细节、环境和详情,忖度出他的题材的每一部分之间的所有关系和所有部分的总的面貌。我不得不再说一遍,整个事情他认为都是可以处理的。人们真的没有看到过,在所有富于想象力的文学作品中,有着能够比得上他这样地勇敢、真诚和崇高的。我再说一遍,这就是驱策他迈步前进所必需的东西,也是使我们特别为之钦佩之处。毕其一生做着有目共睹的崇高的事情,这决非易事。仔细瞧一瞧,或者试着去瞧一瞧隐藏在其下或者其后的东西,我们只能怀疑,他的主要的气质究竟是鲁莽还是天真。

说到这儿,仿佛听到比较冷静的批评家少不得要迫不及待地打断我的话了。他描绘整个人生——哎呀,真是好一个壮实的汉子!他的气魄大则大矣,但是请问,他对整个人生“描绘”得比别的那些形形色色的小作家更多吗?我们只能非常乐意地来

驳斥一下,因为这样一问,听上去立时三刻使人觉得是意在抬杠了。发现自己既承认巴尔扎克的抱负是巨大的、惊人的,同时又发现,把他——和把那些抱负——放在一起来看,他们至多只是为了讨我们的欢心而已,这是再有趣、再逗人也没有的了。他的抱负之所以感动我们,非但因为它们体现为这位我们所非常赞赏的人的惹人喜爱的怪癖,而且也因为它们正是他之所以变成这样一个人的条件。所以我们说这个话,首先考虑到了他的计划,其次考虑到了使他面对这样一个计划而有自信心的那种天性之高度的坚强、普遍和丰富。实实在在,谁也不愿意看到有人从事像《人间喜剧》这样一件工作而不表现出一点傲慢。认为这种事真的能够办得到,这本身就是一种傲慢,而且是一种极为罕见的傲慢。所以大胆的设想本身的确确实意味着自负,就是冒着如果事业办不成功就会变成荒唐的冒险的那种自负。比较冷静的批评家会挖空心思地说,二者之间,他的自负依然大于他的成就。而且有人说不定还会把他等而下之,认为巴尔扎克之自认为无所不能,看来还是工于议论,而拙于知识。他高论越世,令人头晕目眩——评判最特殊的和最一般的问题——等到他自天而降的时候,我们就以一种特殊的宽容心情迎上前去。我们可以很容易地想象得到,他会——如果他有时间的话——幽默地作出回答,相视而笑,莫逆于心。接着他准会把他的规划和各样必需的东西拿给我们看,还示范一下,在操作时它们是怎样前后照应,成为一个整体的。自然啰,一件件,一桩桩,喋喋不休,如数家珍,不过他是怎样有时间去熟悉它们的,他就没有时间来告诉我们了;况且,这倒无关紧要,因为关于他的知识的问题,我们没有出于相知之深,请他,比方说,给我们丢一个眼色,以示不足为外人道也(还得记住,在祭坛后面,有两个预言者呢)。他的坚定的信念就是他的伟大的、可以原宥的“傲慢”;所谓信念,我

特别是指他一般的工作条件,即他从事创作实验的特定条件,顺带也指他的安慰、他的支援和他的乐趣。它们囊括了天地间的一切事物——就是在他自己的天地之间,他的那个时代的如此多姿多彩的法兰西:宗教,道德,政治学,经济学,物理学,美学,文学,艺术,科学,社会学,信仰上的每一个问题,学术研究方面的每一个部门。它们就这样地代表了他思想上的各种装备,这种装备,对于一位渴望要组成一个国家的人来说,缺少了是不行的。他必须把它们随身带着,有如一个特派大使随身带着一个个秘书,一套套制服,一枚枚星形勋章和最高勋章,一辆镀金马车和一副趾高气扬的派头。巴尔扎克的议论就是他的镀金马车,他坐在这里比干任何别的事情都更加感到有趣,他觉得自己正在驾车驰骋,而且一当他要脚踏实地的时候,又少不了它。它们是极度天主教的,极度君主主义的,极度充满了法兰西性格和法兰西制度的(他认为这是1830年和1848年之间的时代的)真正的精神——还有什么比这个更为不可避免呢?

叫我们最为高兴的,莫过于在那个世纪上半叶结束之前他已经看到了他的前途。因此他仍然可以把他的题材当作比较协调的东西来处理。每一个国家都可以有一次大革命——每一个国家都曾经有过一次。一次复辟不过是一次革命引起的事情。帝国对于法国来说无非是一个革命的插曲,对于这位小说家来说,微天之幸,它是一个景色如画的插曲。他因而就随心所欲地把他的那个喜剧的背景安排得富丽堂皇,恰如其分;同时也按照他的观点,安排得由最高尚的传统所规定的那样。教会,君主,贵族阶级,中产阶级,平民阶级,农民阶级,各就各位,而且各安其位;这些都是很珍贵的东西,是他十分坚决要求的東西,其代价就在于我所谈到的他之议论风生。这是一种奢侈,理由不止一端,不过有一个我马上就会说到的理由是非常突出的。前面

我把他比作一个神谕宣示所,在它的后面和那位有洞察力的朋友交流意见,其意义仅仅在于:万一那位朋友辨别一下,它就可以作为一种托辞。那朋友向他提出的那一点——真是一个漂亮的、热情的、击中要害的论点——就是说在这个世界上,谢天谢地,他对无论什么东西的关心都比不上他对男子和女人的激情和纠葛、对性格的无拘无束的表演和典型的线条分明的展示的关注,这些都是戏剧的真材实料和小说家们的天然食品。宗教,道德,政治,经济学,美学,互成体系,各得其所,但它们却完全是次要的和从属性的。巴尔扎克的态度再三地表明,他关心冒险活动和情感活动,因为,他从来就是这么说的,他关心国家的利益和伟大——这就是他的傲慢(整个社会都在他的手掌心里)之所由来也。在我们这一方面,在成千个地方,我们心为之喜的,乃是他关心他的君主的、等级的和基督教会的社会,因为在他的脑际,它发展成为一座最和谐的和宽敞的戏院,让他难以计数的喜剧演员来个大会演。最为重要的,对于一个憎恨肤浅的画家来说,有其无法估计的好处:堆积厚,特征显,浓淡细致,对比分明,画面复杂。自从1787年以来,不消说,消散的消散,被搞乱的被搞乱,其数实在也够多的了,但是那厚厚的传统至多只有一半被掩盖住了,埋在下面,安然无恙。因此他信心的全部和他得心应手、全知全能的不小部分,不多不少,就是那种历史感,这个,我已经说过,是对他的创造发明的鞭策,而且是别的小说家所从来没有像他那样丰富地拥有过的。我们立刻能够感到,把历史感和他联系起来,可以回答他引发出来的每一个问题,依次说明他的每一种特有的风格。长篇小说,短篇小说,无论短到怎样的程度,段落,单单句子本身,场面,人物,地点,被表露的动机,被写出的言谈——在他看来,凡此种种,都是历史,都带有历史的绝对性和庄严性。这就是他的分量和丰富二者之来源。除

了生气勃勃、充满热情、追求扩大它自身的知识以外，历史感毕竟是一种什么样的东西呢？我已经说过，成其事者，全在于他的想象，没有别的什么解释——不必把他个人的知识充沛的可能性估计在内——可以恰到好处地揭开这个事实的秘密。所以，他的想象，的的确确，完成了把它自身分解成为五花八门的知识的这个奇迹。由于历史赖文献以推进，他因需要它们，所以他也构制了文献——模仿生活中实际存在之物的、想象出来的原始资料。这当然是一桩可怕的事情，但至少据此可以肯定他的创造能力——这是后来将会表现出来的。

四

我们且来把一些特色依次捕捉下来，最粗略地描绘一幅他这位天才的肖像画吧：从一项特色观察另一项特色，依次类推，于是他的整体面貌就聚合成一个焦点而变得清晰了。它们都大声地央求着，别把它们给遗漏了，而且，还以此为借口，每一个特色，当我们把它定下来，在这幅画里找到一个恰当的位置。我一直沉迷于巴尔扎克的总的风貌，发现手上居然有了一本十分完备的、关于他的生动而有用的特征的清册。这样一本清册，对于任何关于巴尔扎克的研究来说，都足以使我感到高兴不已的了，因为它给我以亲切的启发和做这件事情时的那种美好的心情：我们按部就班地从他那眉目生动的面容的这一部分再去端详另一部分，觉得那真的是活的，而且好奇心切，在他的一部小说的浓密的灌木丛中，披枝拂叶，一路搜寻过去。困难真正就在于我们一时看定了的他的特别的一点，立即就融合在别的那些景点里面，在我们的眼前，它完全被多得吓人的林林总总的东西吞没掉了。法国人对某些人物用上这么一个妙不可言的名称，叫作

entiers^①，如果把这名称安放在巴尔扎克的身上，那是再确切不过的了。他使出了他的“浑身解数”，这是他的任何一个同行都从来不能和他相比的：他总是全力以赴；我们无论在什么地方看到他，总看见他不遗余力；无论他描写什么东西，他都使上他的十八般武艺。他真像一支集合起来围困一个城市那样去围困一个村庄的部队，无论在哪一个场合，它总是把那一带地方狼吞虎咽地吃个精光。他念念不忘的是上流社会，把“性”的实际的至尊地位放在我们清册的第一项，这也许是可以的吧；《两个新嫁娘》的大量印行，真是一个再好也没有的机会，应该不假思索地把它放在那里。从这儿，我们实实在在、恰恰好好地可以得到一个鲜明的范例的方式，正如我刚才所说的，他的某种才华的例证，稍一检视，就变成了另一种才华的极好的例证。路易斯·德·旭里欧和雷奈·德·麦孔的书信往来，实际上即此一例，已可以立即金光闪闪地辉照出他的全部的才华。这么说，我们并非指这样的才华本身都是绝对地金光闪闪的——比方说，他的见解中还有好些华而不实的东西，以此书而论，就是对于旧式家庭和贵妇卓尔不群、凌驾一切的那种看法。我们要说的却是，在像这样的资料中间，他的创造性的气质找到了它的最好的时机，把他的才华尽量发挥出来。再者，我们喜孜孜地认识了他的光彩的、他的逗人的傲慢——那种天才和情感的“莽撞汉”式的傲慢；我们还看到，一有机会，它的各种素质就会怎样汇合起来，八音齐鸣，组成一支使人心醉神迷的富有创意的大乐曲。

为人傲慢有什么不好呢？他让我们禁不住这样高兴地自问。他这个人啊，从头到脚，创造出了贵族阶级中最有光彩的、最有历史意义的、最傲慢的至要者，最细密的和最有特征性的人

① 法语：铮铮铁汉。

物。在他的口袋里面,总是装着他喜剧中的最上层的阶级:上自王子、公爵、莫名其妙的公爵夫人,下至他的那些外省的穷贵族,就好像他随身带着一副让他拨弄得熟极而流的纸牌,一有玩上一局的机会,就以最大的权威的干净利落的手法发起牌来。他彻头彻尾、彻里彻外地熟悉他们,熟悉他们的纹章,丝毫不误地把它们标榜出来,他熟悉他们的联姻纹章、谱系、功勋业绩、通婚情况、亲戚关系、支脉分布和其它迷人的属性。其实这只是比较简单的学问;真正的奇事倒是当我们留连在显贵意识本身的园地上时,那班有头衔之人和傲慢之人的最深沉、最奥秘的东西,那种精神、性情、腔调——特别是腔调。那出喜剧的每一个场景都增加了我们的疑问;没有人会让我们堕入这样的疑问的五里雾中。比较起来,别处出现的迷雾,充其量都是些不值得问的问题。把我们的作家看成昏庸到不堪设想的地步,认为显贵意识就是他的原型——几乎没有一点冷嘲,实际上往往带有某种诗意的同情——是不是这种显贵意识处处都足以代表的呢?他的想象活跃于斯,吸着它的芬芳,吞咽着这种佳肴,舐唇咂舌,有如一个行家;但是我总觉得,即使到了最后,我们也依然识不透他在这儿是直截了当地遵照历史的呢,还是不过走入了歧途,全然是浪漫主义的?他的浪漫主义的一面,其宽阔的程度和所有其它方面不相上下;他以一种最为古怪的样式表达了他想从他自己手筑的围以墙、覆以顶的建筑物中潜逃出来的愿望——他对于依稀感觉得到的外界的渴望,可能同样也是对于地球其余部分的渴望。但是他的特点却是,对于这种解脱,他所能做的,至多只是把幻想之物带到这个圈子里面去,依照他的种种条件,以某种方式,使它们与之相适应。难道他笔下的公爵夫人、侯爵夫人的那种腔调,正像老顽固那样,是由于物极必反的作用,把现实的窗玻璃打碎一块,从外引进的幻想之物吗?或者我们认

为的确是观察得来的，实实在在是人家告诉给他的，哪怕同我们概念中的自然之物相差甚远——而且，同人工之物也有着同样的距离——是出于游戏之笔，然而实质上却是真实的吗？《幻灭》中的那段插曲，德·巴日东太太和吕西安·德·吕庞泼莱一起初到巴黎的时刻，德·埃斯巴太太看到他的外套、裤子和其他等等东西大为吃惊，在她的压力之下，德·巴日东太太不免把吕庞泼莱给“甩”了，这或者是一个漂亮非凡、淋漓尽致的文献，或者是仅凭幻想虚构出来的一座空中楼阁。我们高兴地说，奇妙的是，我们实在永远也分辨不出来，我们拿起书来再读时，也还是感到无能为力。从其他作家那里，我们从来没有吃过这样的苦头：想深入研究而不能。它是杜撰出来的——我们老是被推回到那儿去；我们没法从它那儿脱身；我们只能说，就是真实本身也不能比它更真实，如果在这方面假的和真的竟如此相像，那我们就没有必要去分辨真假了。在小说家中，只有他巴尔扎克有一个持久的秘密，它不知怎么一来，就能把真和假两者间的差异变成零。他把一些事实孵化成为活龙活现的生灵——证据就是我上面所援引的那段插曲，他写得那么若有其事，天衣无缝。倘若刚才提到的那两个贵妇人不是那样地行事，不至于那样、不能够那样地行事，就像一对神经质的势利人那样，我们就要自己对自己说：对于那些贵妇人说来，那可就更糟了。我们知道她们是那个模样的——她们之所以成为那样的女人就是因为我们所看到的就是那样的女人；而我们永远不能告诉我们自己，不然我们何以能够认出她们来，或者在不同的立脚点，她们本来会表现出什么样子来。

路易斯·德·旭里欧的情况也是这样。她从她的修道院出来，一个年纪轻轻的小姑娘，但世故很深，足以使一个马贩子见了为之寒心；另一方面，她面对她的一个相熟的友人，据说是一

位教养和她相等的年轻小伙子,却根本不把他放在眼里,因为她的“社会地位”要比他的高而自鸣得意,使我们惊讶得不得不对她刮目相看了。于是,不消一会,同样的奇事发生了;敌不过他那支生花妙笔,我们违反了我们清醒的理智,或者说,无论如何,违反了我们吃惊不小的判断力,把她的牛皮全部吞下肚去。岂止如此而已。是真是假,这个问题早已被我们忘得干干净净,它在整个沸腾的画面上已经消融得一丝不剩。说得通俗一点吧,他热情如火,手段灵活,倾其全力去“搞”,把两个你死我活的冤家调停得居然握手言和,好像一个沉闷的晚宴上经人介绍的两位冷淡的宾客之间的交往。他把他的主题紧捏得哇哇直叫,我们简直不知道是因为开心还是由于痛苦。这方面,我们面前就有一个例子——不必在一本又一本的书里寻找了,在这儿我做不到,我要充分利用已经谈到过的东西——他一眼就看出,在这一点上,婚姻本身的状况,挖掘到它的根子,就是他的真正的主题。当然,他是依照他自己心目中的状况来看待它的,但是他掂斤播两,把它放在自己的能耐里盘算,而且把它放在它的各个方面细心揣摩,而不屑在任何诱人的旁枝末节上去纠缠,以此来搪塞过去。为了进一步地写得有声有色,他钻到了他两个新嫁娘的皮层下面——一个挨着一个,因为她们是极不相同的;所以,再重复一遍,如果用任何一种另外的方式来描写女人,或者描写任何一个人,与之并列在一起,就变成一个缺乏活泼生动、栩栩如生的真实感的人物,以致成为一件呆板的東西了。他和德·埃斯多拉特太太生儿育女,^①他深切地知道她怎样地为他们含辛

① “他(巴尔扎克)和德·埃斯多拉特太太生儿育女”云云,据译者理解,系詹姆斯以此来形容巴尔扎克写这部作品时的“进入角色”,言巴尔扎克之描写生动也。

茹苦,也同样深切地知道她的通信人因为没有子女而怎样地感到苦恼,又怎样地为之高兴。他身材魁伟,却使自己变得很小,让她以一个年轻的母亲的热情把他抱在手里抚弄,反过来,他也对她婴儿作态,娇声细语。这些玩艺儿,都是他的花哨华丽之笔,虽然涉笔成趣,却是他的锐利的洞察力的小小的技巧方面的消遣。他写出了路易斯·德·旭里欧的妒嫉,她的智慧的放纵恣肆的表演和她在利己主义方面的几乎是优美动人的信守不渝。这些描述的手法,毫无疑问,是非巴尔扎克莫属的。这就是他非凡出众的主要天赋的最整齐匀称的例子之一,他的艺术——而且,实实在在,这不是一种艺术——使某个特定的人物表演得有声有色,如火如荼。我说这并不是艺术,因为,由我们看来,它的表演活像是他自己的本性有着一种强烈的欲望,要完全毫无顾忌地呈现出另外一个本性——通过各种官能的直接作用把它呈现出来。对于只有艺术的过程的我们大部分人而言,艺术比较起来是那么地牵强。那玩艺儿一到他的手里,便成了一种分身法,不但在智力上闹起了双包案,而且还恬不知耻地在人身上,肉体上闹双包案——转世投胎的精神和奥秘就在于此。

李金波 译

朱乃长 校

居斯塔夫·福楼拜^①

关于居斯塔夫·福楼拜,今天我发现并且要谈到的第一件事情就是:爱弥尔·法居埃先生^②在《伟大的法国作家》这套丛书里有着关于福楼拜的报道。他的文章富于真知灼见,足以使后来的评论家望而却步,不敢另外有所论述。我要在一开头就对法居埃详尽彻底的研究给予赞扬,它在同类的研究中确实是一个典范和一座丰碑。从来没有哪一位评论家比他更为透彻精辟地论述过一个具有这般规模的题目;也从来没有人用这种方法取得过比他更为丰富和有趣的成果;总之,以前从来没有一个对一种复杂的艺术透彻地予以掌握的大师,轮到他自己比福楼拜更加透彻地让人掌握过,他的艺术也没有让人以强烈的兴趣对之进行过比对福楼拜的艺术更加深入的钻研。这是我发自内心的话,因为我所提到的那本小册子,极为明显地并未把这个题目按照原样留在发现它的地方。它充满了予人以启迪的光芒。然而,我再一想,却觉得它并不如此耀眼炫目,以致使另一个打算对此题目有所贡献的人回避不迭。一个原因是,虽然我对法居埃谈到的每一件事情都有同感,有些事情——或许特别是属于艺术家的领域,即福楼拜的同行手艺人的领域里的一些事情——我意识到他并未谈到;另一个原因是,对于事物有着自己的看法的我们英语民族的意识,不可避免地会对他

的见解产生种种独特的反应的可能性。因此我不揣冒昧,在已经让前人如此辛苦地耕耘过的一块田地里追随其后而继续劳作,由于那位作者写出了那本最近的和最好的讨论福楼拜的作品,因而说上这么几句话,向它表示非表不可的敬意。

福楼拜的一生,几乎完全是他致力于他的文学创造的经历,所以谈到了他那五六部小说,就颇足以说明他的一生的全貌了。他度过了在环境、运道、态度、职业、性格等方面——尤其可以说,在愿望方面——的变化少得令人感到奇怪的五十九个年头的生涯以后,死于一八八〇年。完全撇开他的作品的价值不谈,如果仅仅因为他个人给了我们一个榜样和形象,表现出脑力劳动的典范,他就会使小说家们对他感到兴趣。他天生就是一个小说家,并且作为一个小说家而成长、生活和死去;他只是作为一个献身于创作的人而呼吸、感觉、思考、讲话,从事生活中的每一项活动,尽管他的作品构成了他全部的勤奋的成果。的确,与其说他作为一个小说家而诞生并且度过了他的一生,不如说从事文学活动对他说来具有一种压倒一切的地位。当这样的厄运落到一个人的身上,在这种性质的重负下,他的生命无论怎么长,他的勇气无论怎么大,他的运道无论怎么好,都不能支持着他而使他能够继续对付下去。福楼拜的情况正是这样的一种厄运,因为他感到他所从事的职业几乎只使他感到困难,除此以外别无其他。他有许多古怪之处,而最古怪之处就是:如果我们从他的困难谈到他的作品——这种困难已经为我们记录在他的书信里和别的地方了——我们就应该料想,他的工作的成果不过

-
- ① 福楼拜的小说《包法利夫人》的英译本于1902年作为《一个世纪的法国传奇》(*A Century of French Romance*)之一而在伦敦出版时,本文作为它的序言和它一起发表。1914年被收入文集《小说家评论》(*Notes on Novelists*)里。
 - ② 爱弥尔·法居埃(Emile Faguet, 1847—1916),法国批评家,文学史专家,著有《卢梭》等。

是一些最最微不足道的作品而已，我们就应该准备在他的作品里几乎完全没有发现天才的迹象。我们就应该为这个不幸的人未曾专心从事他可能会发现的至少是比较容易做的事情而感到遗憾。我们就不应该体会到一件艺术品由于他的作者怀着欣喜的心情而构思出来所具有的那种圣洁之感。这是福楼拜的值得使人注意的、我至今所了解的无人可以与之比拟的特点。他留下了一些有着一种不同凡响的艺术技巧的作品，而这些作品的构思甚至都并未有助于他从容沉着地进行思考。从真正开始干的时候起，动手写作的阶段，当然无论何时何地都是一个麻烦的阶段——况且近来关于这方面的文章写得太多了；但是我们时常发现福楼拜咒骂他的一些题目，但愿他自己当初不曾选择它们，为了他已经如此选择了而嘲笑他自己，并且就在他坐下来写它们的时候，他还在憎恨它们。他非常重视与之相关的媒介、任务和胜利，但是他自己却最不能说明个中原委。他只是为勤奋工作的狂热和习惯支撑着；他对文学的热爱，且不说他对生活的热爱，似乎在他早年就已经离他而去了。他的书信里的某些片断，甚至会使我们感到怀疑，最使他的创作生活继续不辍的会不会竟然是憎恨之情。他的几部尽善臻美和登峰造极的作品，就是在这种情况下相继问世的，而且我们可以深信，确实没有什么别的同类的作品，没有什么将来会达到同样的成就的作品，曾经从这样的逆境里产生出来。

我坚持这一点，因为他既激昂又令人困惑的热情给我们定下了他的一生的基调，并且为我们勾出了他的一生的轮廓。我至少无须按照他所给我的感觉来谈论他，并且按照在他一生中的最后那几年里我有幸偶尔能够见到他的那样地谈论他。我刚才实际上等于说，对我们这些小说家中的许多人来说，他是我们心目中的那个小说家，而时间的流逝使他像远处的景物那样地

变得集中和缩小,变得简化和固定,使他显得专心致志而且有着典型的素质。这使他由于时间的延隔而显得非常客观,使他甚至和他自己的作品中的一部很相似,使他成为一个题目,使他被看作一个人物;按照这种方式,确实足以表明他的才能范围的限度,尤其是他的才能所达到的极限,然而,也许其结果对他的名声并无损害。如果我们根据双重理由——那就是:他为小说这个事业遭受到了非常的痛苦,以及我们永远可以从他那里学到许多东西——因此对他产生了一种温情的话,我们同时还记得,他并不只是属于他的同行们的,他间接地属于整个世界上的芸芸众生。他培养和启发了别的小说家,他通过别的小说家和公众取得了接触——照他的说法,他和公众被他自己的铲子挖掘出来的一条深不可越的鸿沟分隔了开来。纵然如此,我重复一遍,把他看作一个无论怎么予以限止的失败,要比把他看作一个无论怎么加以说明的成功,更为令人感到有趣。就在这种观点的观察下,他的一生经历的统一性才能得以完成而且予人以教益。除了在某种程度上由于健康条件(他有时候有着经常发作癫痫病的倾向,可是发作的次数从不频繁,所以一般人对此无所觉察),对那伙文人而言,他在表面上并未受到什么妨碍——他们至多对他的状况表现出兄弟般的忧虑而已,可是也有一些少得不能再少的事情似乎降临到他的头上。他是外省的一位著名医生的独生子,继承了一种家道小康的生活,而且和巴尔扎克一样,除了有一个对他过于殷勤关切、和他纠缠不休的母亲以外,他别无家累;但是自由总是隔着一层面罩和他讲话的,而当我们一旦提到了为数不多的那几件显著的事件时——这些事件在他间断地发表作品的前后和他们之间的空隙构成了他一生中的里程碑——我们就会已经把他一生的传记讲完了。他长得高大、强壮、气宇轩昂,使他的朋友们因他身上的长者风度——诺尔曼

人的那种魁梧雄壮、脸色红润的风度——而深为敬仰和羡慕。作为一个擅长想象的人，他自己似乎在他的身材和相貌方面，在他那浅色而凸出的眼睛和长长的黄褐色小胡子方面，发现了种族方面的一些遗传的迹象，而引为自豪。

他一生的中心事件是一八四九年他和马克辛姆·杜刚^①先生一同到东方去旅行的那件事。关于这次旅行，后者已在他的《文学印象》中留下了一个特别有趣的——我们也许可以说——稍微有点不够朋友的报道，而这次旅行却为福楼拜准备下一种不仅以后从未离开过他，而且对他产生一种起着动力作用的怀旧的心理状态。就是在那一年里，他得到了分量正好充分的对他的启示，这种独特而适当的揭示天机是神祇们在某一时刻用来款待一个艺术家的，除非这些神祇们碰巧非常乖戾地同谋着要跟他作对：他尝到了他后来就得用它来衡量一切事物，对一切事物提出要求，感到一切事物单调无味的那种知识的味道。可能从来没有一个印象像他在那次旅行中得到的那个印象那样让人消化得那么彻底，让人如此绝对地转化成为一种作用；他靠它生活到他的一生的最后一刻，而且我们可以说，在《萨朗波》和《圣安东的诱惑》里，他几乎因它而死。除了在他去世以前不久到利吉—卡尔特巴德^②去的那一次使他感到厌恶的旅游以外，他后来没有作过任何别的哪怕是最不重要的旅行。德法战争当时对于他当然就像临死前的痛苦时刻一样；但是这个严峻的考验和他所经受的别的大多数严峻的考验不同，因为它毕竟只是他和千百万人一起经受的一个考验。他从未

① 马克辛姆·杜刚(Maxime Du Camp, 1822—1894)，法国作家，记者，艺术家；《巴黎评论》的创建人之一。

② 利吉—卡尔特巴德(Rigi - Kaltbad)，位于瑞士中部的阿尔卑斯山脉里的一个山峰。

结过婚——在他的晚年，他对他的那些知心朋友里最能理解他的那个人声明，他从一开始就“害怕生活”；他在晚年的最为友好的活动，据我们判断，是他和充分成熟的乔治·桑夫人——她就是我刚才提到的他的那个知心朋友——之间的那段令人羡慕的愉快的交往；他们之间的友好交往已经为我们保留在业已发表的各自的书信里。伊凡·屠格涅夫和他的友谊几乎受到他同样的重视。他每年都在巴黎过上几个月，在那里（把每件事情都提到）的由玛蒂尔德公主^①主持下的那个小小的文学宫廷里，只要他愿意，他就有着一个自然而然地属于他的席位。最后，在他去世前不久，由于并非他自己的过错，他失去了他那笔为数不大的财产中的相当大的一部分。然而，我们所知道的他的主要活动是在长期的安全无虞的生活中、在卢昂附近的克罗瓦赛^②的几乎毫无外界骚扰的孤独中进行的。在那间宽敞而古旧的、有着许多窗户的房间里——它隔着一个点缀着花坛的庭园俯瞰着宽阔的塞纳河和那些过往的船只——他呕心沥血、连续不断地写出他的一本本著作。这个房间实质上是一个修道院里的一间密室，不受回声和意外事故的干扰；除了那条河里的拖轮上的那些铁链发出吱吱嘎嘎的声响以外，这儿的一切沉寂久久地未被打破。我已经补充说过，他的那些业已发表的书信，让我们看到了他在年轻的时候和露易丝·柯莱夫

① 玛蒂尔德公主(Princess Mathilde, 1820—1904), 法国社会活动家。她是拿破仑一世的侄女, 在法国第二帝国时期, 她和她的堂兄弟拿破仑三世的友谊使她成为颇具影响的人物。她在巴黎的家中和她的乡村别墅里主持的文艺沙龙成为当时法国的艺术家和文人墨客的聚会和社交的场所。经常成为她的座上贵宾的有福楼拜、戈蒂埃、爱德蒙·德·龚古尔和圣佩韦等。

② 克罗瓦赛(Croisset)系位于法国鲁昂附近的塞纳河上的一个城镇, 福楼拜在此筑有居室, 他在那里生活了大半辈子。现在他的旧居早已不复存在, 只在塞纳河畔剩下他生前经常在此接待他的朋友的一座凉亭, 可供游客凭吊。

人^①之间在感情上的一段纠葛——它固然并不令人非常愉快——我们之所以提到她的名字，因为她显然并非一个羞怯的人物，实际上很久以前她自己就已经承认她就是那些信里提到的那个女子了——那就等于我已经把他一生的经历变迁——呈现在读者的眼前了。而我还可以进一步讲到，他和柯莱夫人的这种交往，在他那毫无此类困扰的、平静无波的一生中格外引人注目，如同它在一片宁静的荒漠里矗起了它的头来。

他的困扰是精神上的困扰，是文学想象方面的困扰，而且，虽然在精神上他完全是人世的，然而在本质上他却又是隐士式的。然而我也许遗漏了一点，因为我没有最后加以补充说明，在他定期在巴黎度过的那几个月里，他的那些朋友们是可以随便接近他的。他为人敏感、热情、乖戾，不无那种使人产生一见如故之感的随和——因为如果说他讨厌作为一个集体的他的同时代人，在单独接触时，由于他那富于人情感染力的羞怯，他的厌憎之感就会消失——他尤其毫不平庸，在这方面显得十分突出。他对男人的吸引力或许更大于对女人的吸引力，使人对他产生一种显著的、然而绝不是一种平淡而毫无特色的尊敬；一种并非建立在（从它的外表看来往往使人觉得它建立于此的）模糊的臆测中的尊敬，而几乎尤其表现在对他的那些与众不同之处和古怪的癖性的敬仰上，因此，它无疑和爱慕之情相差无几。他的朋友们，无论怎么说，总是一个富裕和热心的 *cénacle*^②，由于他那富于情趣的气质，他有时在他们当中成为一个自然而然的和凌驾一切之上的中心；这多少也

① 露易丝·柯莱(Louise Révoil Colet, 1810—1876)，法国诗人、小说家。她是一个文艺沙龙的主持人，福楼拜等当时的文人作家是她的沙龙的座上客。她以描述她和福楼拜之间的关系的小说《他——当代传奇》而闻名。

② 法语：(作家、艺术家等组成的)文艺团体。

许是因为他是那么亲切和那么随和。他在整个下午都穿着那件长长的、便于聊天的便服,配上一条与之相称的长裤。人们时常把这种衣着和法国的文学联系起来——它不啻是一套让人自由地进行谈话的制服。冬天里,他的炉火旁自由地进行着谈话,因为这个 cénacle 几乎完全是由他的同时代人中较为优秀的名流组成,其中有属于他自己的一代和下一代的哲学家、文人和事务家。在我想到的那个时候,他有着一个小小的寓所;它高高在上,位于远在几乎是当时的圣奥诺雷郊区的尽头的地方。在那里,每星期日的下午,在一级级漫无尽头的一溜楼梯的顶上,透过一团语言和烟雾交织成的云,你就会遇见大部分当时普遍浸淫在巴尔扎克写作传统中的小说家。属于不同的出身和肤色的其他的人则引人注目地不在其中,甚至连想象他们在座都无此可能。除非我记错了,那时候在《两世界评论》中,连载着他们的小说的那些人一个也不在那儿。尽管有勒南^①和泰纳以及别的两三个人,确实给《评论》投稿的人在任何时候都不会在我们所谈到的这个圈子里感到他的脚是站在自己家乡的土地上。如果愿意的话,人们就能想起,在那些最有名的自然主义者的嘴上生动地提到过他二三次,那些话并不最适于引用——例如像维克托·谢布里埃兹^②和奥克塔夫·弗依埃^③所提到他的话。本文的作者想起了出自爱弥尔·左拉之口的对他的最后一个伙伴所作出的简洁的评价。这是听得入了迷的人过于直接地、过于轻率地提出来的,可惜

① 勒南(Joseph Ernest Renan, 1823—1892),法国批评哲学学派的领袖;著有《耶稣传》、《基督教起源史》等。

② 维克托·谢布里埃兹(Victor Cherbuliez, 1829—1899),法国小说家、批评家。

③ 奥克塔夫·弗依埃(Octave Feuillet, 1821—1890),法国小说家、戏剧家,著有《一个穷苦年轻人的传记》等。

他说的话不能在这里予以复述一遍。除了谈话以外，他们很少再有别的什么活动，而他们的谈话是极其紧张、热烈和丰富多采的。据我们回忆，除了一个漆了颜色、镀了金的相当大的偶像以外——它是一件遗物和一件纪念品——壁炉的台面上几乎没有什么摆设。福楼拜高大而腴腆，但是他的脸色红润，声音洪亮，我记忆中的关于他的主要印象是他的温文尔雅，一种人与人之间的关系中的和蔼可亲的态度，它只需要对已经采取或者将要采取的方式感到颇有把握。法国人在确定交往的关系时常会犹豫不决，我时常感到这和他们在有把握的事情中所表现出来的那种精明干练的作风形成对照，因为我们多半感觉到他们精明干练的作风，有时事实上它把他们的优柔寡断衬托得更加惹人注目，以致令人为之感动。在这种时候，我认为他们是世界上一种比任何别的民族都更需要你采取比较迁就的姿态才能与之交往的一个民族。而这一点，由于他们安坐原地，纹丝不动，以一种完全是他们自己的方式在国内坐享现成，使他们养成了纯粹要为自己预先取得利益的作风。至少我们英美民族比他们在世界各地跑得多，到处为家，就交往的基础来说，更加模糊和浅薄，智力方面的交往也较少，因此更加愿意住在价格廉宜的寓所里，我们当然明白，这些场所并无什么令人为之着迷之处，然而我们却怡然自得地——这种好脾气是我们感觉迟钝的一种掩护——前往任何为我们提供娱乐的地方去。无论如何，我的回忆被这个事实所简化了。在巴黎近郊尽头处的那间高高在上的房间里，差不多总是有着别的人和别人讲话的声音。在我的清晰的回忆中，福楼拜自己的讲话声在我听起来最为清楚的那一次，就是我在一个冬天的星期日下午听到的，那天我例外地发现他独自一人。当时由于某一件事情，以致他为我高声朗读起

泰奥菲尔·戈蒂埃^①的一首诗来,用来支持他即席作出的一个判断。他引用它作为强烈而明显地具有法国特色的诗行的例子,带有它那忧伤情调的法国特色,这方面无论是歌德、海涅、利奥巴尔迪^②或者普希金、丁尼生,他说还有拜伦,他们都根本不能在这方面与之抗衡。当时他以那首诗给人的感觉,和他读它时的洪亮铿锵的发音,使我信服了他的意见。说了这话以后,使我感到可怕的是,我必须承认,这首诗不仅在当时对我说来是新的,而且后来翻遍了它的作者的每一部作品,我却始终无法找到它。^③这也许毕竟是一件令人感到快慰的事,它使得福楼拜的洪亮的音调——它是那件事使我难以忘怀的原因——因此在我的记忆里更为绵延不绝了。但是,要不是它的韵脚,事实上我还会以为他是在向我滔滔不绝地吟诵他自己的什么奇怪而响亮的作品。听他这样的吟诵——照他喜欢的说法是听他gueuler^④——实在是一件稀罕的事情。我觉得,我们身边总是带着诗,几乎任何一个怀着善意的傻瓜都能够给它一个评介。另一方面,当他自己愿意像传说里所说的那样,经常 dans l'intimité^⑤,把它尽心尽力地大声“喊出来”,对《萨朗波》和《情感教育》中的许多片段的评介就是这样得来的。

使他最让人看得一清二楚和最让人栩栩如生地予以描绘的

-
- ① 泰奥菲尔·戈蒂埃(Théophile Gautier, 1811—1872),法国诗人、小说家、批评家;著有诗集《死的戏剧》、小说《莫班小姐》、文艺评论《浪漫主义史》等。
- ② 利奥巴尔迪(Count Giacomo Leopardi, 1798—1837),意大利抒情诗人,著有颂歌《致意大利》和《但丁之歌》等。
- ③ 这儿提到的那次对福楼拜的访问后几天,亨利·詹姆斯在日记里和在他写给他的父亲的一封信里都说这首诗是戈蒂埃写的《松蓝》(Pastel)。——利昂·艾若儿注
- ④ 法语:叫嚷。
- ⑤ 法语:在知己的朋友们中间。

情况之一是：(如果我们把他看作一个实例或者一个特定的人物，我们会这样地安排他的)从才智方面来看，他是由两个完全不同的部分组成的，即对现象的感觉和对浪漫的事物的感觉。而他的作品，根据我们现在的认识来看，就是如此干净利落、生动鲜明地划分成为这样的两个部分的。划分开的这两个部分就像金龟子科的甲虫的背上的那两个部分一样地醒目，尽管它们的清楚划分无疑不过许多内部斗争的最终表现。法居埃在论述我们的这位作家具有二元性的问题方面的成就令人钦佩，他确实阐述了进入到他笔下的现实中的浪漫主义的精神以及进入到他笔下的浪漫主义的内容中去的现实。但是我们仍然觉得，他像一只稀少而又漂亮的在翅膀上保持着不同色彩的昆虫，比方说，右边是鲜艳的红色，而左边却是道地的黄色。这二元性以它明确的作用把《包法利夫人》和《情感教育》放在这一边，而把《萨朗波》和《圣安东的诱惑》放在另一边。至于《布尔瓦与佩尼榭》，我认为不能说它已经被放在什么地方或者怎么处置了。如果福楼拜认为他的题目无法处理，那么，他认为上述最后一部作品是其中的最甚者。然而，也没有任何一部作品他似乎因此而认为像它那么重要，以致他非得把它写到底不可。后代的人对于这部作品之难以处理是同意他的想法的，但是他们宁可毅然丢掉这个逻辑推论的其余部分。无论如何，我们或许可以为了求得对称，让《布尔瓦与佩尼榭》来充当我们的那个比喻中的那只昆虫的那条尾巴——如果金龟子科甲虫有尾巴的话。只有在这种情况下，我们也才应该把绝对具有最深的想象色彩的《三故事》这个小本子，作为尾巴上的那个尖头而把它给附加上去。

他的想象力是伟大而出色的，但是非常奇怪的是，尽管如此，他的杰作却并非他的那部最富于想象力的作品。《包法利夫人》，毫无疑问，居于那个首要的地位，而《包法利夫人》涉及的是

一个小小的诺曼底乡镇里一位乡村医生的妻子的遭遇。在这部小说里,美丽如画的因素极少,女主人公的境遇几乎是最难堪的,而能够引起兴趣的材料,就是所产生的兴趣而言,是最没有希望的;不过这些事实只能把随着天才的创作而来的无数偶然事件之一衬托得十分显著罢了。《包法利夫人》由各种环境条件和原因注定了它的命运——作者的比较年轻和真诚的富于清新之感也许是其中的主要原因——它肯定会占有它自己应得的地位,即使他的题目基本上是关于遥远的壮观的和奇异的事物的一种否定,而这些事物却正是他最喜爱和最精心培养的梦想素材。它似乎非常接近于排斥了自由地发挥想象力这回事,而作者的这个才能之仍然起着主导作用,这情况就是杰作从而产生的那些事件、方法、或者灵感中的一个——我们几乎不知道应该怎样称呼它们才好。在使爱玛·包法利成为爱好幻想的习惯的一个牺牲者时,他当然或多或少地知道他在为自己的这本书作些什么,但是他一定远远不是在设计或者衡量使这部作品成为他本人的如此全面完整的自我表现的总的效果。他的各种互不关心的癖性,他对周围的生活有着一种急不可耐的敏感,而且能够当场把它抓住,紧握不放,以及他对风格、史实和诗意的渴求,对华美艳丽和稀少珍贵的品质的渴求,对伟大的反响和伟大的勾画的渴求,这一切都在这里一起表现了出来,而把它们一起表现出来的这种情况在他以后发表的作品里是没有他例的。虽然在《萨朗波》或者《圣安东的诱惑》这两本书的描写里,可能有着不少直接地觉察到的和细致地描绘了的东西,但是它们全然没有从近处、直接地观察到的东西,而且在审慎地运思和冷静地写作方面成为一部难以为它作出明确的论断的那部顶峰之作《情感教育》里,幻想之铺张扬厉的情况也颇不多见。法居埃先生当然已经很了不起地注意到了这一点——这本书,由于使中

心人物成为一筹莫展的浪漫主义化身这一手法而保证了它的幸运和福份。福楼拜自己也险些终于成为这样的一个化身,因此他得以格外真实地表现出浪漫的心境。至于这部小说的内容的其余方面,他一开始就有幸具备了它们,因为他很早就开始酝酿并且逐渐制定他的计划——他在这方面得到了对情况熟悉和本乡本土的气氛和土壤的帮助——他终于详细勾划出了一幅小小的村落的图画,它阳光充沛,然而肮脏邈邈,他把它描写得空荡而冷落,但是并不把它安排得杳无人迹——这一切他发挥得淋漓尽致,连隐没在阴暗的角落里的阴影都毫无遗漏。正是在这个背景以及附属于它的种种事物中间存在着现实,存在着他的主题的现实;而浪漫主义的成分,他的主题中的浪漫主义的成份,因此就居于前列。爱玛·包法利的不幸的冒险是一个悲剧,这是因为她生活在一个并无怀疑、并无帮助和并无慰藉的社会里,她必须自己设法去提炼出华美艳丽和稀少珍贵的东西。她愚昧无知,乏人指导,一意孤行,为她自己的性格和意识的混合所驱使,她把这番事业弄成异乎寻常的失败,而这个失败转而又为福楼拜造成一个最为人瞩目的和最为人津津乐道的奇闻轶事。

关于《包法利夫人》,我们有着许多事情可谈,但是这本书的一个老赞赏者却会显得并不热心——仅就这些事情代表着有所保留或者感到迷惑而言——如果他并不首先注意它之使他最感到喜欢的那些情况。把它从头开始回忆一下,就等于经历了一个具有文学头脑的人特别感到兴趣的全过程,这确实是一件充满了安慰和愉快的事情。福楼拜的这部最优秀的小说,在今天的法国小说的书架上,是第一流的经典著作之一;它已经在我们的眼前缓慢而稳步地达到了那个地位,而我们似乎也缓慢而稳步地追溯着一部经典著作的命运演变。我们看到这件事情是怎样发生的,而我们难得做到这一点,因为我们在多半情况下或

者看不到头或者看不到尾；特别是在这样的一种完整的荣登经典著作宝座的过程里。过去的那些典籍荣登经典著作宝座的过程为时久远，不可追溯，而未来的那些著作的荣登经典著作宝座的历程又遥遥无期，难以预测。而摆在我们面前的这部作品竟然会受此殊荣而得到这个神圣的王冠，这可能是在向英国和美国读者提供一个令人感到神秘莫测的侧面；但这正是我们讨论的基础，并且是兴趣所在的那个总题目的一部分。因为本文的作者对这类事情发生的方式颇有所感，他记得当他还是巴黎的一个很年轻的小伙子的时候，他从父亲的写字台上拿起最近的一期杂志来，它的里面正在发表福楼拜的那时当然还未得到承认的那部杰作。它并非一个历史性的时刻，但是可以说，在当时它就注定了以后从历史的角度看来将会变得如此令人难以忘怀，以至它的每一个微小的细节都重新为他活起来了，呆在那儿就像这一段时间的遥远的那一端的尽头。如果我没有弄错的话，旧日的《巴黎评论》的封面是黄色的，它就像新的《巴黎评论》的封面那样，而《包法利夫人：外省风俗》印在封面的里侧，在当时当地，作为一部小说的名字，它神秘地诱人，叫人感到它有着不可思议的内容。我不知道这部小说里的是发生在那一期以前的情节是什么；在以后很长的一段时间里，也不会知道后来在这部小说里又发生了一些什么事，但是浮现在我眼前的仍然是我当时站在炉火前的情境：我的背靠在那个低低的装饰华丽的漂亮的法国式的壁炉架上，从那一期杂志里连载着的那部小说的内容，我尽可能地吸取着我可以吸取的东西，带着一种感到惊喜的兴趣吸取着它，或许还带着那么一点模糊隐约地有所预见而感到的激动。我预见到那个阳光充足的小客厅，那个秋季里的白天，那扇半开着的窗户和屋外的蒙田路上的欢乐的喧嚣声，现在对我说来这一切都多少像是这部小说里提到的景色，而小说里

的情节则多少像是融合在这些情景之中。可是这部小说在当时却处境困难；它的显赫的地位尚待争取；它的价值还远未为人们所认识，就像马克辛姆·杜刚所讲的那样——虽然确实没有过分的悔悟——它的金线锦仅仅幸免于挨编辑的剪刀。这个因素以及其他更多的原因，对后来事态的发展很有帮助。这部小说当它作为一册书而出版单行本时，事实证明它对第二帝国统治下充当社会道德监视者的上流社会的礼仪是一个冲击，福楼拜被人说成一部激起公愤的猥亵作品的作者而被提出公诉。起诉到头来终于彻底失败了，但是我或许应该提一下，这次骚动乃是在他一生中为数不多的产生公众影响的大事中的一桩。几年以后《候选人》在喜剧院的上演以惨败告终。这是由于它在只演了两个晚上以后就停演而得知的。演出的第一个晚上以震耳欲聋的吵闹声为其特征。可是，如果说这出喜剧不会从这次事故中恢复过来，那么受人轻视的这本小说的光辉就得完全靠它自己来重新予以表现了。现在这件事可真够奇怪的——我们已经从那时起闲扯到现在——《包法利夫人》在相对来说离现在很近的过去还一直是一部让人大肆指责的作品。在这些方面，这种情况尤其表示出社会上的优秀人物的广泛的浑浑噩噩，无知无觉。今天的优秀人物的愿望——那就是政府的、官方的、法律方面的人物——是要在一本注定成功的书尚未能够令人相信它是这样的一部书以前，就使它变得与众不同，但是他们还未来得及让此殊荣受到公众的完全反感就变得声名狼藉，阴谋便垮台了。我们可以想象得到，虽然面对着一本书，可是他们对他们所掌握的是什么东西，却知道得很少；但是他们在一种盲目的内在动机的驱使下，向后代公开暴露他们的愚昧无知到了何等程度，那真是不可想象，除了只能使人感到可怜以外，别的什么都不是。

然而这本书所取得的地位，毕竟不是由它本身的内在的崇

高品质所能够用令人折服的理由来予以说明的。因为这里还涉及这件事本身的奇特性。这里特别还涉及它对外国读者们的许多告诫。此书的内容所具有的崇高品质就是包法利夫人自己作为一个经验的接受者的崇高品质——对于这个问题,明白无误,我们只能背离法国批评界的一致意见。例如法居埃先生称赞女主人公的性格在整个文学中是最有生气的和最受歧视的妇女形象之一,赞美它是展示包罗万象的浪漫主义精神的一个场地,要是根据我即将作出的、而且对于作为描绘人生的画家福楼拜有着重大关系的那个评语,我想在这个范围里,他是正确的,这可以证明,一件艺术作品可能会显然地遭人非议,同时它同类里面却又属难能可贵,不可多得;这也可以证明,当它完美到这个程度时,那么任何别的事情就都无关紧要了。《包法利夫人》达到了一种完美的境界,不仅使它成为它的特征,而且几乎使它举世无匹;它本身怀着这么一种极端高不可攀的矜重自信,既惹人评判,又无可评判。因为它所涉及的决不是什么崇高或者优美得难以接近的东西,它只是给予它所表现的相当粗俗的事物一个无法超越的最终形式。这形式本身就同小说的主题思想一样,那么地有趣、那么地活跃,含有那么些主题的真髓,而且它吻合得那么紧密,它的生命与之那么地不可分开,以致我们从来没有发觉它脱离了主题思想而独行其是。那的确会使人感到趣味盎然——而且处处都是如此;那会成为真实和完整。这部作品之所以是一部经典之作,那是因为这部作品,就其现状来说,写得达到了理想中的完美境界,因为它表明,这样进行的写作会蕴藏着永恒的美。一个生活在从社会和道德的角度来说狭小而沉闷的环境里的、而且为人无知、愚蠢、脆弱、不幸的年轻漂亮的女人,有了两个情人,但接连被他们抛弃;在因此而落得很狼狈的处境中,她抛弃了自己的丈夫和孩子,放弃了一切,更加深深地

陷入欺骗、债务、绝望之中，而且就在她那个不幸的堕落的小小的现场，落得了令人可怜的、悲惨的结局。尤其因为她在做这些事情的时候，尽管已沦为微贱，还兀自沉浸在浪漫的念头和幻想里。就它的成功来看，这本书的成功之处在于：爱玛因她的意识的性质和她才智的运用而引起了我们的兴趣，而这些全靠他之赋予这些源泉以真和美。这不仅因为它们表现出她的状态，而且因为它们如此真实，让人如此观察到和感觉到，尤其它们让人如此着力地表现出来，以致它们表现出所有的类似她的人，即所有头脑里充满了浪漫思想的实际的或者可能的状态。而且，她的背景，她在其中挣扎着的那个环境，也以它自己的方式同样变得很重要，由于技巧上的卓越而变得惹人注目；她在里面转悠的那个小小的天地，她在里面振翅鼓翼的那只狭窄的笼子，已为她悬挂在空中，而被囚禁在里面的她的那些伙伴们也都像她自己一样地真实。

我已讲了很多，意在表明我所说的福楼拜在这幅图画里表现了他自己内心深处的某些东西，赋予他的女主人公以某些他自己想象出来的东西：正是这一点，把我引回到了我方才暗示过的那个特定的范围。法居埃先生并没有在这方面多谈，但这对外国读者却是迫切需要的。我们感到不满的是，小说里尽管有着她的意识的性质，尽管她反映了她的创造者的许多这方面的东西，爱玛·包法利的遭遇实在是一桩太小的事情。从评论的角度看来，这在她的生平事迹的价值和命运两方面来看都是如此，一个奇异的处境。她把自己与《情感教育》里的弗雷德里克·莫罗联系起来，为我们提出了问题，而对于这个问题的回答我认为只能是对福楼拜不利的。单独就爱玛而论，不能直截了当地说明问题，但是拿她的同伴、我们的这位作家对“现实”进行第二次研究的那部小说里的那个男主人公而论，就能使问题迎刃而解

了。作为他要描写的生活的特殊渠道，福楼拜为什么要选择这样低劣的，而且就弗雷德里克的情况来说，这样卑鄙的人来作为人类的标本呢？我只是对后者坚持这个看法，包法利夫人的形象描写得如此完美，并不给人留下什么另作别的希求的余地来。然而，即使这样，爱玛的一般的尺寸和身材，即使在她的同类中也是小的，应该是对夸张法的一个警告。如果我说就弗雷德里克而论，回答无论如何是对作者不利的，我的意思是说，这对我们的作者的一般声誉很有影响。他希望这两部小说的每一部都描绘出一幅经验的——诚然，只是一般经验的——以及和他接近的那个世界的图案来；但是比起这样的一位女主人公和这样的一位男主人公来——他们两人都是涉及面如此有限的反映者和记录者——他想象不出更好的人来实现他的目的了，那么，我们便不得不相信，这是由于他才智上的缺陷造成的。而且即使有人提出异议，认为谈论中的那两个人的形象要比别的人物形象更加合乎他的目的，然而上述弱点的标志仍旧依然存在，而且它说明这个目的本身就同样是低劣的。《情感教育》是一本奇怪的、难以形容的作品，关于这本书，若不是限于篇幅，我会有更多的话要讲，而且那些话都是极为有趣的。此外，把我的声明简化一下：和在它以前发表的那本书相比，它远远并不那么令人满意，无论在它的统一性或多样化方面都不如前者那么讨人欢喜。但是任凭我们怎样看待它，不论把它看作一部成功之作也好，或者一部失败之作也好——法居埃先生，以它的意图的分量来衡量，确实把它评定为一部失败之作，而我大体上同意他的意见——它所提供给我们的那个承担着情节的重负的人物，要我们对它如此深感兴趣的那个人物，却使我们主要地感到诧异，不知道以故事娱人的我们的这位作者究竟在想些什么。他把弗雷德里克带到人生的大门口，把他引导到完全成熟的阶段，可是在

此期间他显然一刻也没有猜想到我们会惊奇或者抗议——“为什么，为什么是他呀？”弗雷德里克和他所扮演的那个角色实在不太相称了，对他所承担的那个任务说来，他太单薄了。我们感觉到有点儿尴尬，当然我们也感觉到有点儿同情，觉得作为一个主角，他总得防止设计出他来的那个人对他产生过分的信心。这似乎是他份内该做的事。当我谈到作者对爱玛·包法利这个人物的信心在一定程度上落空了的时候，考虑到法居埃先生的论断：从深刻的兴趣的观点看来，她非常富于代表性，至少她全面地具有代表性。即使我们承认了一切造成她的那些苦难和悲剧的理由，他使我们想要提出这个问题：她所代表的是什么？为她提出的这个辩解，乃是为了一切并未在画师的手下消失的活着的人物提出的辩解——他们并不仅仅是个别不同的人而已，而且也是和他们同类的人的典型代表，并且无论从她的这两种身份里的哪一种而论，她都是真实的。我感到疑问的是爱玛的那个“类属”，纵然有人问我，为什么我不对查理·包法利的类属感到疑问，在它的完美无缺方面，或者对无法仿效和永垂不朽的郝麦的类属感到疑问。如果我们说，爱玛的不足之处是她缺乏发生典型作用的意思，人们必须承认，这当然不是说她在这方面不及她那个平庸低能的丈夫，或者他的那个狂妄自大的做药剂师的朋友。尽管如此，其中的区别总是在于这个事实：他们只是分别充当了对他们的性格和职责进行研究的对象，每个人物的性格和职责的功能都适当地体现出他们的全部的为人。我承认，可能因为爱玛是这本书中的唯一的妇女，因此她才被法居埃先生视作女性的典型，作为更广泛的起着例证作用的典型，而别的那些人物只被他当作一些受到特殊情况制约的形象罢了。我声明，在我看来，爱玛也是这样的一个人物；她受到如此过于特殊的情况的制约，当我们应邀去把生活看作悲惨的、而又富于戏

剧性的激情时,我们发现,她的生活里的特殊性使人们能想象到的一个妇女的生活里的那么些较常见的内容都给丢掉了,以致使我们对作家和批评家衡量事物的重要性的尺度感到怀疑。他们极力把这本书称作一幅描绘普通人物的图画,但是爱玛达到了那样的地步吗?她之被写成的那种普遍性,甚至对于一个社会意义不大的、充满幻想的小人物来说,他可以算是很狭隘的了。全面地看待这个问题,总的来说,这是大于她的意识所能及的范围。所以,总而言之,如果不但这个社会提供她更多的接触点,并且她有着更多的接触点给予社会,那么,我们感到,她就会起到更好的实例的作用。

我们首先见到的是弗雷德里克,我们长久地和他呆在一起。他是一个 *moyen*^①,本世纪中叶的外地的一个中产阶级的人物,受过教育,不无资产,因此他享有自由,在他身上反映出他所处的那个时代的生活。可是,照福楼拜的描述,他那个时代的生活同弗雷德里克自己的内在的生活的贫乏,或者从而同他的外在的生活的贫乏联系在一起,所以,无论从作为衡量的尺度来看,还是从它的内涵和外延方面来看,整个作品可以说是关于通常事物的一部史诗(诚然,一八四八年的革命在小说里被用来作为一个插曲),它使我们感到,它好像是一部没有空气、没有翅膀使它得以升腾上去的史诗;更令人想到一只巨大的汽球,而不是任何别的东西,它完全由缝合得很结实的绸幅制成,而且又让人耐心地吹大起来,但是它却绝对无法从地面升离。可是,我在这儿所讲的这种反对我们的作者的看法,是在一系列如此简洁的评论中唯一不可避免的看法。这部作品所真正描写的是——没有什么东西能够比这个更为稀奇的了——在不仅没有一个举足轻

① 法语:媒介,中间人。

重的、“具有同情心的”人物的帮助,而且甚至没有一个我们能够直接与之通气的人的帮助的情况下,弗雷德里克竟然会有他的地位。我们能够和中心人物通气吗?或者,如果我们能够,我们就真的会去和他通气吗?绝对不会。而且如果他本人能够和我们看到的在他周围的那些人们通气,这只能表明他是他们的同类罢了。就他的“真实”面来说,福楼拜实际上是一位讽刺画家,而且他的讽刺性达到了这样的一种程度,以致使那最终被公认的地位,他目前在文学上的尊严和“经典式”的闲适安详,都在表面上显得反常。有一个我将会立即提出来的说明:但是我发现,我面对着《情感教育》,稍长一段时间以后就感到,有时由于他的一个失败,而不是由于他的一个成功,一位作家可能会变得更加有趣得多啊。道地的和单纯的成功,使他和外界失去联系并且把他打发掉;而失败——虽然,我得承认,它们必须是一些有特点的失败——使他和外界保持接触和关系。《情感教育》,作为一位“大作家”的著作,就是如此:它气魄雄浑,煞费苦心,力大无穷地“写成”,并且带有一些美丽的片断和普遍的空虚,带有在它所蕴藏着的哀伤中的一个漏洞,而且,它的道德方面的崇高性就从那儿溜掉了——就是这样,福楼拜的命里注定要因它而倒霉的那部小说是陈列在文学博物馆里的一件珍玩。正因如此,它引起人们的种种思考,或许其中多半是直接引起了有志于在同一个领域里从事劳动的人们的思考。如果,简单地说,正像我讲过的那样,福楼拜是小说家们的小说家的话,那么他的这部作品,比别的任何一部,更加使他成为这样的一个人。

我必须在提到的同一内容里补充说明:就在上文我们谈到它缺乏同情心的时候,我不曾忘记阿尔努夫人,《情感教育》中的这个主要装饰品。阿尔努夫人正是作者的在这儿或者在别的地方的那个引人注目的尝试,表现并非感官方面的美,而是性格上

的和生活里的美；而这个尝试的结局是一件极其重要的事情。法居埃先生公正地赞扬了作者关于这个形象和这种关系的构思，这个从未结过果实的关系使得弗雷德里克从生活开始到结束，历经障碍和变故，一直在爱慕着她；这种关系也以同样的约束，使她从年轻到年老，虽然深深地受到打动，严酷地受到诱惑，和痛苦地受到考验，但是仍然永远保持着纯洁无瑕的“善”。按照时间的比例来看，她同她的爱慕者之间的接触甚至并不经常；她的经济方面的、社会方面的和消遣方面的情况，几乎是粗陋可悲的，而且我们看到，随着这出戏剧的进展，这些情况变得越来越厉害；除此以外——我又想起法居埃先生很出色地注意到这一点——她未被作者赋予任何“才能”的特征；她不仅未被描写成为一个聪明的女人，而且根本就没有被赋予一个性格。她说的话几乎没有一句复述给我们听，她作的事几乎没有一件展示给我们看。她依然是一个美丽的模糊的形象，依然是一个怀着热情并且被放弃的形象，摈弃了一切生计，却又继续生活下去。只是她有着一个最大的缺点，它成为她的真正的特征，那就是：她主要是通过弗雷德里克的眼光才表现在我们的面前的，除此以外，我们实际上再没有通过别的方式来观察她。不幸的是，福楼拜不幸一直未能对弗雷德里克的一般看法，包括他对所有人和一切事物的看法，特别是对他本人生活的看法加以怀疑，以致他的看法就不能成为足以适当地传达一种高贵印象的良好媒介。阿尔努夫人当然是他的生活中的最好的东西，远非别的东西可比——这话并无多大的意义；但是他的生活却是由这种奇怪的材料构成的，以致我们对于她无论以何种关系“介入”到他的生活之中去，都会感到不快，尤其因为她似乎对它并无什么影响、改善或者决定性的作用，我们因此而更为不快。简言之，她的创造者以这样的方式给了我们这样的构思作为恩惠，他从未

有过比这更为笨拙的打算了；纵然我对此还有别的话要讲，我不妨立刻把它作为一个对作者严重不利的错误而说出来。这个错误只是他的所有作品中的三个错误里的一个。但是我相信，如果说它能够说明问题，我不会被人认为说得太过分。它之所以会成为这样，正因为它是其中最不浅薄的错误——其他两个错误可以说是智力上的，而这个错误却有点儿是道德上的。正如我已经有所暗示过的那样，像《情感教育》那样显然打算在这样的一个主角的如此粗鄙的意识里记录下如此广阔和混杂的大量生活，这种打算是一个错误，而且已经着手的《布瓦尔和佩居谢》写的是一个主要使人哑口无言的主题，并未在被它抛弃以前先抛弃它，这是一个悲剧性的错误。然而，在最坏的情况下，这些错误并非什么有损于作者声望的错误。产生危害的——关键是：它依然如此，没有什么分量相等的东西可以与它相抵——是在本来可以成为他的最好的机会方面，并不意识到错误。我们并不因为福楼拜失掉那个机会而感到难受，因为我们能够忍受这个；但是他并不知道他失掉了它，这却突出了这个大错误。我们并不妄想说他怎样可以把阿尔努夫人写得更好一些——那是他自己的事情。我们所关心的是他当真认为他是在尽他所能地把她写好，或者是尽她所能够让人写好的样子把她写好，对于这个问题我们还是避而不谈吧。因为他一旦有了一个完全岔出去的构思——我的意见是说从他的那些别的构思的行列里岔出去——而又是比任何别的构思更为微妙——他就像我们说的那样“走掉了”，也就把它糟蹋掉了。让我们极其富于温情地加上一句话来缓和一下可能说得过分的强调：这是他的那个盾牌上的唯一的一块锈斑；让我甚至承认：如果说到底它是一个从来没有注意过的缺点，我也不会感到惊讶。

或许这也不曾有人注意到过，以上出现在我眼前的、被粗略

地谈到的东西,仅是部分的、并不重要的议论而已,不曾注意到,在这普遍的尴尬的情况下——我是这样称呼它的——同时有一个危险就这样逃过去了,以致我们的这位作者可以获得所有的荣誉。我不知道我该怎样尽可能地并不显得不礼貌地对待这件事,但是我认为,即使真正的福楼拜的崇拜者也会感到自己有点儿疑惑:这是一个趣味上的缺点,顺便说,一个虽然小但是却不幸的错误,竟然会在事实上不知如何地或者不知在什么地方,随着这个女主人公和她的那个英雄之间显然存在着的那种柏拉图式的纯洁的爱情关系而产生——就我们确实发现的那个被描绘出来的形象而论,要把一位一味崇拜的读者对于误笔——即那种刚能够让人感受到的走调——的可能性给指出来而不至于得罪人,或给忽略过去而不至于让人感到没有情义,那是同样地困难。我不会在这种问题上用我的生命作赌注而把它押在福楼拜的直觉的可靠性上——认为它是一种绝对优异的和预先注定的可靠性;可是,如果命中注定,连极为轻微的发音不正(根据是否得体和情趣方面来谈这个问题),或者连一个落笔欠妥的痕迹都没有。在这个问题结束时,人们会大声说,“毕竟是亲爱的老福楼拜——!”也许因为怕不能证明一个论点,所以就冒了让人觉得他在显示恩惠的危险。无论那个证明了的点点的价值如何,不管怎么样,我都因此而更加毫无拘束地去重新获取我所说的在我们的一般关系中的批评性的“温情”的好处——在这批评性的“温情”里,我要对这位作者的方法和程序和历史,表达我们的普遍的尊敬,尤其表达我自己的尊敬,以及表达在这样的一个庸俗的文学时代,我因为自己怀有这种情趣而感受到的异常的快乐。这是确凿的和肯定下来的一种尊敬,对我们来说,最需要做的事是对他这位“小说家们的小说家”献出真诚——这和这个行业里的任何一个别的成员所激发出来的最好的感情都有所不

同。他可以象征我们写作的良心或者让我们感同身受的牺牲，受文学上的荣誉观念的激励，执著于完美的理想，无论如何不会背离一种自尊心，这使我们能自由自在地坐着，向时代表示屈从，沉溺在我们觉得最舒适或有益的、无论哪一种相对而言的卑劣之中（没有一种艺术的卑劣比得上鬼鬼祟祟的经济上的打算更为卑劣的了）。事实上岂不可以这么说：我们这么多人之所以能够花较少的力气来从事我们的这个行业，乃正由于可怜的福楼拜写出了比以往的任何时候所写出来的作品更花力气的小说来，为它那么慷慨地付出了代价？这种情况好像使我们能够进行不花力气的生产和高价地将作品出售；好像，姑且这么说吧，由于有了他的榜样，对于整个行业和一般的与之有关的方面来说，文学的声誉有了可靠的保障，在它的整个美学方面，一旦使它发行问世，我们发觉我们个人的注意力在文学上和美学上可以随意地表示冷漠。当我们一直这样滥用我们的冷漠时，《包法利夫人》的作者的精神却始终在塞纳河上的那个陈旧的房间里的互相交叉的光线下，努力把这部作品写成好得不能再好。这部作品把这个问题简要地归结为一点：把它放在无论哪一种规定的条件下加以检验，《包法利夫人》绝对是一部最具有文学性的小说，文学性充沛得足以用它的那件斗篷把我们盖住。它爽快地向我表明，并不存在把这类小说降格的内在的理由。我们讲到的这件斗篷是以无与伦比的精致的做工制成的。处在“没有文化、轻薄、鄙俗”等不管什么非难的压力下，我们可以永远把它当作我们这个行会的旗帜来挥舞。所以，让我们坦率地承认，我们向福楼拜奉献我们的敬意，是我们为了他给了我们的这个特权所能作出的最小的报答。而且除非这种敬意是现实的，除非它有足够的智力来衡量福楼拜所作出的努力和他的成功，这种敬意便没有意义。我已经把他作出的努力当作纯粹的

努力而谈及过,我所谈到的努力是指他为了使他的形式和他的概念一致的时候必须克服极度的困难而作出的努力;我决不把工作室里的秘密看作具有普遍的重要性,这些秘密不过是那个作为神谕的仆人——爱挑剔的缪斯的曲解而已。它们真有点儿类似厨房里的秘诀和那座青铜三脚祭坛上的女祭司的曲解^①——这些曲解并不是高水平的东西。我现在讲的是它们的特殊而明显的重要性,以及明摆在我们的面前的成果对它们的阐明。

它们都代表着对一种文风的刻意追求,为它的种种关系寻求一种理想的正确的东西,而且即使没有得到这种文风,它们也仍然是有趣的。《包法利夫人》、《萨朗波》、《圣安东的诱惑》、《情感教育》就是这样写成、这样创作出来的(尽管最后提到的那本书是在较小的程度上),以致我们在这方面越是观察它们,就越能够在这些小说里面发现一种意图的美和效果的美;它们也越是以自己的形象在小说形式的散文这片经常在太枯燥的沙漠中凸现出一个类别,凸现出它们是一小片生趣盎然的绿洲。这片沙漠指的就是我们自己英语的情况,它向这个使人精神振作的特殊的源泉提供了卓越的罕有的东西。这情形是如此惊人,在大部分情况下,这些方面的一种美的规划的幻想是如此地缺乏,以致于一位在某些天真的时刻禁不住想要为写作有所辩解的批评家可以发现自己得到的答复是一片空白,就好像他是在为了三角学进行辩解似的。他必然要思考,他的思考够多的了;其中之一是:如果我们如此果断,如此全面地无视这类考虑,那是因为小说主要是由妇女们在我们中间栽培起来的,换句话说,它是由一

^① 喻指古希腊特尔斐城阿波罗神殿的那座青铜三脚祭坛,女祭司在此宣示神谕。

个非常文雅地、安逸地、令人羡慕地并未意识到(说她们猜到这一点,都会太过分了)形式方面所需要的条件的性别组成的。总之,环境给我们造成的有利情况或者不利情况是十分明显的,这环境就是:尽管有着这个弱点和别的弱点,妇女们被认为在我们的整个领域里获得了可与任何成绩匹敌的伟大的成绩。评价确实无疑地树立起来了:简·奥斯丁富于直觉和魅力,还有其他被承认的人——其中的一些人,从菲尔丁到佩特^①,甚至超过这些女士们——是明显的;但是一点儿也没触及我的论点。要寻找一些关于作品的组织结构、布局、安排所起的作用的突出的例子,以及关于它们如何加强一件艺术作品的活力的显著的例子,我们只好到别处去找;福楼拜对我们的价值是:他令人钦佩地指出了道德方面的教训。这尤其可以当作《包法利夫人》交上了成为“经典之作”的好运的道理,但是我还可以补充说,《三故事》中的《希罗底》和《圣于连外传》也是如此,而且这也是这些作品给人以无限启发的一个方面。我刚才谈到的是其中最长的这一幅图画中的一小块地方,是被我称之为那个器皿中的那一小块容积;但是完成这件事的方式,不仅胜过了价值问题,而且也在于它完全使我们产生误解和使我们一筹莫展。我们在什么别的地方能够从一件相应地如此小的东西上看到一种这么威严的气派呢?福楼拜使事物变得巨大——这是他的作风、他的雄心和他的需要;我说这句话时,一面就想起在《情感教育》中(我的意见还是指按照比例而言)并没有产生这种印象。且不管弗雷德里克如何,《情感教育》的题目是巨大

^① 佩特(Walter Horatio Pater, 1839—1894),英国散文家,唯美主义文艺评论家。著有小说《伊壁鸠鲁信徒马里乌斯》。

的,但是在写作进行的过程中,一种难以确定的收缩把它给缠住了。然而,这个如此引人注目的例外是个别的;《萨朗波》与《圣安东的诱惑》两者既是非常“严肃”的构思,又是一种艺术风格的始终如一的杰出的高水准的运用。

这教训就是以这种自信的方式高高在上,对于爱批评的读者具有吸引力的也是这种自信的方式;如果福楼拜为之辛勤劳动的那个信念在我们当中受到越来越大的怀疑,那么他那紧凑的文体的质量就只能变得更大。福楼拜认为艺术作品只凭它的表现而存在,他认为我们提不出衡量它的生命的尺度,除非那只是一种愚弄。他因此把风格视作一件艺术作品里的不能取消的部分。他觉得美、兴趣和特性依靠风格而出现,就像交给邮局递送的一封信之依靠一个写上了姓名和地址的信封一样。若认为这种想法古怪而必须表示歉意,我们准会觉得太奇怪了。有些人认为风格是独自产生的——我认为,他们的那一套话目前已经看够也听够了。福楼拜准会对这些人说,风格是独自消失的,而且更快一些。实际上这事和想象的性质自然不同;这是一个适当和近似、同情和相称的问题。《萨朗波》的作者的同情是完全向着带有宏伟气概的东西,他在措辞上运用的想象是多种多样的,它本身是高贵的或者卑贱的,促进的或者破坏的,既改写过又和谐的或者既随便又普通的。在这些可能性中,比较坏的那部分由于不良写作的影响和感染而增多,并且他否认,比较好的那部分会乐于相助地自动出现。它们根本很少真的为福楼拜“出现过”;它们的到来只有靠禁食和祷告,或者靠耐心的追求来决定。用一个比喻来说:打猎的艺术,全靠着在群峰之中,或是在流水之旁,长时间地等待和守望。靠这些办法筋疲力尽地写出一本书来,自然是过于缓慢;作为说明这一点的一个例证,他的信里常有这样的记录:他要花费三天的时间才写出一个恰当

的句子来^①，经受了要达到适合于他的心目中的设想的理想标准的考验。他所遇到的困难，正如我已经提到过的那样，使作者发出了不少大声的抱怨，但是那些声音已经不再使我们感到烦恼，而最后的声音却仍然回荡在耳畔。从整个事件的特征看，没有比这个事实更给人以教益的了：首先，他从不欠缺风格；第二，他从不显得为了得到风格而辛苦地到处摸索寻找。那种暴露当然是最糟糕不过的暴露，我想，他避免了暴露出他在觅求风格方面的苦心经营的迹象，这是终于降临到他身上的宁静的最愉快的形式——这真是一个了不起的成就。做文辞的忠实信徒，但决不做它的牺牲者。尽管他根深蒂固的愿望就是使文辞达到尽善臻美的境界，但是他仍然决不忘记它为什么要尽善臻美这个问题。这个问题始终是如此密切相关、互为联系的，它完全是另外的什么东西的一部分，由此而及他，那件东西也是别的什么东西的一部分，是一个引证，一种语气，一个节段，一个页面的一部分，以致单纯无知的人欣赏它是为了它的最小的方面，而内行人欣赏它是为了它的最伟大的方面。作为一个第一流的作家就像一只盆子，当它让人拿在手里和无论怎么仔细观察时，确实很像一只式样好看的水晶盆，而当它让人放在桌子上打开来看的时候，里面装有无数的分格、弹簧和小小的机关。在这两种情况里，它都是装饰用的，而在第二种情况里，它还是弥足珍贵的。

① 这是真实的，令人愉快地真实的，它是在他的这种生活起作用的过程中，尽管显然不会在别的范围中的毫无节制的行为；这是福楼拜的需要和规律：他仔细思考，犹豫不决，奋力拼搏，退却又折回，往往沉溺在一出浪费的悲喜剧中，这使我想起出自爱德蒙德·龚古尔口中的一句有趣的话，他完全承认这个英雄气概的传说，但是，又很美妙地加以修饰一番：“应该告诉您，在那些东西中间有着许多的睡眠和逃学。”他谈及和他的朋友在玛蒂尔德公主的府邸暂住时的情景。他的这位朋友在一天下午二、三点钟的时候不见了，后来让人发现他脱了衣服，躺到床上去进行思考了！——作者注

这水晶盆用来比喻《萨朗波》和《圣安东的诱惑》里的风格，比用来比喻《包法利夫人》里的风格更为贴切，因为前两者表现作者的富于浪漫色彩的一面。他虽然在它们那里也同样隐匿自己的踪迹，但还得走更远的路，还得追求更多的东西。除了它们的完成了福楼拜的两重性这个引喻以外，我并不试图仔细描述它们的特性；虽然我承认，在我对它们并不坚持予以说明的情况下，我只是在天平秤的一个盘子上最轻微地按了一下，而福楼拜却照他自己的见解把他最大的压力放了上去。而悲叹那如此怪异、如此悲哀地驱使他选择他的题目的厄运，但当它们是最壮丽、最具有异国情调的题目时，他就极少如此悲叹，因为他觉得它们毕竟同他的特殊的文采的关系最为接近。在描写接近的、直接了解到的事物时，他不得不压低他的调子，使他的文采减少；虽然从结果来看，正像我们已经看到的那样，尽管他采取了这些预防的措施，整个情形为数仍然很多。那些熟悉的事物，在他的笔下，具备了性格、重要性、范围，人们几乎不知道该叫它什么，为了使它稍稍带上风格，或者更为确切些，我们可以说，为了它在本子里坐得正好舒适，它的微小也有一个相应的限度。反过来，在那些富于浪漫色彩的作品里，也就是福楼拜的想象力所喜欢的那个世界里，实际上就不需要什么妥协了。妥协到处给了他无穷无尽的麻烦。如果我有着多余的篇幅，说明为什么它格外使他苦恼，那就没有比这更加中肯的了。显然他的奇怪的困境是： he 可以从经验和直接的知识得到的唯一景象是中产阶级的景象，这景象在那个范围里接连把三个那么强烈地具有中产阶级特点的主题强加给了他。他不得不处理这些主题，他厌恶它们，因为他的经验并不给他留下选择的余地；唯一可以供他选择的是由历史、地理、哲学、幻想提供给他，学问的世界和想象的世界，尤其是最后的这个想象的世界。在中产阶级的范围

里,他在如何表达方面的理想在不情愿地工作着;在另一个范围里,在那想象出来的和规划出来的范围里,对事实、对内容的以及他对它们的追求,是同样吃力的。但因为他的风格始终需要在自豪方面有所发扬,他基本上写异国情调的事物比写熟悉而平常的事物更为精通;在前者那种情况下,他尤其避开了他所讨厌的那种联想和不一致。他在《萨朗波》和《圣安东的情感》里能够坦率地显示出高贵的气质,而在《包法利夫人》和《情感教育》里,他只能迂回曲折地、掩掩藏藏地表现出高贵的素质来。他在前一种情况下能够根据他的衣料裁剪他的衣服——如果我们所说的根据他的衣料指的是他所预定的调子——反过来,在另一种情况下,他就只得采用已经裁剪好的衣料。奇怪得很,在他的生活中,情况是这样构成的:比较贫乏的人性意识——因为我们老是得回到他的这个方面来——在和绝对巨大的艺术意识斗争着;而这巨大的艺术意识一半是在向贫乏的人性意识发泄,一半是在设法躲避它,而且还以完全不同的方式向它进行报复。

福楼拜实际上掌握了两种可供他应付困难的手段,他轮换地使用它们。其中第一种手段是讽刺的态度,它在他的身上那么固定不变,《情感教育》里充满了这种讽刺态度,而且它因此而变得非常冷酷。在《布瓦尔和佩居榭》里——表现出最奇怪的理想中的赏罚分明——被弄成像沙子一样枯燥,像铅一样沉重;第二种手段只是经过一些过程,用一些最奢华糜费的旅行来完全逃脱开。我们必然要问自己,撇开这逃跑的策略,是否他就根本不可能在当地为他的立场作出更多的努力。他除了在《情感教育》和《布尔瓦和佩居榭》里以外,不是原本还可以以人性作为他的主题吗?当我想到在这些作品里出现的有着他的国家的生活的见解,有着广大的法国公众和组成它的那些人们时,我不信这能够形成具有像他那样的才能的人的全部见识。或者,无论怎

么样,他就只能绝对地和完全地写讽刺性的东西吗?我所讲的第二种依靠的手段是完全背离人性的,背离那种和谐而适度的人性,或许按照这种可能性不也更加成为一种讽刺罢了。迦太基^①和《底巴得》^②萨朗波、司攀笛、马道、哈龙^③、圣安东、伊拉瑞昂^④、帕特尼亚人、马科西恩人和卡波克拉的信徒们^⑤,所有这些人都是些什么呢——他们吸引人,因为他们古怪——这只是一对实际的和接近的事物极度没有耐心的供认罢了。确实,这往往也真够奇怪的,但是难道这不是予人以安慰的,不是出类拔萃的吗?最后留下的问题就是,即使我们的作者的那个有别于他那遥远的视域的接近的视域能够看得更远些(我们声称他具有的这种特殊的天赋),会不会由于安排上和形式上的完美而在某些方面具备所需要的那种灵活性,那种比较单纯的心理状态、精神状态,凡是能够想象得到的那些存在于爱玛·包法利、弗雷德里克、布瓦尔和佩居榭之类的人物身上的精神状态,且不说那些迦太基人和隐士们了——因为福楼拜的笔下的隐士们显然是朴实的——我认为这些状况体现了他的已经得到证实的心理活动范围。这就明显地、几乎是使人感到惊惶失措地,把我们抛回到总体上反常的另一面去了。这种“天赋”是最伟大的,它本身是一种力量,正因为他具有这种力量,所以他是一个卓越无比的作家;但是在生活里,还有着它所未写到的、它也

① 《萨朗波》的故事发生于古国迦太基。

② 《底巴得》(*The Thebaid*)是那不勒斯的拉丁语诗人司台修斯(Publius Papinius Statius, 40—96)所作的史诗,内容叙述希腊神话里的关于七个英雄攻打底比斯(Thebes)的传说。

③ 萨朗波、司攀笛、马道和哈龙均系小说《萨朗波》里的人物。

④ 圣安东和伊拉瑞昂均系小说《圣安东的诱惑》里的人物。

⑤ 卡波克拉(Carpocrates 或 Carpocras)是公元二世纪时亚历山大的诺斯替教派的哲学家,笃信神秘直觉和上帝,创立了基督教的一个早期的教派。

从未想到可供它发挥作用的整块整块的领域。如果他从未接近过男人或女人中的复杂的人物——爱玛·包法利一点也不复杂——或者真正有财势和身份的人物,有良好教养的人物,难道这是因为他令人惊讶地做不到吗?无论怎么说,L'âme française^①在他的身上显得很差。

这确实标志出一个限定的范围,但是对于批评家来说,范围是他所熟悉的领域;当他看出某种事情确实做得很好时,他大概可以完全觉得前途是很广阔的。凭着他的气质或者迫于情势,福楼拜作了选择,虽然他作的选择在某些方面是狭隘的,但他并未仓促收笔,而给我们留下了三部真正“呕心沥血”的著作和有着几乎完美的部分的第四部著作,更不待说在他的三个中篇小说里的那些尽善臻美的成分——就这么小的规模而论,它们是无出其右的了。他想完成的事情,他以这样的一种精神去完成,即要扩大一件文学作品中可能形成的和已经形成的观念,我们正是根据这个来满意地评价这件事的。按照这个一切只求近似的世界里的标准,它可以被认为是最伟大的成功。如果我不能在《萨朗波》和《圣安东的诱惑》里寻求我的意见的证据,这是因为我也不得不有所选择,而且我已经发现和与它们并列的两部作品有关的问题更加有趣。有许多评判家,我赶快提一下,他们表示出和我相反的偏爱,他们对于奇异而充满了惊险的和考古学有关的图画——然而它们又极其生动和协调——欣喜若狂,画中有迦太基雇佣军的叛乱和伟大女神的神圣面纱被褻渎和被窃,他们对于在那个圣者的狂热的眼前展现的,在沙漠里影影绰绰地浮沉的种种古代教派、迷信和神话等人物更加众多的全景画面也是如此。然而我们能够在《包法利夫人》中比在《萨朗波》

① 法语:法兰西精神。

中感到更安适些,同时还希望自己对后者的意图并没有什么疏而不察的地方。尽管我们很可能不会感到心醉神迷,但是,这伟大的意图确实实地使我们为之神往不已;这意图简直就是这位作者意在完全充满他的领域的那个不屈不挠的目的。海外有些国家,在那里,一块块的土地被交付给移民们。在他们会真正地而不是有名无实地耕种它们的条件下,容许他们去耕种。在他的那块富于浪漫色彩的土地上,福楼拜就像这些移民中的一个,他竭尽全力,使自己成为这块土地的名副其实的主人,而且在一定的程度上表明,这对他不仅是一个安全的问题,而且也是一个荣誉的问题。荣誉要求他以这样的一种方式在那儿建立起他的家庭和树立起他的信心;使每一寸土地都种好植物或者铺好路面。如果仅仅在那儿扎营而居,而且,如果按照大多数别的冒险家们的样子,在一片烧焦了的树桩中间匆匆地架起一间圆木搭成的小屋,他会引以为耻,对于他来说,这不是占有艺术领地的做法,对于他来说,这甚至也不是为了得到他个人的荣誉的做法,更不必说得到文学上的荣誉了;再说,无论往哪里看,他不仅看到了一般的背离正直的行为受到宽恕而且看到了它反面受到欢呼和奖赏的现象。正如他感受到的那样,他生活在一个文学作品平庸和文学批评低劣的时代,这种情况的实际结果使他承受了一个他时常挂在嘴上的名称。他把它叫作文学的憎恨,他这个最精通文学的人,发觉自己注定要在这种憎恨中大吃苦头。我可不能随着他顺那个方向谈下去——那会使我们离题太远了;而且,尽管他叫苦和诅咒,他毕竟对他自己来说还是一个有才能和有办法的人,所以更不必多谈;他总能够为自己建立起地位来的。

他在他所有的著作里同样地都做到了这一点——即用一种以卓绝的技艺拼拢在一起的材料建立起他自己在文学领域中的

地位；但是它又把我引到了这种生硬的理想为了精确性的因素而强加给他的东西的那个问题上。这个因素，在富于浪漫主义色彩的作品中，是他的无情的法则；也许甚至在富于浪漫主义色彩的作品里——如果在这种问题上真能为他分出不同的程度的话——他也最藐视不精确和只求差不离的做法。他的第一需要就是极度的明确，完全的确凿，要非常了解他的意义所在，使他在每个点上都能够明显而确凿地予以核实；如果除了能够这样综合性地定局以外，他还能够做到令人感到奇特、悲惨、可怕，而且使人们对这些印象的原因觉得不可思议的话，那么成功就会让他享受到它的最鲜美的滋味。我们在作者用来把弗雷德里克·莫罗在开始他的徒劳的旅行放在我们面前的令人难忘的寥寥数语里面感觉到了这种不可思议：“Il connût alors la mélancholie des paquebots。”^① 这是一个再也没有比它更加包容一切和含义丰富的生动写照了，但是它总是以其令人发矇的哀婉之情纠缠着我们，而我们却并不完全知道原因何在。可是当他能够做到既绝妙又精确地描绘这种讨厌的情景时，他真的会感到一种前所未有的高兴。正像我已经指出的那样，他自己对所有这一切的感觉是，美随着文辞的表现形式而出现，而文辞表现就是创造，文辞表现造成现实性，而且只有在这个程度上它才巧妙地成其为文辞表现；他觉得我们通过一个各种价值和各种关系不同的世界进入文学，它是一个神圣的、受到福佑的世界，在这里，我们除了只能依靠风格来认识以外，无从知道任何东西，不过，在这里，一切事物也是靠风格才得救的，而且，在这里，事物的形象因此总是优于事物的本身。为此而受过检验，被承认和被奉为神圣的形象的这种探索和增加，因而也就形成了他的极端优雅

① 法语：他当时懂得了在邮船上的忧郁。

的风格,他对此作出了许多的牺牲,而《萨朗波》和部分的《圣安东的诱惑》就是这方面的巨大的里程碑。古代的残酷和乖戾,古代的奇事、罪过和恐怖,不断地吸引着他,它们构成了他的作品的人性的一面,如果我们没有好奇心的诱惑,没有对纯粹的召唤往事感到强烈的兴趣的诱惑,那么,我们在它们当中行进、尤其在《萨朗波》中行进时,我们倒会感到太枯燥而兴味索然了。依我自己的见解,好奇心和文学趣味,对于非浪漫色彩的作品所起的作用是同等的,而且所披露的世界,其面貌和人物,对于我们自己的社会的和表现的条件来说,都是阻碍的少,顺从的多。况且,福楼拜虽然使人信服,但风格本身决不能把人完全给哄住,因为即使我们自身的整体素质的构成是如此奇特,以致其中百分之九十九都属于文学,可我们身上还有百分之一属于其他范畴。我们一旦拥有了这部作品——或是一旦这部作品攫住了我们——这百分之一就能使我们成为并不完美的读者,可是如果没有了这百分之一,我们究竟还会一定需要或者购买这部作品吗?我再讲一遍,无论如何,在《包法利夫人》里,这好奇心对我来说甚至是最大的,因为我在这里能够衡量,能够直接感觉到这种关系。这些对我是一种可以想象得到的经验的层面和印象,因此,我更加为这种美所感动,即使这在本质上并不更为重要,但是我的兴趣受到更多的这种美的好处。这样,到最后,必然把我们的欣赏带回到我们的这位作者的文思明晰这个问题上。

我们已经够多地谈到,我是从引起和他自己同行的那些读者们的兴趣这个观点来讲的,即从他所拥有的、非凡的技巧方面的财富的观点——虽然,当我想到《包法利夫人》的对一般的读者所具有的力量时,我确实感到自己并不想缩小这个课题的范围,不想用那个“技巧方面”的概念把这个课题跟它的偏见联系起来,所谓那个技巧方面的概念,就是那个如何做成一样东西

的方法的问题。在无论什么艺术中,作为要求人们注意的号召,这同奇妙的盎格鲁—萨克逊人的心理是极不相容的。我们无意把福楼拜归属到报纸小说家的那个类别里去,或者把阅读他的作品看作可以和玩高尔夫球或者骑脚踏车替换着享受的一种方便的消遣。我们若是并不强调指出,一部像《包法利夫人》那样的杰作,从它被完成的方式而言,甚至对于头脑简单的人也会有所裨益的话,就会对福楼拜不够公正。从这部作品完美无疵的品质里,它获得了一切稀少而珍贵的作品都具备的那个标志:每个人都能从这部作品里有所收获。你可以那么仔细地阅读它,那么自由自在地阅读它,一点儿也不知道它是怎样写成的,更不必说它怎样地让他组织在一起的了;同样它也可以仅仅在由于对这些方面的理解而产生的激动心情下面阅读它,对于对这些理解敞开着胸怀的读者而言,这是他一生中经历过的最大的、令他心情激动的事情之一。两种读者都会心醉神迷,无论哪一个读者,他所期待于一部作品者均不过如此而已。如果仅仅根据这个最后的理由,那么不管情况会怎样,让他们中的第一种人来说明一下自己的情况吧,我要为前两种人再一次说明一下他的情况。这部作品和其他与之并列的作品,就描绘生活的画像所遇到的困难,为我们提供了一个实际的解答,也就是福楼拜为之苦恼不已的、如今终于解决了的答案。这位卤莽的冒险家,从他开始完全直接按照自己的愿望处理他的那些神秘的内容的时候起,他的愿望就是不受限制地处理它。同时这仍然是真实的:从他想要创造保存它的形式的时候起,他就希望这些形式,他所创造的东西作为他处理形式的方法的证物,不应该是软弱无力或者质地低劣的。他必须冒着在那些懂行的人看来是耻辱的危险,使这些形式具有良好作品的完整和优美,令人感到内在的情趣。那些并不懂得的人,当然他是不重视的,而且这既不有助于

也不阻碍他说人人懂得关于生活的事情。其实并非人人都懂——这显然只是少数人的情况；即使事实上是多数人的情况，这种认识仍然可以存在，在我们周围就有证据，甚至在一个并没有杰作的增加来予以证明的印刷事业空前繁荣的时代也是如此。对于艺术家而言，他的问题只能是尽其艺术方面的所有力量，并且从而去看待这个总的任务。当我们以福楼拜对待它的那种强烈的心情来看待这个总的任务时，花上一生的时间来勉强地处理它也不嫌太多。这个任务要么被搁置在一边不去管它，要么去处理它；而把它搁置在一旁不去管它是一件比较简单的事情。

另一方面，去处理它就得创作一定数量的完美的作品；因为除此以外，就没有别的为人所知的办法；要依靠这批作品描写一定分量的生活。可是这一批作品将依靠什么呢，决定这批作品的数量的又是什么呢？这“完美”显然就是说：这个公式十分动听地提出要求，而小说家对此就应该十分爽快地负起责任来。他必须一面体会他的题目，一面把它表现出来，而且无疑存在着两种可以表现他的境况的方式，也许尤其是由他自己来加以表现。他越体会他的题目，就越能够表现它——这是另一种方式。他就越能够体会它——这是第二种方式。这第二种方式明明白白地是福楼拜的方式。如果这方式对他造成的结果是妨碍作品多产的话，他只能把这一点当作这个买卖里的一部分而心平气和地予以接受。他可能会因此而责备任何对“多”这个词随便下的定义，为了这个词一再地，无论它多么频繁地，用在没有“做出来”的事情上面而争论。他很可能会问，除了“做”以外，还有什么能够办好事情呢，仅仅靠重复地说否定的话，怎么能够得到肯定的结果呢，或者仅仅依靠增加许多贫乏的事例，怎么能够达到丰富呢？我们这时该已经通过和他更为密切的交往而深入地理

解了他,他的那些很有特色和富于启发性的见解,即以形式来丰富题目,乃至以表现来深入感觉的见解——后者创造性地对前者起着反作用;这是一种坚定的信念,按照这种坚定的信念,他似乎以一种真正的、始终不渝的精神进行了实践。而且这种坚定的信念就因此而从他身上为自己赢得了高度的信誉,如果他的作品是一些逻辑性并不严谨的东西,这种信誉无疑就会受到损害,而如今的事实是,我们提到它时,不仅不会感到羞愧,而且因为这些作品本身表现出如此严密的逻辑而使我们具有一种受到了鼓舞的信心。让措辞——即在一个特定的时刻里整体的祸福所系的那个形式——成为优美的、互相关联的措辞吧,那么其余的东西就会照顾它们自己了——这就简略地表现了福楼拜的信念。这个信念很重要,说明了这是一个诚恳的、积极的和鼓舞人心的信念。我得赶快附加一句:确实,我们必须首先记住,在这些问题上,事事都要看定义而定。对于我们的这位作者来说,“美”这个词包含着大量的内涵,当每一种贴切性被收集在这个词下面,以及每一种关系在这样的复杂性中得到照顾时,这个概念本身,即这个占主宰地位的思想,确实经过了相当充分的斟酌才得以完成的。

不管怎样,这些是次要的意见,而在我所谈的这个方面,显而易见的问题是我们是否真的希望他写出了更多的作品来(譬如说属于《包法利夫人》那种类型的小说,或者属于《萨朗波》那种类型的小说),然而并没有把它们写得像这两部小说那么好。当一位伟大的艺术家生活了相当长的岁月,但是他写下来的作品却为数不多时,总有点令人感到遗憾吧。此地也好,别处也好,能够让人想到的补救办法极少。因为这种情况多半是由一个作家恰恰归属于哪一类特殊的艺术家而预先注定了的。即使当我们遇到了这种矛盾,遇到了这种历史上的情况,这种慎重和

耽搁可能并不完全由于作家的气质使然。令人羡慕的乔治·桑，福楼拜的这位亲切的朋友和通信者，确实是我们所能找到的生来不会发愁的那些天才里面的一个最好的例子。对于这位天才来说，风格为了她而自行“降临”，她所寻求的效果总是为她轻而易举地唾手而得，一部作品在她的笔下轻松自在而且迅速快捷地写成了，结果她以九十卷著作之众为我们表现了她自己。如果和这位夫人的那个伟大的同时代人大仲马相比，相差之数就会变成四倍于此，但是那个难以捉摸的天才，不知为了什么，在写作的真相方面，从未真正地为我们所了解，因此他跟我们这儿所谈的那个问题无关。问题产生在关于那些牵涉到风格的表现方式的发展上，因为在他那漫长的经历中，大仲马甚至从未轻轻地触及一下这类问题，所以在他身上就连指甲那么小的一点风格都没有。无论如何，福楼拜只有六部作品代表他，因此，就这一点而言，他可能会显得贫乏，而同时，乔治·桑夫人却只差一点就满一百部，因而她显得丰富而多产；然而事实依然是，我能够满怀信心地认为，福楼拜和我志趣相投，而对乔治·桑夫人我就不能如此说。她的文章松散，流畅，华丽多彩，我们要她多么华丽多彩她就有那么华丽多彩。但是我能料想到一些由于一时冲动去仿效她而写出来的毫无优点的作品——我说的优点是指严谨、致密。她无疑自有她本人的文思敏捷的好处，然而这岂不让我们想知道，我们在何种程度上也具有这种好处？在文学方面，对于厌憎文章拖沓而离题的批评家来说，在她身上可以信赖的东西太少了。福楼拜自己写文章也扯得很远，说话绕很多圈子，有时候连自己也会忘了原来的话题，但是他多么大方地提供了让我们得以信赖和依靠的东西！他觉得要优美地运用法国语言来进行写作是一件困难得难以想象的事情。他也面临着同样的事实，即优美似乎是一种最不为任何语言——即使它们非常

成熟——所关心的东西。但与此同时，趣味却要维护其正当的权利而坚决地要求具备优美，以致它竭尽全力而徒劳无益地向我们表明，如果缺少了它，就可能会意味着什么。他更没有看到，这片死亡之沙漠恢复到了这种状况：凡是一开始就为我们从它那里拯救出的所有的东西，都已经被一种内在的优点之精华拯救了，或者，换句话说，由于选择的极其讲究，由于作家的独特的风格本身——它比任何别的写作的因素都要大——并不在乎个人的自负，而得到了拯救。他就这样认识到，把个人的自负坚持到底，至多不过是一场战斗，因此，他喜欢硬的表面而厌恶软的表面，更嫌恶乱糟糟的表面；他把自以为优美的作品中的一种没有节奏与和谐的文风看作根本没有文风可言。他认为缺乏上面已经叙述过的那种完美的表达方式，只能使那自以为优美的作品成为一种芜杂得到家的文风而已。如果再看一看他那些极少数的区别对待的文章，就会把我们的话题扯得太远了；但是例如节奏与和谐在他的结构中就深受重复的威胁——当重复没有一种积极的优点时；而且最重要的是，当节奏与和谐完全在那密密麻麻的构成我们现代语言的各种细微的成分的摆布之下时更为如此，而且这些细微成分把作者想望的表面做成一种好像由数不清的荆棘从底下刺穿到甚至有所损毁的织品。

按照这些方式来办，写作对他来说自然是一种进度缓慢的工作——特别是他遇到了上述困难，并且以一种说明困难是如何能够被克服的坚毅精神来克服困难时，情况就更为如此。对于讲英语的读者们来说，非常有趣的就是，他引起我们思索：我们自己究竟能不能获得可以与之相匹敌的成功。我已经谈到过他的抱怨和诅咒，他的没完没了的等待和深沉的绝望；但是如果他被迫要去对付一种语言形式，比如就像我们的语言那样由下列各种语言成分构成：第一部分，由“that”和“which”构成；第二

部分,由那该死的“it”构成,而一个由英语写成的句子可以把它在三、四个完全对立的含义里反复提到而丝毫无损于它所享有的这种特殊的地位;第三部分,是全由那不定式符号和介词“to”构成的;第四部分就是我们的那些宝贵的助动词“be”和“do”;以及第五部分,也就是“讨人欢喜”这一宝贵的技巧在这种语言里幸存下来的无论什么东西;那么我们上面所说的情形将会怎么样,他将会怎么样,他苦心经营的其他东西又将会怎么样呢?事实是否如此:我们当中的这位“生活”的画师在某些方面,就像我们自己的情形那样,必须同一种本来就难以驯服的工具作斗争,是否这种障碍就是他没有能够,在我们的时代,款待我们,将我们吸引住,将我们迷惑住,并且成为登峰造极的古典风格的唯一情景的原因;无论如何,我们确实在某种程度上要把福楼拜对那种欠缺所给予的平衡力量归因于他在自己的领域里已经获得了的更为幸运的成功。关于这一点,我这么说并不意味着《包法利夫人》之所以成为一部经典之作,乃是因为就像俄耳甫斯^①和他的竖琴使群兽向前迈进一样,作者使这些“that”、这些“it”,和这些“to”向前迈进,而是因为秩序与和谐的要害象征着由该作品的际遇为我们所保存的其余的一切。该作品的际遇依然是那个教训,依然是那个重要的和讨人喜欢的东西,尤其仍然是那个向着它的高潮慢慢地进展的戏剧。它是我们为了它向我们展示的某种情景而使我们回到它那儿去的东西。我们看到了——确实是从现在到过去,唉,而决不是从现在到未来——一部古典名著是怎样几乎历经漫长的时间、不屈不挠地成长起来的。先是并不重要,并不引人注目,或者,就算引人注目了,它引起了争

① 俄耳甫斯是希腊神话里的一个吟游诗人,他弹奏竖琴时乐声美妙,能使野兽为之着迷,听命于他。

议,被认为不相关,格格不入,它的那个摇篮难得有仙女们成群结队地环绕在它的周围予以保护,而且,总的看来,简直没有受到一点儿重视。对它的重视,是经过了一个缓慢而细小的过程才出现的,仅仅是一个接着一个具有洞察力的个别的读者在他得便的时候才发现这部作品实属稀世之作,这种具有洞察力的个别读者的增加,并非什么发生得很快的事情;并且如果他们的影响并不累积起来,并不具有重要性的话——与此同时,许多别的更加引人注意得多的书籍出现后又消失了——这种增加就很可能是一件徒然无益的事情,他们之所以具有重要性的根据是,他们的身份、地位和对它留意的持续时间之久暂长短;他们就如此这般地为《包法利夫人》聚集起来了,他们就如此这般地被它吸引住了。这确实是又一个意义重大的境遇。它始终让我们可以再去体会一下,究竟是什么东西把我们给吸引住了。很明显,这就是我之所以说福楼拜是小说家们的小说家的理由。此外,难道我们现在岂不几乎全部成了——这次就把它看作一个愉快的希望吧——几乎全部成了小说家了吗?

林刚白 译

朱乃长 校

乔治·桑^①

当乔治·桑,这位在法国文坛上与雨果同享盛誉的大文学家逝世的时候,对她称颂赞美的文章和关于她的专题论著亦随之涌现,其中最有价值的可算是泰纳先生撰写的、发表在《辩论报》上的一篇简短的评论。作为“地点”和“时间”的信徒,泰纳先生在这篇短评中提出了一条十分公允的见解:乔治·桑是可以让人用来研究一位才子的家系的一个不可多得的例子。它足以证明,对于形成一位荣宗耀祖的才子,祖辈们到底能起多大的作用。使乔治·桑成为研究遗传作用的一个十分适当的例子的是这样的事实,我们不妨这么说,即遗传的全过程在她身上完全是众所周知的;她的祖辈们是些既有极为鲜明的品质,又有丰富的记录可资查询的人物,而这份记录的一部分,又是由乔治·桑本人保存着的,那就是她在五十岁时所写的自己的回忆录。在这部虽然冗长、零乱但却极为引人入胜的著作中,作者不惜笔墨,用大量篇幅介绍了自己的父母亲和祖父母。

这是部绚丽多彩的家世记录,是一份有关一位小说家的不可多得的家谱。乔治·桑的曾祖父是莫里斯·德·萨克斯元帅,路易十五朝廷中屈指可数的几位常胜将军之一。莫里斯·德·萨克斯的身上混有皇亲国戚的血统,他是有“强者”之称的萨克桑尼选帝侯、波兰国王奥古斯都二世^②的私生子,他的母亲是国王的

一位才貌出众的情妇，名叫奥洛尔·德·肯妮丝马克。德·萨克斯元帅不只在战场上屡建奇功，在情场上也是所向披靡，被他征服的包括一位在巴黎红极一时的女演员，这位女士日后成了乔治·桑的祖母的母亲。乔治·桑的祖母自幼受到过体面的教育，刚交豆蔻年华，就嫁给了霍恩伯爵。可是霍恩伯爵不幸早夭。夫人守寡不久，便接受了杜邦·德·弗朗居埃尔先生的求爱。杜邦先生虽然年事已高，却是法国大革命前夕巴黎上层社会的一位名流。他的父亲是一位农民出身的将军，家道殷富，曾买下了歌农索古堡。杜邦先生不但腰缠万贯，而且也是位情场老手。在德·爱比奈夫人的那本写得虽然蹩脚、却仍不乏情趣的叫做《回忆录》的书中，读者还可以找到一张画得相当精细工整的杜邦先生的肖像，而那位聪明的女士便曾经是杜邦先生的情场战利品之一。在娶下乔治·桑的祖母的时候，杜邦先生的年纪已足以做她的祖父了。可惜婚后不多几年，杜邦先生便弃世而去，给他的夫人留下了一个独生儿子。他死在法国大革命的前夜，带着满脑子尚未破灭的幻想升入天国。可是他的夫人却经受了革命的洗劫，虽然挺过了风暴，却被它冲走了偌大的家产，弄得只能在乡间买一笔小小的地产栖身，就是那座陈旧的诺昂古堡。乔治·桑曾在她的作品中频频地提到过这座古堡。杜邦夫人带着她的独生儿子在这座古堡安顿下来。几年之后，这位前程诱人的小伙子投奔拿破仑麾下，被收编在他的远征军团中。小杜邦成了一名狂热的波拿巴分子，一名战功显赫的军人，因而屡受升擢。在所谓“光荣的”意大利战役的某次战斗中，他与一名随军女郎邂逅。那女郎因为看中了部队中的某位军官，从巴黎一直随大军

① 本文最初发表于1877年7月出版的《银河》(Galaxy)。1878年收入文集《法国的诗人和小说家》(French Poets and Novelists)里。

② 奥古斯都二世(Augustus II, 1670—1733)，波兰国王。

来到意大利。小杜邦对这位女郎一见倾心，不久便娶她为妻。这个举动使他的母亲杜邦夫人大为伤心。这位女郎出身低微，父亲以捕鸟为业。乔治·桑管她叫“巴黎石板老街的孩子”，她就是后来那位大作家的母亲。她出身平民阶层，是个狂热的民主主义者，在她女儿乔治·桑的身上，我们可以看到平民百姓的倾向同其高贵程度毫不逊于王公贵族的气质（尽管这种气质不甚正统）的混合物。在父系一边，乔治·桑是当时法国波旁王朝王位要求者的表妹（其关系密切程度如何，我们尚不得而知）；而在母系一边，她又能归入源出于筑起街垒、推翻了波旁王朝的“石板老街”的平民世家。

也许可以把这样的情况十分恰当地称之为“绚丽多彩”的身世，它在很大程度上可以说是被法国人的术语称之为“偶然性”的东西。这个谱系的鲜明的特点是，连接这个谱系的每一个环节都是一个大逆不道的、或者说是异乎寻常的环节。其中两个环节是非法的，即波兰国王和他的情妇，以及他的儿子和他的情妇；而另外两个环节，尽管它们得到法律的认可，却可称作是悖乎常情的方式被认可的。对初入社交界的年轻的霍恩伯爵夫人来说，居然会下嫁一位古稀老翁，这是悖乎常情的；而对她的儿子小杜邦来说，把他人的情妇娶为妻子也是悖乎常情的，因为按常规来说，这种过程应当是恰恰相反的，即一个人的妻子可能成为他人的情妇。有人把乔治·桑的一生中从默默无闻到奠定她的事业的名声的那一段时期，说成是“人人都有爱的权利，不管他使用的是什么方法”这一理论的信徒，如果这种描绘是公允的话，那么只需翻阅一下她的家谱，就能说明她的这种气质是合乎逻辑的。她本人比我们大多数人都更加明显地是一系列风流艳事的产物。在这一系列的风流艳事的每一桩里，女方都被男方以一种与礼仪或习俗格格不入的强烈的力量所热恋着。

此外,在这种世代相承的过程中,我们还可以进一步观察到两种截然相反的因素的对立,这就是大逆不道、不循常规的因素(在乔治·桑年轻的时候,这种因素充分地转化成了外露的行为)同“正统”的因素,即令人尊敬的、保守的、孤傲的气质之间的对立。我们这位作家的前三代女性都是不守妇道的女子,或者说是一些丧失了被认为是不可缺少的对社会的尊重的女子。你是几乎无法指望肯妮丝马尔克伯爵夫人和凡里埃尔小姐的外曾孙女,小杜邦夫人的女儿,会不继承这种世代相传的争论的。非常明显的是,在这个家族的女性一边,所谓“令人尊敬”乃是一种十分相对而言的品质。老杜邦夫人对她所钟爱的独生儿子竟然娶了一位“轻佻女子”为妻当然会深感伤心,因为她自己并不属于那一种女性,她的反对是容易理解的;但是《我的一生》的读者在想到这位与媳妇势不两立的婆婆自己原来也是一对非法结合者所出,而且她的母亲和祖母都曾各自拥有为数众多的情人的时候,也不禁会哑然失笑。同时,如果作为一位作家,乔治·桑的身上还有什么比某种传统的波希米亚人的气质更为引人注目的东西的话,那就是我们刚才称之为“正统的”、另一种迥然不同的品质,而这种品质则既在不断地干扰着她的波希米亚人的气质,又在不断地使这种气质复杂化。“乔治·桑道德败坏?”有一次我曾听到一位对她较有保留态度的崇拜者惊奇地问,“我能在她身上挑到的唯一的岔子倒是她是那么难以忍受地德高望重”。她的家系中的军人和贵族的一边就是由这种“德高望重”的品质来得到证实的,由她那种好教诲人的、喋喋不休地训导别人的脾气,由她那种对哲理和说教的癖好,以及对将事物梳理熨贴、使之谐和协调的偏爱,由她伟大的文学禀赋,以及她那高雅而从容的风格来得到证实的——如果她生来是男性的话,这种风格可以使她在种种礼仪的殿堂——法兰西学院中占有一席之地。

这几页文字并不旨在概述乔治·桑传记中的各项内容。这些内容读者大多可以在她的《我的一生》中找到。尽管这部著作在它刚问世的时候被认为是令人失望的,但它倒是十分值得一读的。这部著作是像报上的连载小说那样逐日介绍给读者的,而且,也像作者所有的文章一样,它带有写来迎合当时的社会风尚的印记。它缺少计划,比例失调,写得零乱不堪。但它却富于魅力,里面包含了作者所曾描绘过的三四幅最好的画像。我们还想说,这些是她所描绘仅有的几幅画像。这故事只写了个开头,但却永远也没有真正地写到结尾,这正是叫公众大失所望的。这本书用大量的篇幅谈论乔治·桑的祖母和父亲——其中的两卷中有很大的的一部分用于摘录她父亲的书信,那些书信写得极为委婉动人。这本书也记载了作者童年时代的大量轶事,和她一起戏娱玩耍的小朋友,她所豢养玩赏的小动物,她的学校生活的经历,还有英格兰女修道院中的修女们,她曾在她们那儿受到过教育。这本书又涉及到她的思想在青少年时代的逐步成熟的过程,她早年炽烈的虔诚侍主之心,她最初接触蒙田和卢梭著作时的情景。这本书还包含着极其丰富的哲理的、心理的、道德的以及对一些名不见经传的人物的无害的闲言絮语。但它偏偏却缺少了读者所盼望的那些东西,即对作者思想成熟时期的一些比较重大的事件的简要叙述。正当她叙述到她的故事开始变得特别引人入胜的紧要关头(在此之前,这本书还只能算得上讨人喜欢,可以供人消遣解闷而已),她却突然中止了叙述,拉上了幕布。换句话说,她不再拉扯那些杂谈趣闻,而是给人一种虔诚的令人神往的完美结局。

然而读者却认为自己的感情被作者不公正地利用了,于是就在著作的缺点方面吹毛求疵,以图报复,而这些缺点正是作者十分典型的不足之处。他们便宣称这部著作是一种无可名状的

作品,它既无史料的那种内容确凿可信的价值,亦无小说的那种使人浮想联翩的感觉,他们因此责问作者,如果她仅仅是为了叙述她毫不费力就可以加以叙述的东西,那又何必要以对自传体作品的教诲性质作出些一本正经的评论来开始她的著作,并以那么煞有介事的一条题铭来装点门面呢?但是,也许大家还记得,人们有时曾把乔治·桑比作歌德,而作这种比较的根据恰恰就在于此——在形式方面,《我的一生》这部著作同歌德的《诗歌与真实》极其相似。它们两者具有同样的魅力,同样有追忆年青时代的自鸣得意的详述,同样有时而吐露真情、时而欲语又止的随心所欲,同样有离题千里、不着边际的泛泛空论,同样有在快要讲到思想成熟期时戛然中止叙述的特点。我们永远不应当去寻求乔治·桑和歌德之间的类同之处,但是我们应当说,这位女作家的冗长的自传式的断简零篇其实是极为典型的,是她所有著作中的一部最具典型的作品。它既在最大程度上显示了她巨大的力量,同时也在最大程度上暴露了她致命的弱点,即她具有无与伦比的即兴写作的能力(也许可以这么说),以及她文笔缺乏真实感的独特的缺陷。大家都能够体会得到我们所指的第一个特点是什么意思。人们可以喜欢或者憎恶乔治·桑本人,但是他们几乎都无法否认,她是一位伟大的文学的“即兴作家”,这位作家最恰当地符合了雪莱对云雀的描绘,即具有“不需预先构思就能唱出滔滔不绝的旋律”的才能。没有哪一位作家能像她那样不需事先深思熟虑就产生这么伟大的效果的。

另一方面,对我们简单而粗略地称之为她的文笔缺乏真实感的缺点,尚须作些说明才行。这种缺点无疑是她那从容自若的侃侃健谈的一个先决条件。可是,如果这种侃侃健谈是一种伟大的文学天赋的话,那么它的价值却会因我们的这种感觉而有所降低,即它在一定程度上是以一个弱点为基础的。在乔治·

桑的天才中有一些十分心胸豁达、随处流露的东西,也可以说是颇为男性化的东西,但是我们对她最终的印象却是,她是一位女性,而且是一位法国女性。人们常说,女性并不会因为真实本身的价值而去重视真实,她们重视真实只是出于真实可为她们个人所用。我此刻在作这样的评论时,对这条多少有点揶揄的说法不无赞同之意。另外,女人,如果她碰巧是个法国女人,则更有一种异乎寻常的喜好,这就是爱给事物披上一件她自己发明的漂亮的外衣。我们可以发现,在乔治·桑的气质中包含着既属于一般妇女的、也属于她个人的这两种特性。我们不止一次地听到她的读者说(不管他们正在阅读的是乔治·桑本人公开宣称的事实,抑或她所承认的是杜撰之作),“这些东西写得都是没话说的,可是我对它却连一个字也无法相信!”在这种对乔治·桑所持的怀疑态度中,甚至在我们把这种说法在相对的意义下用于未遭人们品评的小说家的时候,仍隐含着一种极为与众不同的东西。我们相信巴尔扎克,我们相信居斯塔夫·福楼拜,我们相信狄更斯、萨克雷和奥斯丁小姐。其实狄更斯比乔治·桑要更为不可信得多,但他却能制造出更多的幻象。尽管乔治·桑嘴巧舌利,但这位《康素埃洛》的作者却总好像是在讲童话故事似的。我们说“尽管她嘴巧舌利”,但我们倒不妨说,她过分的嘴巧舌利恰恰成了我们觉得她的作品缺乏真实感的原因。这种叙述实在过于活色生辉了,过于圆润流畅了;而叙述者所具有的超凡卓绝的独具的匠心,使故事之神缪斯本人也对她不免怀有妒忌之心。但这种叙述所产生的效果,就像是一个非常急于想讲出比盘问他的内容更多的东西的见证人所产生的效果。这样一来,他的证词的价值却因为他的喋喋不休而大打折扣。故事尽管被讲得娓娓动听了,但你反而觉得严格的真实好像付之东流了;作者对精确性并没有很高的标准;她从来不允许事实来束缚她的手脚。

《我的一生》充满着乔治·桑对童年时代的可爱的回忆和印象,充满着逗人喜欢的叙述,充满着洋溢而出的、崇高的感情;但我们老是有这样的感觉,即它是孩子们所说的“编造出来的”东西。如果我们这位作家的回忆录都明显地带有小说般的虚构的性质的话,那么这种虚构的性质在她的小说里当然会更加暴露无遗;而且我们必须指出,尽管它连篇累牍都是些说教和不负责的古怪的大杂烩,《我的一生》还是要比它的那些公开声言为浪漫主义作品的同伴们更为接近浪漫主义的岸边。

对她的小说所作的通常的、而且是一种非常公允的批评是,它们没有活生生的人物,没有脚踏实地的人物,没有像许多其他伟大的小说家所创造的、而且已经成为被大家用作暗喻、经常摘引的宝库中的一部分的那种人物。作为画像,乔治·桑所勾划的人物轮廓模糊,形象不够精细确切。然而其中几位在她的回忆录中占有突出位置的人物,却也能给人留下极为栩栩如生的印象。对于与她的童年和青年时代关系密切的四个主要人物,她确是做到了使我们觉得真实可信。其中第一幅画像显然是举足轻重地占据着她的童年的全部心田的重要人物,她是如此的丰满,甚至连孩子本人也几乎被排斥在叙述之外了,那就是她的祖母杜邦夫人,即那位伟大军人的女儿。第二幅肖像是她的父亲,在她还是个小姑娘的时候,他不幸在诺昂别墅坠马身亡。第三幅是她母亲的肖像,乔治·桑对这幅肖像的绘制特别出色。第四幅是画得滑稽可笑却用光柔和的德夏特尔的肖像。这位迂腐的老夫子是乔治·桑和她的异母兄弟的家庭教师。乔治·桑的异母兄弟是她父亲杜邦司令官同他母亲的一位使女间的一段“逢场作戏的爱情”的果实。杜邦夫人颇带哲理性地收留了这个小子,而她的哲学思想则来自上一世纪的诸位哲学先贤。值得一提的是,与乔治·桑自幼在一起玩耍的还有一位在回忆录中被称作

“卡罗琳娜”的小姑娘，这是她的同母异父的姐姐，她是乔治·桑的母亲带来的，是她在同杜邦司令官相识并成为他的夫人之前与另一位男士的一段风流史的产物。

在乔治·桑对她父亲的叙述中还有一种极为令人欣喜的插曲，它充满着作者对她父亲的孝顺之情，虽然也充满着温柔亲切的偏袒之心。她把他描写成一位富有魅力的人物，旧时典型的“堂皇豪放”的理想的法国男子汉；他既是一名狂热的军人，又是一位妙趣横生的健谈者，他到处拈花弄草，把自己的心一片一片地留在每一丛灌木上；他聪明、温柔，充满艺术家的感情和高卢人的欢乐，无论一帆风顺还是境遇不佳，嘴上总是挂着“逗人发笑的如珠妙语”。他女儿将他的书信拿来放在她的自传里发表，有人把这种做法称作是她写自传的一种毫不费劲的做法；但是这些信件都是些他在干出那些孩子气的荒唐的风流韵事时写给他的母亲的感情动人而真切自然的短柬，还是相当值得披露于世的。在作者给她的母亲所描绘的肖像中，我们可以发现乔治·桑本人的全部身影，她的全部伟大的优点，以及她所有稀奇古怪的缺点。我们应当推荐读者细阅散布在《我的一生》全书中的这么一些章节，这些章节似乎在把这位女士介绍给一位对乔治·桑本人全不相识、却又迫切地想同她结识的人，我们可以以这些章节来很好地估量乔治·桑的写作能力。一方面，她异常熟悉思想方面的事物，熟悉性格的表现、心理的神秘，并且在处理这些问题上，她给人以一种美妙的清晰宁静的感觉，显示出她在写作中的出色的、恰如其分的本能；另一方面，她的写作又令人吃惊地缺乏精细雅致的感觉，缺乏节制有度的感觉，缺乏某种在精神上庄严圣洁和留有余地的感觉。一位妇女竟会用如此不加掩饰的手法来描写她的母亲，性格和时间使她能够以某种优越感来居高临下地观察她的家长，这似乎首先是一种引人注目的反常现

象；而对于一个胆敢这么做的妇女来说，她先得在相当大的程度上把自己从习俗观念的束缚中解放出来才行。我们并不是说，乔治·桑津津乐道的是有关她母亲的一些不端的品行和无聊的轶事，我们是想说明，由于杜邦夫人曾经是一个水性杨花的女人，一个从本质上来说是不安分守己的人物，所以她的女儿就把她连同她头脑中带来的种种缺点暴露在她自己那光华如炬的沉思的阳光底下加以检验了。同时她又把这件事干得十分出色，既聪明机智，又富有鉴别力；即使从最糟的方面来说，它也起码是她的伟大的想象力的不徇私情的绝妙的表演。

必须记住，年轻的奥洛尔·杜邦^①更多地是“属于”她的祖母的，而不是“属于”她的母亲的。在她童年的时候，她只能说是在某些场合暂时出借给她的母亲而已，而不是“属于”她的。在乔治·桑的整个身上，没有什么别的能比她与这两个女人的关系史更微妙的东西了。这两个女人会因共同的悲伤和共同的利益而即刻或分或合（在第一个女人失去了儿子，另一个女人失去了丈夫之后）；她们彼此都对对方充满了妒忌和蔑视，为了她们的小女孩，她们一会儿争吵不休，一会儿又重归于好。但妒忌总是占了上风。一个出身于名门贵族，另一个却是心胸狭窄的民主党人，两者不共戴天。在乔治·桑的批评者们对这位《华伦蒂娜》和《凡尔凡特尔》的作者所发出的指责中，有一条批评是说她对家庭生活的了解很不深入，并且倾向于在描写家庭生活中加入谬误之见的笔触。很明显，在她婚前以及婚后，她对家庭生活的观察是极其有限、极其曲解的。在想必曾经是

^① 乔治·桑原名为阿芒达恩·奥洛尔·洛赛尔·杜邦(Amandine Aurole Lucile Dupin)，婚后称为杜德望男爵夫人(Baronne Dudevant)，奥洛尔·杜邦即是青年时代的乔治·桑。

前一种的情况下(即婚前),她的母亲这个人物也许会给我们留下一种印象;而在后一种的情况下(即婚后),我们也许能从《露克莱齐娅·弗洛里阿妮》中多少有点理想化了的“安排”上获得一点观念。

乔治·桑的文学声名是突如其来地降临的。她的婚姻史在她的回忆录中只是一笔带过,但读者对之是知道得充分详细的了。这门亲事是她的亲属们出于对她的关心而给她物色的(她有一笔小小的财产),但他们给她选择的这位丈夫杜德望先生既没有什么鉴赏能力,又没有什么同情之心。他趣尚庸俗,行为举止往往粗鲁不堪,在生下了两个孩子之后,在经过了一番激烈的争吵之后,这对年轻的夫妇不久便分居了。不过我们可以有把握地说,即使乔治·桑嫁给一位“有鉴赏能力”的丈夫,她也决不会一辈子接受婚姻生活的束缚的。她把自己描写成一个本质上性格沉静、被动、内向的人,而她的名声和多产的著作只是由于环境的逼迫才从这些性格上生发出来的,她对自己力量的茫然无知只是在奋力地打碎了使她过着浑浑噩噩的生活的桎梏之后才被驱散了的。在这种说法中显然有不少真实的成份,因为在所有伟大的文学巨匠中间,几乎找不到什么人会使我们觉得比她更不具备比较俗气的热情和野心了。但对以上所说的一切,我们已能足够清楚地看到,即使是最超凡绝伦的配偶也根本无法与这位深深地沉睡着的天才相匹配。

甚至在写出《安蒂亚娜》之前,乔治·桑就是一股无法驾驭的力量,一部强劲有力的机器,无法使她的活动能力与那些贤妻良母式的温驯顺从相适应。非常可能的是,对她来说,只有在打破了一种桎梏之后才能写出《安蒂亚娜》,并成为一名文学女杰。只是,真正冲破这种桎梏的原因并非在于丈夫的庸俗,而是在于一种日益深入的意识,而婚姻的插入只不过是加速了这种意识,

即她意识到,在诺昂古堡的宁静的草坪外面还有一件叫做“生活”的宽广的东西,而她是具有一与它接触就能产生熟悉它的能力的。这种一经接触就能熟悉生活的能力,粗略地说,就是乔治·桑作为一个女性所达到的一大成就,而她是命中注定要达到这一成就的。她比任何她可能下嫁的男子都更有男子汉的气魄,而有哪一位强劲有力、富有男子气魄的人,哪怕是毫无才气的男子,会在二十五岁的时候自甘满足于顺从和克制的呢?“乔治·桑完全只是错投了胎才成为女性的”,一位十分了解这位女作家的人对笔者曾说过这样一句话。尽管这样的说法最后还需作一番校正,它却表达了许多真理。在乔治·桑身上,女性的东西是她的天才的质,而这种天才的“量”——它的力度,它的质量和能量——却是男性的,而男性便是她的气质和性格。所有这些男性气质都有发泄出来的需要,它按它暂时的亮度开始发光。她与丈夫的分手是正当的,并使她在对她的孩子的监护权的问题上能够放下心来,但作为获得这一特权的代价,是她在经济上作了让步,这使她失去了经济收入(尽管她拥有位于诺昂的财产),只能依靠自己的劳动来挣钱糊口。她只身到巴黎去寻找工作,正是由于这一点,才有了她的事业的开端。

这种直接让自己面对生活的决心,这种人格上的、道德上的冲动(它完全不是一种文学上的冲动),乃是她伟大的灵感,是她的历史车轮赖以运转、从而驶向成功和名声的光辉大道的伟大枢纽。严格地说,它是我们刚才所说的关于她的最有趣的东西。这样一种气质是非同寻常的,不是通常被人们称为女性的气质,不是谦卑,也不是娇弱的气质,对许多其他的人来说,也无论如何不是令人舒服的气质。但它具有一个很大的好处:它在很大程度上是独特的,活跃的;正因为这样,它注定了要乔治·桑来挑起她这一性别所赋予她的重任——我们还得赶紧补充一句,在

担负这一重任的过程中,运气和品德同占重要的地位。这种力求“直接熟悉生活”的气质,也许可以被看作是描写许多年轻女子的态度的高雅的方式,我们永远不必到遥远的地方去寻找这些女子,她们也并未为她们的性别担负重任——不问她们可能会对另一个性别担负什么重任。乔治·桑的高超的本领正在于她能够居高临下地看待生活,正在于她拥有无与伦比的才华。她以绘扇面、画手套盒子勉强挣几个钱糊口。然而靠了《安蒂亚娜》——它还不过是一种试验而已——她总算站住了脚跟,她的名声也开始喷薄而出。她发现自己能够写作,从此她便握起笔管,再也没有放下过它。她早期的一些小说,全都光彩夺目,每一部在当时都代表着文学上的一件大事,它们以异乎寻常的速度接二连三地问世。关于这种突然闯人文坛、冲进哲学、参与叛逆和许多其他的伟大事件,还有很多形形色色的事情可以说的。在这位身居廉价公寓,为“饭碗”奔走,经常短缺钱粮的年轻妇女的身上,文学才能竟然能迅速地展开,这确实是非同小可的事。她写起文章来就如鸟儿啾啼,但同大多数鸟儿不同的是,她觉得没有必要先是醉心于小声啾啾,以作为序曲,宛如唱声乐练习曲那样先吊吊嗓子。她喜欢一下子就展现出她全部的表现力,尽情地放开嗓门,引吭高歌。从一开始起她就有了很伟大的风格。也许可以把《安蒂亚娜》比作用假嗓演唱的花腔,年轻的、伤感的作家的初次尝试往往都是这样的,但是在紧接着写就的另一部作品《华伦蒂娜》中,我们就可以看出她的最高的文学本能的明证,即具有只属于文学大师的组织篇章的技巧,遣词命句的才华和协调和谐的本领。

正如在麦考莱^①的第一篇投稿刊登在《爱丁堡评论报》上的

^① 麦考莱(Thomas Macanley, 1800—1859),英国历史学家和政论家。——译注

时候杰弗雷勋爵^①曾问过他那样,人们肯定要问乔治·桑,她究竟是打哪儿学到她的这种风格的。她显然是在诺昂古堡学到这种风格的,在那些草坪上,在那些“篱边小道”——那些深深地隐进高而密的树篱中去的幽径旁学来的。她的语言说到底有一种山楂和野忍冬花那样的芳香,带有那种“温馨的、暖洋洋的泥土气息”的痕迹,正如她在什么地方说过的一样,她在那里受到了“最初的指点”。《我的一生》中丝毫没有提及,丝毫没有叙述到她到底是如何学习写作的,丝毫没有关于她如何尝试写作的说明或曾经师承何人的记录,这就充分说明了她的伟大的文学才华完全是得诸直觉的。如果我们把一个作家的创作史比作是一次长途旅行的话,那么乔治·桑开始她的旅程的起点是那样的远,而大多数才子在跑到这个地方的时候都已用完了他们毕生的时间。在她四十五年的文学生涯中,她对天下的大多数事物都想发表些议论,唯独关于作家的、发明家的、小说家的技艺是她觉得最无话可说的。她是由于上帝的恩赐才拥有了这种技艺的,但她仿佛从来也不曾感到有什么必要去审查一下她这部机器的脉搏。

乔治·桑在她那些出版于1852年到1853年间的小说的廉价版本的卷首曾写下了一系列简短的序言,用于说明每篇故事的来历,即小说撰写时的情绪和环境。这些序言都是十分精彩的,它们几乎证实了出版商们的声明,即这些序言构成了“一个伟大的头脑曾经对它自己所作出的最完美的审查”。但它们又全部表明了这位作者的异乎寻常的敏捷而自发的才思。其中一篇序言说到,在她从西班牙回国的路上,她曾在一家小客栈里逗

^① 杰弗雷勋爵(Francis Jeffrey, 1773—1830),苏格兰评论家,《爱丁堡评论报》的创办人。

留数天,她让自己的孩子们同她耽在一个房间里。她看着他们在玩耍嬉戏,这时她觉得自己的想象力被激发了,当他们在她桌边的地板上跌跌撞撞地蹒跚而行时,她创作了《加布里尔》。这部作品尽管是由眼前的孩子嬉娱的景象触发灵感而写就的,却不能说是写给孩子们的。在另一部短篇小说的前言中,她说到自己是在枫丹白露写就这部小说的。她同儿子一连数天在枫丹白露的树林中踯躅,一边收集昆虫标本。在晚上,她回到家中,顺着《最后一位阿尔迪妮》的线索继续往下写,但她在整个白天对这部小说却连想也不去想它一下。另一次是在威尼斯的逗留期间,那时她情绪低落,身居一座由旧王宫改建的客栈的一间阴沉凄凉的房间里。海风在房间的窗户边呼啸,把窗外狂欢节的喧闹声吹拂进房内,但这声音在她听来却像忧郁凄怆的悲鸣。她拿起笔来,只略略地环顾一下周围,描绘了一下她的房间的情景以及窗外传来的夹杂着喧嚣的欢闹声,便开始了一部新的小说。一个星期以后,这部小说便告完工。她几乎没有把它从头至尾再复读一遍,就将它冠以《雷昂纳—雷昂尼》的标题寄往巴黎,它竟然成了一部杰作。

我记得她在《伊西多拉》的数行卷首语中曾说过这样的话:“那是个年轻美貌的女子,她经常来看望我,向我吐露她心头的忧伤。我看到她在我的面前装模作样,恐怕连自己也不相信自己所说的话。所以我在《伊西多拉》中描写的并不是她。”这是用一种动听的方式来说明,一条暗示——只不过是小说创作的一个引子而已——对她来说就已经是足够的了。特别优美的是那篇动人的故事《安德莱》的前言,它是说明人们也许会称之为作者回忆的明晰清澈性的一条重要的明证,只是由于篇幅的限制,我才无法引述这篇前言。那时她在威尼斯,常常听到她的女佣人和女裁缝在隔壁房里坐在一起干活时的闲聊声。她倾听她们

的谈话,以便使她的耳朵能适应威尼斯方言。通过这样经常的倾听,她便掌握了大量当地人的闲聊。其结果是使她回想起了诺昂古堡附近那个小乡镇的社会生活。这两个女人彼此传讲的琐事,也可能是在诺昂常被人传讲的那类琐事;她们并且热衷于发表可能也会在诺昂人嘴里发出的见解和“评头论足”之词。这使她萌发了这么一个念头,即男男女女到处都是一个样的,同时她的思乡之情也油然而生。“我回忆起自己故乡的小镇,她那肮脏、阴沉的街市,东倒西歪的屋宇,长满青苔的寒伧的屋顶,以及由公鸡的啼鸣声、孩子们的叫嚷声和猫儿的喵喵声所组成的叫你的心弦震颤的大合唱。我也梦见了我们那些美丽的草坪,散发出清香的干草和那些淙淙奔流的小溪,梦见旧时心爱的花草树木,而现在,我只能在看到与威尼斯的平底轻舟的船舷交相辉映的泥泞的青苔和飘浮在水面的草茎时方能想起它们。我不知道是各类模糊的记忆中的哪些记忆,才使那些最简单而最具惰性的小说运转起来了。这几类记忆之属于威尼斯,正如它属于贝里^①一样。只需把服饰、语言、天空、景色、建筑、百姓和风物的外表改变一下,你就会看到在这种种事物的内底,男人总归是到处一个样子的,而女人则由于她们的本能顽固执拗,彼此还要更加相似。”

乔治·桑说过她发现自己可以连续不息地写上异乎寻常长的时间而不觉得疲劳,这就是她在分析自己的灵感时所能告诉我们的全部东西了。打从她发现这点起,直到她逝世为止,她的这段生命是非常劳碌的。她很明显地有着超乎常人的强健的体魄。她终生不变的习惯是在晚间写作。在世界上其余的人都进入梦乡之后,她就开始挥笔疾书。小仲马曾经在什么地方这样

^① 贝里(Berry),乔治·桑的故乡,诺昂古堡在此。

描写过她,说她在晚年已经是一位垂垂老妪的时候,每天中午她总要戴着一顶宽边帽子,走出屋子,踏进花园,或是在一条长凳上静坐休憩,或是在花园里慢步踟蹰。她就这么在花园里一连消磨好几个钟头,或左顾右盼,或沉思冥想。小仲马说,她是在收集印象,吸收造化,把她自己浸泡在大自然中;到了夜阑人静, she就把白天所吸收的东西全部倾吐出来,宛如成了一个放射源一般。我们毋需用空洞的形容词,也许就能使人们接受“放射源”这种说法,来很好地说明她的工作方式。

如果说我们不用去深入研究她的生平的细节,这是因为乔治·桑的真实的历史,即更有趣的历史,乃是她的思想的历史。而她的思想史当然是极其紧密地和她个人的历史相连结的。她确实是这样的一位作家,她的个人情况,在某种特定的时刻,被认为是以特别的生动性反映在她的著作中的。但是,要首尾一贯地把她完整地论说一番的话,我们就必须把她的一生的许多大事当作是理性上的大事,而把她一生中的里程碑看作是她的各种观点、信念和理论。唯一的困难是,这样的里程碑多得不可胜数,恰似森林里的树木一样。当然,其中有些要比其它一些更为引人注目一些。乔治·桑关于她自己的评价是,她的理想是过那种轻松愉快、不图功名、优哉游哉的生活——整天整天地泡在乡下,把时间消磨在收集花草鸟虫标本上面。她毫不含糊地说自己天性的懒惰是绝无仅有的,只是由于经济窘迫,才迫使她握笔创作,而不断的对钱的需要,又使她的创作活动也持续不息;但这是错用了一位善良、纯朴、友好、慈母般的、完全没有野心的妇女的才能,这位妇女本来是会十分满足于照料家庭,过着脚趿拖鞋,同农民们拉拉家常,在花园中溜溜步子,在房间里听听钢琴的日子的。在像她那样杰出的人物中,从来也没有谁比她更少地公然表白过自己的抱负,从这一点看来,她说的这些都是真

话。她对许多她并不理解的事情大发宏论,到了晚年的时候,她更是格外热衷于在写作中大谈形而上学,口若悬河却又不着边际,这本来也许会被人认为是表现出她过分的自信。但是在这些情况下,由于它们是出自乔治·桑的笔端,便仿佛有一种并不期待着哪一位特别的人物去阅读它们的神气。她从来不把自己弄得过分“一本正经”——她从来也不让自己故意摆出一副女文人的架势。她自己也许会这样说:“我不过是信手乱涂而已——尽管尽量想涂得好一点。”但是在她不信手乱涂的时候,她就从来也不去再想它,尽管她对一切值得乱涂的伟大的东西都喜欢去思考思考,比如像爱情啦、宗教啦、科学啦、艺术啦,还有人的政治命运之类。她的读者们觉得她并无虚荣之心,而她的所有的同代人也同意,她的心胸豁达是少见的。

她把自己称作是一个“斯芬克斯^①的好孩子”,或者说她自己至少看上去像斯芬克斯的一个好孩子。也许人们对她究竟有几分像斯芬克斯会有不同的看法,但是她的好脾气确实是无处不显示出来的,而在她的有些著作中更是洋溢着这种好脾气,特别是一些比较“客观的”小说,如像《康素埃洛》、《索南的东家们》、《雪人》、《金色树林中的美男子们》。她常常感情充沛,但却从来不怨天尤人,哪怕是在对教会的猛烈攻击中,她也没有给我们留下心胸狭窄、刻薄恶毒的印象。她具有女人的喜欢唠叨的全部习性,但却从来没有女人的尖酸小器;可以说,她从来也不是歇斯底里的,也许我们无法用比这种说法更好的方法来表明伟大的激情和渺小的偏激之间的区别了。在她的文学生涯的后期,她的书在新的文学一代中已经不太时兴了。“现实主义”已

① 斯芬克斯(Sphinx),希腊神话中带翼狮身女性。传说她常叫过路人猜谜,猜不出者即遭她吞噬。

经发明,或者不如说已经在被广为宣传了,按《包法利夫人》的标准来看,她自己的和易流畅的小说开始被人看成是某种超级的拉德克利弗夫人^①式的作品。她被人看成了古董,她属于艺术的幼稚时代。她很乐意地接受了这种命运,这种乐意即使公然表达出来也会令人感到她有点虚荣做作的味道。然而那些现实主义作家却与她过往甚密,她知道他们是不曾、也不会去读她的作品的,因为,居斯塔夫·福楼拜可以从她的《西尔凡斯特先生》学到些什么呢?而伊凡·屠格涅夫又怎么会去欣赏她的《塞萨琳娜·蒂特里奇》?这并不打什么紧,但她却心甘情愿于阅读他们的作品,而从来不提及自己的作品。尽管如此,她却依然故我地继续埋头为新一代的乐天派们写作可爱的却不现实的浪漫故事。

经过最初几个年头之后,她越来越深地陷入了这一情况。她为写故事而写故事。在她去世前的一段漫长的岁月中,她写了许多小说,其中我只想得起一部小说,即《拉·庚蒂妮小姐》,才有些争议的余地。与此不同的是,她早年的所有小说却全都是能引起争议的——如果说,对于她在《安蒂亚娜》、《华伦蒂娜》、《莱莉娅》和《雅克》等小说中所表达的对婚姻的习俗的强烈蔑视,“能引起争议”不是一种过于温和的描述的话。她自己对婚姻的经验是充满痛苦的。上述四篇出色的故事中至少有三篇(除了《莱莉娅》之外)的主题是关于无法解除的姻缘关系所产生的痛苦。《雅克》是一个关于不幸的婚姻的故事,对这件婚事,除了婚姻双方中有一方自杀之外,就别无解脱的办法了。丈夫为

^① 安·拉德克利弗夫人(Mrs. Ann Radcliffe, 1764—1823),英国小说家,著有《森林传奇》(1791)、《乌道尔福之谜》(1794)、《意大利人》(1797)等,以超自然的神奇现象使读者感到恐惧和好奇。

了成全妻子,让她能毫无拘束地和她的情夫寻欢作乐,最终自己纵身跳进了阿尔卑斯山的一条冰隙。

人们很快就能看清楚,作者是用一种新的、卓越的方式来处理这样一些内容的。描写关于丈夫的、妻子的以及“第三者”的故事并不鲜见,但自从《新爱洛伊丝》^①诞生以来,没有一部有关这一题材的小说有着很高的价值,或者带有富有哲理的调子了。从一开始起,乔治·桑的作品就是富于哲理的,否则它们就不会有什么价值。婚姻安排上的不公正对她的思想来说只不过是某个社会的数以百计件令人憎恶的事情中的一件而已,这个社会需要作一次完全彻底的检修,对之,她率先对人们提出了更崇高的行为准则。在整个问题上,只有作者的异乎寻常的自信,才能同她热情狂放的雄辩相提并论。即使在我们今天看来,《华伦蒂娜》也还是一本相当雄辩的书,而《雅克》也几乎毫不逊色,我们很容易想象它们曾对读者们产生过多么深刻的印象。《华伦蒂娜》的理性上的清新,它的感情上的力量,必定曾产生过一种不可抵御的魅力,而我们在说到这一点时,是充分地认识到在这两本书的实质中所带有的虚假和空洞的东西的。若把这些书拿到一种成熟的理性的阳光底下去照一照的话,它们就会显得像一个筛子那样满是漏洞,但如果仅仅把它们当作进行文学尝试的选题,它们却能满足大多数的要求。

作者对哲理的偏爱既是她的价值所在,同时又是她的弱点。一方面,作者有着一个对一切都充满着好奇心的,对一切都敞开着大门的伟大的头脑,它豁达地接纳着经验,只要求生活着、延伸着、应答着;另一方面,在她的头脑里却耸立着一种伟大的个

^① 《新爱洛伊丝》(*Nouvelle Héloïse*),卢梭创作的宣扬个性解放、爱情自由的小说,对乔治·桑有很大的影响。

人意志力,它向生活和社会强烈地吸取着,并不断寻求为它自己申辩的理由,它煽起叛乱,号召革命,以便掩盖它本身的激动,使之名正言顺。乔治·桑的头脑是一个法国人的头脑,而且,正因为是一个法国人的头脑,它不得不创造理论;但如果它对人类的大多数习俗的批评的积极的一面作得有点仓促草率、平衡失调的话,那么从很大的程度来讲,这个错误便在后来的几年里得到了补偿。乔治·桑的文学生涯的后半部是一个赞同与接纳的时期,她决定尽量妥善地接受她所身处其间的社会上的种种安排——她牢记着这条朴实无华的法国人的谚语:要是你得不到你所喜欢的,那么你就必须喜欢你所得到的。当第二帝国在法国立定脚跟的时候,我们这位作家便进入了兼收并蓄和从容安详的阶段,其态度,按照庸人的说法,是承认:即便在当前的情况下,社会生活还是值得参与的。我们怀疑,我们所说到的那个事实与其说是一种结果,还不如说是一种巧合。说第二帝国似乎是“哲学”的丧钟,这话确是说得很对。要向这个世界提出一些问题,也许显得是毫无意义的,因为它早就料到你会提出什么问题,因此早就准备好那样的答案了。但我们宁可认为乔治·桑只是对批评感到实在厌倦了;钟摆已经摆到了对面,因为毋庸多说,钟摆迟早总是要摆到那里去的。

要说这个钟摆在其摆动的前一半里上升到多高,我们已经拖延得太晚了;而且正是由于我们感到很难说出它摆到了多高,才使我们迟迟未能说得出口。我们已经看到,乔治·桑正是由于遗传的力量才被猛烈地抛进钟摆所经过的前一半的区域的,她以一个征服者的身份占领这一半区域中的一部分,而且从来也没有人来迫使她退出这一区域。批评她的人们对她提出的指责是,鉴于她特别主张满足爱情上的要求,她的最大部分的作品描绘了不健康的爱情,而不是符合道德的爱情。但从她自己的一

边来说,对这一谴责的回答是,不管怎样,她至少描绘了那些蔑视她的创作活动的人所没有能描绘出来的东西。她也许可以声言,尽管批评界反对她,与她自己属于同一类别的那些描绘符合道德的爱情的作家们却没有把她逐出他们的阵营。她的优势在于描绘出了“激情”,而另一类作家则因未曾描写出这种感情而处于劣势。我们认为英国文学是更重于描写符合道德的爱情的领域,但是在英国文学中,我们并不像俗语所说的“深入”这一领域(我们指的当然是英国的散文体文学)。我们已经同意,在我们自己的领地内,有着一条不可逾越的界线,每当描绘到这一界线,我就得戛然中止,绝不能越雷池一步,即使在关于这个问题的可以谈论的事情中,总的说来,对大多数的事情还是闭口不谈为妙。对英国人的态度作一番讥讽性的评论,那是轻而易举的,而要对这种态度进行有效的辩解,即使不容易,至少也是很可能做得到的。然而,对我们来说,事情并不是一个理论问题。它首先是一个实践的问题,并且是英国主要小说家的实践问题。奥斯丁小姐、瓦尔特·司各特爵士、狄更斯和萨克雷、霍桑和乔治·艾略特,他们全都描写过彼此相爱着的年轻人,但是就我们所能尽量回忆起来的情况而论,他们中间没有一个人曾经描写过可以称得上是激情的东西,使激情在我们面前活动起来,向我们展现其种种不同的表现。这么说的同时就等于是说这些作家让我们免得读到许多我们认为“要不得”的东西,就等于是说,只有乔治·桑丝毫没有对我们回避这些东西;但是进而言之,这也等于是说,差不多没有什么人会到英国散文小说里去获取关于爱情的炽烈的力量方面的资料,获取关于这些力量的任何思考。乔治·桑的功绩正在于她为我们提供了有关这些力量的思考——她把小说读者对于这些力量的概念扩大了,并证明了她自己在所有关于这些力量的问题方面是一个权威。这个功绩是十分了

不起的。从这个观点看来,奥斯丁小姐、瓦尔特·司各特和狄更斯就似乎全然忽略了性爱的感情了,而乔治·艾略特则仿佛是用奇特的严肃态度来处理性爱。从这一角度来衡量,那些大型的、复杂的小说,像《米德尔马契》、《丹尼尔·特隆达》^①所描写的爱情是如此地苍白。在外国读者看来,这些作品很可能像是一些开阔的、冷峻的、宽敞的、令人肃然起敬的房间,从这些房间的窗口,我们看到的是一幅白雪皑皑的景色,我们竭力想越过它那辽阔的、素静淡雅的地毯,找到一个壁炉或者一堆火,然而总是白费气力。

乔治·桑并不特别强调在符合道德的爱情和不正当的爱情之间有什么区别。在她看来,爱情永远就是爱情,从其本质来说,爱情总是圣洁的,而从其行为来说,它又永远是使人变得高尚的。世界上最宽广的生活,就是敞开自己的胸怀,去接受这令人向上的激情的无限的体验。我相信,这就是乔治·桑的实践,正如这肯定就是她的理论一样——至少,她有一部小说《卢克莱齐娅·弗洛里阿妮》是特意用来阐明这种理论的。这部小说写的是一位女士的历史,她在爱情方面对什么都来者不拒,她以无限温文尔雅和恰如其分的方式来阐明自己对这些事情哲学。带有卢克莱齐娅·弗洛里阿妮的气质的女士们并不普遍地拥有她那种巧言善辩的机智,这对世界来说也许是件幸运的事。关于这些问题,我们本来还有许多话可说的,远远不是这几页的篇幅所能容纳得了的。乔治·桑的计划是向“一切”经验开放,向一切感情、一切信念开放;其目的只是把人类的利益,特别是把人类中比较卑贱的那些成员的利益牢记在头脑之中,并相信人的道

① 《米德尔马契》(*Middlemarch*)和《丹尼尔·特隆达》(*Daniel Deronda*),均为艾略特的小说。

德和理性生活是会采取对那些成员有益的形式。因此人们不仅应对爱情敞开大门热情欢迎,而且也应当让自己对宗教和政治发生兴趣。在路易·菲利普在位的全部年代里,乔治·桑本人对这一点也是积极地身体力行的。她虽然彻底同教会决裂了,但她的气质却是同怀疑主义截然相反的。同她所有的感情一样,她对宗教的感情也是强烈而丰满的,而她具有一种升华了的而且是解放了的基督教精神的理想,在这种理想中,虽然没有结婚、但却真诚相爱的一对对情侣可以找到一种对他们的感情的“扩展”很有利的因素。也同她所有的感情一样,她对宗教的感情又是富有战斗性的,她对爱情的看法是对婚姻的攻击;她的信仰是对教会和神职人员的攻击;而她的带有社会主义思想的同情心则是对所有现存的政治体制的攻击。这些东西轮番地盘踞在她的思想里,不妨说是抓住了她,猛烈地震撼着她,然后又把她丢开,让某种新的灵感再来作弄她;然后,在某些情况下,它们又回到了她那里,重新掌握了她,并发出另一种调子。勒南^①先生在乔治·桑去世时所写的关于她的论文中,用了一句很好听的话来提到她。他说她是“我们时代的风神之琴”,他提到了她的“发出洪亮声响的心灵”。这句话说得十分公正,对于属于她的时代的一切,她无不对之具有个人的感情——这种感情强烈得足以使她创作出一部光辉灿烂的艺术品——一部小说,一部就像早晨的太阳在花枝上看到一朵倏然盛开得完美无比的花朵一样的小说。在这许多年头里,在她对许多事情的关心中,在她所倾洒的热情、花费的思考和表现的好奇心中,出现了某种前所未有的东西。哲学和艺术从来还没有这样紧密地携手并进过。这使它们各自都受到不少折腾,但是直到那时,似乎这两者之间

^① 勒南(Ernest Renan, 1823—1892),法国语文学家和史学家。

的彼此让步甚至应该更大一些。巴尔扎克是一位高明得多的艺术家,但他对于清晰的思索却是无能为力的。

我们已经说过,有人提出过乔治·桑和歌德之间的相似之处。歌德声言,他的抒情诗歌每一首都归功于其生涯中某件个别小事的结果。促使乔治·桑去从事写作的也是一些小事;但就她的情况而言,它所产生的结果却不只是一本短短的诗集,而是一出庞杂的戏剧,贯穿着一个情节,牵动着十多个角色。灵感经常孕育在一个具体的形式之中,乔治·桑的那些“小事”往往是有关一些聪明、雄辩、有头脑的男人,记住这些就能够帮助我们理解她那超凡才思的敏捷反应力以及绚丽多彩的想象力。有人言简意赅地说过:“风格即其人^①,”这句话用在她的身上再贴切也没有了。假定情况确是如此,那么这些影响的形式是极为丰富多样的,它们被反映在可以贴上不同标签的作品中:爱情故事、宗教故事、政治、美学、绘画、音乐、戏剧、历史等。应该注意到,随便作者在哪一方面进行尝试,无论她是成功还是失败,她都似乎是把自已溶化在其中了。《一位旅行家的书简》读起来就好像是作者的一部独特的作品。那种忧郁,那种凄凉之感,那种厌倦之情,也许可以被人们当作是把灵魂彻底地升华提炼了。《精灵》也同样是彻头彻尾地虔诚而带有神学色彩的。提到这本书,作者也许已经回答了批评她的人中那些指责她过于色情的人,所以她拿出了极为罕见的本领——写出了一部不仅除了神的爱之外再无其他爱情方面的内容的,而且连一个女性人物也没有出现的

① 这是法国博物学家布丰(Georges Louis Leclerc de Buffon, 1707—1788)于一七五三年八月二十五日在法国科学院发表的《论风格》(*Discours sur le style*)中说的话。

小说。在这方面我们只记得有一本可以同《精灵》相提并论的小说,这就是葛德文^①的《卡莱布·威廉斯》。

但是,要是说还有什么别的东西在形影不离地跟着乔治·桑的话,那便少不了有关爱情的专题论述了,它是无所不包的,有时十分高雅,有时又不登大雅之堂。也许可以引述许多例子来说明这两个极端的情况。按我们的趣味来说,有关论述爱情的作品已经是多不胜数了,所以总的效果是令人感到不快的。作者阐明并颂扬了这种神圣的激情;但她也干了某些事情,也许可以用这样的说法来最好地表达她所干的这种事,即她把爱情廉价化了。她对爱情作了过多的处理;她太少地听其自由发展了。总之,她过于费笔墨了,太多地用技术的眼光来看待它了。它的不同的信号、标志和阶段,它的只可意会、不能言传的神秘感,都在她的头脑里被分门别类、编上目录,而她可以把她的想法以非凡的敏捷倾吐出来,正如你把一张存放物件的寄存单交给展览会的门房时,他能非常熟练地找出你所寄存的伞,并把它递给你一样。在这个问题上,对英国人的思想来说,谨慎小心是极其重要的一点,是一种绝对而不可缺少的德行,它以自己的表现说明一切,毋须别人加以解释,而且你也无法把它分析得头头是道;从我们的观点来判断乔治·桑的话,用大家的话来说就是,谨慎小心对她来说是根本不存在的。谨慎小心被一种宽容仁慈的,一种差不多是推心置腹、真诚相见的气质所取代了——不妨这么说,即坐下来,与人为善地、诚心诚意地把事情整个儿地“谈谈清楚”。这种题材让她充满了一种母性的唠叨。它刺激着她,造成她的所有那些奇妙而美丽的自成一格的文风——这便是我们听到过的一位怀有敌意的批评家所说的她那种“巧嘴利舌”的特点。

^① 葛德文(William Godwin 1756—1836),英国作家,社会思想家。

随便翻开乔治·桑的哪一卷著作,我们差不多都能找到我们所提到的情况的一条例证。不妨随便看看《特凡里诺》这本书吧,我们看到G女士把她的丈夫撇在小客栈里,自己偷偷地出去同那个更使她神魂颠倒的莱翁斯厮混一天,她“把她美丽的小手在莱翁斯的眼睛上抚过去,也许是出于温柔的天真,也许是想让自己相信,他在他的眼睛里所看到的闪闪发光的東西真的是眼泪”。这里的诸如“也许”、“温柔的天真”之类的话,这种取舍的手法,这种给读者以机会来作出自己选择的不偏不倚的方式,是乔治·桑极为典型的手法。它们使我们想起了《伊西多拉》里的女主人公,她在谈话中暗示了“我早年的一个错误”。然而,在乔治·桑的从技巧上来说更属于爱情小说的书目中,有一条差别是必须指明的,所以我们觉得她早期所写的那些小说比后期所写的更为出色。早期小说的缺点,即是她把那种爱的激情描绘得过于理性化了,使它显得太学究气、太精明老成了;她过于注重于证明这种激情的克制和谦卑、它的母性、人性、博爱性或某种真实的并非属于它的优美的性质,如果她不硬是想把它所不具有的性质强加在它的身上的话,它倒反会显得更为纯朴自然,更加优美动人。这个缺点在《卢克莱齐娅·弗洛里阿妮》以后所写的小说中更是被无限地夸大了。《安蒂亚娜》、《华伦蒂娜》、《雅克》和《莫普拉》相对说来其激情比较坦率而诚挚,它们并不代表不肯同环境相妥协的爱情,就仿佛是一个既想把蛋糕吃掉、又想把它保留下来的人那样——吃它是作为一种乐趣,而保留它则是作为一种美德。但是属于《卢克莱齐娅·弗洛里阿妮》这种类型的故事,确实是最引起争议的^①;它们的语调带有一种令

① 这类小说包括:《康斯坦斯·凡里埃》、《伊西多拉》、《保丽娜》、《最后的情人》、《拉·达尼尔拉》、《弗朗西娅》、《梅尔庚小姐》等。——原注

人难以确定的虚假的感觉。乔治·桑在这里开始机智地对她的论题大发宏论起来了；她对这个论题的最初的新鲜感已经消失了，杜撰臆造的东西代替了能叫人信服的内容。谁要是想让自己愉快胜任地完成这样的实验，谁就必须要有乔治·桑的种种才能才行。但他也必须得拥有两、三种乔治·桑所不具备的才能。譬如，她对于细致微妙的事物肯定缺乏敏锐的感觉。这句话虽然简短，但却意味着许多东西，而对这种说法所意味着的东西，乔治·桑的小说很少不提供一定数目的例证的。

譬如说，在《华伦蒂娜》中有一种十分美妙的东西，尽管它的男主人公是个为人所不齿的家伙，但在那位年轻姑娘身上，却有某种十分甜美而豁达大度的东西。不过，既然希望我们对她笔下的女主人公留下极为纯洁的印象，作者又为何要给她制造一个异父姐妹，这个异父姐妹本人既是一个私生女，同时又是一个非婚生孩子的母亲，还和华伦蒂娜的情人半心半意地相爱着呢？尽管乔治·桑是想通过把这种爱情表现为带有一些母爱的性质，从而把这件事情处理得比较美好一些。华伦蒂娜的婚姻是一场被迫的、极为不幸福的婚姻。在她婚后，她的异父姐妹串通了医生，要把这个年轻的妻子同她不得不打发走的那个情人再次撮合在一起。她诚然犹豫不决，并向医生打听，他们的计划在世人的眼中是否会显得不合法。但那老头叫她放心，并面带“邪恶而做作的微笑”问她，她干吗要去管世人会怎样评论她呢，世人已经用如此严厉的眼光来看待过她自己行为的不端。乔治·桑在创作方面总是处理不当；我们在她作品的字里行间可以看到最令人吃惊的思想混乱。在小说《雅克》中，那些人物间的相互关系表是再古怪也没有的了。雅克很可能是西尔维娅的兄弟，而西尔维娅在母系方面又很可能是雅克妻子的姐妹，雅克的妻子又是奥克大维的情妇，而奥克大维却是与西尔维娅分了手的“情

夫”！此外，假如雅克不是西尔维娅的兄弟（西尔维娅是一个私生女），他又很可能是她的情人。反正你会给弄得摸不着头脑。西尔维娅是一个聪明的女人，她给这个忧郁的人物雅克出谋划策，开导思想，又是他的朋友；雅克的老婆一心想成为奥克大维（即被西尔维娅抛弃了的情夫）的情妇，当她发现自己不能一帆风顺地这么干的时候，又为她的受骗上当的境遇而暗自啜泣，她写信给她的身心受到严重创伤的丈夫说，她不得不敦促费尔南多不要把事情想得这么严重：“我不得不同她商量这件事，并把情况在她的眼前摆明。”这种担忧是非常具有乔治·桑的特色的。乔治·桑唯恐行为不贞的妻子把她自己看得太卑贱。我们觉得奇怪的是她的幽默感到底到什么地方去了。在她堕落之前，先得把费尔南多“揭发出来”，而这种做法多少是在为她的堕落在事先作些粉饰而已。

还可以从《雷昂纳—雷昂尼》中再举一个例子。这故事说的是一个被热恋搞得昏头昏脑的女孩子的苦恼。她跟随着一个最不忠实、最不择手段的、最卑鄙无耻的、但同时也是最令人为之神魂颠倒的花花公子走遍欧洲。她就像普列服教士^①的小说《曼依·莱斯戈》中的曼依一样，只是曼依的不可救药的水性杨花的性格被移植到一个男人的身上去了；就像在普列服教士的那部小说中，令人感动的地方是那位身负重伤、遭人欺骗的戴·格里欧的忠诚和始终不渝那样，在《雷昂纳—雷昂尼》中，我们不由得被吸引去同情那个紧紧地跟随着心上人的朱丽叶，她在激情的泥沼里受尽折磨，拼命挣扎，她咒骂激情，但在一阵不可名状的狂怒过去之后，激情却依然如故地保留了下来。她亲自讲述这个故事，也许有人期待，为了加强故事的效果，作者会把她处

^① 普列服教士(L'Abbé Prévost, 1697—1763)，法国作家，曾任修道院院长。

理成一个从世界上退隐,并治愈了她过分易于动情的毛病的女人。但是我们却发现她又同另一名花花公子同居了;她身上佩戴着珠宝,抹着香水,用她自己的话来说,她是一个“彩云间的姑娘”,她在向她的新欢叙述她同昔日的情人一起度过的暴风雨般的生活的故事。我们除了说作者在道德上无甚情趣之外,对于这种情况毋需再加任何评论。对于这种缺乏道德情趣的情况,我们还记得另一个令人咋舌的例子。梅尔庚小姐(这个名字后来又成为她的另一部小说的标题)是一位具有高尚志趣的姑娘,她为一名青年所深深地爱恋着,然而她却一心想试探一下这位青年对她的爱情有多强烈。为此她构思了一个自以为得体的计划。她把一个身世不明的孩子带进她的屋子,她对那小孩的生身父母是谁故意含糊其词,存心使那位年轻人不得不懊丧地推想这孩子的母亲必定是他的心上人。我们记不清他有多么的震惊,但是,如果我们记忆不错的话,他竟然经受住了这种考验。我们并不想对他进行评论,但是我们却可以把那位少女评论一番。

我们管乔治·桑叫“即席女作家”,以这一身份来说,每当她处理带有较为“客观”的特性的事情时,她总是写得称心愉快:什么也不能比她的那些神秘、阴谋、冒险的故事更动人心弦的了。《康素埃洛》、《雪人》、《拉·毕契尼诺》、《特凡里诺》、《美男子劳伦斯》和它的续集《旋转的比埃尔》、《安东尼娅》、《塔麦里斯》、《日尔芒特的一家》、《教女》、《最后一位阿尔迪妮》、《卡迪欧》、《弗拉马朗德》,这些小说都带有大仲马小说的自发的创造力:他那富于野外情调的性格,他那为写小说而写小说的乐趣,以及他那理性上的精致高雅,他那带有哲理性的风味和对精神方面的事物的夸夸其谈(尽管对此类事物,他的了解肤浅得可笑)。

然而,我们还没有将乔治·桑的小说一一列举出来,而且似

乎也没有必要去这么做。我们最近曾试图把这些小说都阅读一遍,但我们不得不坦率地承认,我们发觉这是不可能的。如果只把它们读上一次的话,它们读起来确实优美无比,但是它们缺乏那种使作品变成经典著作、从而使它们能够使自己跻身经典作品之列的品质。有人说,使一部著作成为经典的乃是它的风格。我们得把这种话略作改变,我们说,使一部著作成为经典的不是风格而是形式。乔治·桑的小说在风格上是丰富多彩的,但它们却缺乏形式。巴尔扎克的小说谈不上有什么风格,但它们的形式却极其丰富多彩。后代的人无疑会从他们两人各自的作品里作出他们的选择^①,但是我们猜想,他们从巴尔扎克的作品里保留下来的那几本书,将会流传得比那些他们从和巴尔扎克同时代的乔治·桑的作品里选出来的书更为久远。我们不能容易地想象,我们的后代会在他们的皮箱里带着《华伦蒂娜》或者《莫普拉》、《康素埃洛》或《味而美侯爵》之类的小说去出门旅行。但是同时我们却又可以想象,如果这些令人神往的故事不再时兴的话,一旦我们的后辈们中有谁在古老的图书馆里的积满灰尘的角落中偶然翻到了它们,他们就会在书架边的梯子上坐定下来,打开书本,惊奇而着迷地翻阅起它们来。他们会赞叹说:多美妙的思想!多奇怪的风格!我们以前怎么没有对这些东西多了解一点呢?当这样的时代到来的时候,我们料想全世界都会沉溺在一种“现实主义”之中(今天我们对这种主义还没有开始作任何哪怕是含糊的预言)而无法自拔,乔治·桑的小说对二十一世纪的孩子们来说很可能会具有斯宾塞的《仙后》^②对十九世纪

① 巴尔扎克生于1799年,卒于1850年;乔治·桑生于1804年,卒于1876年,故云。

② 斯宾塞(Edmund Spenser, 1552—1599),英国文艺复兴时期诗人,未完成的长诗《仙后》是其代表作。

的孩子们所具有的那种魅力。要今天的批评家从这些小说中去选择一些来作评论的话,会叫人觉得差不多太学究气了,它们基本上是属于同一个理性家族的。它们是些写来虽流畅但读起来却费劲的作品。

在这么说的时侯,我们必须马上对我们的意思加以限制。全世界的人都可以把乔治·桑的作品读上一遍而丝毫不会发现它们有什么艰涩费劲的地方。但要重新回到她的思想上去可就不容易了。且不去谈若干优美的描写的段落,读者不大可能为了重读一下乔治·桑的某一章节、某一精彩的片段或者某段有趣的对话而重新拿起他已经放下的她的任何一卷著作。乔治·桑比任何一位文思与她同样出众的作家都更少能吸引读者去反复细读她的作品。这是否可以归结为她毕竟是一名妇女,而女性才智的松散性必然也会在她的身上起作用呢?我们并不想那么说,尤其是,尽管从她的作品中去选出几部来专门加以评论不免显得有点迂腐,我们仍然会马上想到她的二、三部小说,其中很少有反映出这种女性才智上的松散性的东西。《莫普拉》是一部结结实实的,颇有大师风度和男子气概的小说;《安德烈》和《魔沼》则具有特别完美的形式。我们曾在这篇评论开头的地方援引过泰纳先生的话,他曾谈论到我们这位作家的乡村小说(即可以同《魔沼》归在一类的小说^①),作为她头脑灵活,才气横溢的明证。除了故事美妙动人之外,这些小说实际上还可算是一些真正的语言文学的研究论文,就像巴尔扎克在《诙谐短篇故事集》和萨克雷在《亨利·艾斯芒德的历史》中所作的那样。乔治·桑试图回到比较简单而古朴的语言上去——但她对这种语言的处理手法又往往是如此现代化,如此丰富多彩——这种尝试也

^① 包括《弗朗梭阿·勒·香比》和《小法岱特》。——原注

和她的那两位同时代的同行们^① 同样成功。在《钟手》中,这种说法尤为确当,而这种成就只有一位特别具有同情心和灵活技巧的才子才能达到。这便是乔治·桑的读者——即使他对她的作品只读过一次——在读完她的书之后所留下的印象之一。读者的另一个压倒一切的印象肯定也会留在她的那种品质上,如果不得不用单一的一个字眼来表达这种品质的话,我们可以把它称之为她的才华的丰饶。要是说有一、二件东西局限了这种丰饶,这倒是真的。譬如说,我们想到了乔治·桑的特性的自卫本领,她不断地需要为自己的那些错误和缺点申辩,美化它们,把它们拿到合适的亮光底下,而且正如我们在本文开头时所说的那样,对它们加以“精心打扮”,而对于这些缺点,她自己的个性上的责任也许是事关紧要的。她从来没有把自己的哪一条缺点当作缺点来承认过,她总是把它装扮成自己的优点;如果她笔下的女主人公们抛弃了她们的爱人,或者对她们的丈夫谎话连篇,你可以肯定,这是因为出于至高无上的美德的动机才那么干的。像《卢克莱齐娅·弗洛里阿妮》和《她和他》这样的作品也许可以归因为某种胸襟不够宽阔的气质——这两部书都是这样的故事,我们可以认为,乔治·桑在这些故事中描写了她与那些对她来说已经是死去了的人之间的关系,由于他们已经是死去了的,这就可以使她毫无矛盾地把他们描绘成自私的魔鬼,^② 而女性的主人公在这些小说中则被美化成她自己这一性别中的最高贵的人物。但是如果不开展由这些著作所引起的讨论,我们也许会说,从这件事情的表面来看,它们对这些著作的作者进行

① 萨克雷生于1811年,卒于1863年,故也与乔治·桑是同代人。

② 指肖邦和缪塞。譬如《她和他》就是为她自己抛弃热恋着她的缪塞而作辩护的小说,它发表于1859年,而缪塞已于1857年去世。

了大量的辩护。她把她的素材倾注进了艺术的熔炉，而艺术家的素材从大部分来说有必要是他自己的经验。乔治·桑却从来不去描写现实，这往往是她在艺术上的欠缺。正因为人们对她有这种责备，她应当也要还这笔债务。《卢克莱齐娅·弗洛里阿妮》以及《她和他》对她的想象来说无疑仅仅是对其结局原来应当如此的故事的叙述。

在乔治·桑的某一篇前言的字里行间，人们很难不感到有某种高度的问心无愧和热情洋溢的诚挚。她在这些话里暗示地提到阿尔弗雷德·德·缪塞的兄弟所出版的一部低劣的小说，他写这部小说的用意是对乔治·桑的《她和他》一书进行问罪式的反驳。乔治·桑的一些朋友曾劝她对这部小说不必加以理会。“但在反复思考之后，她认为在适当的时候、适当的地点对它进行驳斥乃是她的职责。然而她一点也不着急。她那时正在奥维涅的鲜花芬芳的幽径和春天最甜美的景色中，追随着她的新创作的 novel 中的人物的想象中的踪迹前进。她随身带着那本小册子，准备把它先读上一遍；可是她最终却并未去读它。她忘了带上她的植物标本夹，作为代用品，这本臭名昭著的著作的书页却被她用来夹在比一德—多姆和桑西一带所采集的野花，这样一来，这本书倒被它所接触的芳香的花瓣纯化了。上帝造物的温馨啊，同你为伴，有谁还愿意去回忆文明所散发出来的臭气呢？”

然而，为了对一切都公正不倚，必须进一步记住，那些最初和最终曾使乔治·桑被人以歪曲真相的手段横加指责的人和原因都早已属于沉寤静寂了的、缄默无语了的、甚至是已经消亡了的阶级。只有乔治·桑本人才永远是发言者、生存者，是以如魔术般的雄辩的天才武装起来的对手，差不多像是在她的能言善辩上押了一笔保险金似的。为了权衡一切，我们想象她在道德

方面确实要比经验“更为长寿”，以致使她在回顾自己的往昔时感到她仿佛是在讲述另一个人的历史似的。她在她晚期的一篇小说中感叹地说：“我们昔日的情人们哪，他们在哪儿，他们在哪儿呢？”（我们已经摆脱了的那些热情，它们如今变成什么样子了呢？——它们被抛进了怎样的昏暗的泯灭之境中去了呢？）她继续往下说，她认为我们每个人只死一次，一死就万事皆了，这种想法是一个大错。我们是零敲碎打般地逐渐死去的，我们的某些部分是在不断地、逐渐地死去的，只有剩下来的那部分才在最后死去。至于我们“昔日的情人们”，他们到底在什么地方呢？我们也许会在想象中听到雅克·劳朗和卡洛尔王子似在遥远的回声中叹息着。

在说到乔治·桑缺乏真实感的时候，批评家更偏重于指她缺乏精确性——缺乏写实的方法。对某种一般的真实感，她的作品里是充沛到了洋溢的地步；我们觉得，任何有关人性的东西都不是同她的思想不相容的。对于她，我们应当说的是，她并不是了解了人性，而是感觉到了人性。无论在什么事情中，她都热爱人性，并从人性中得到乐趣。她善于思索；但是从最深的意义上来说，她却不善于观察。她是一个品格极高的感伤主义者，但她又不是一个道德学家。她瞥见了数以千计的事物，但她很少对它们进行严格的评判；因此尽管她的著作里富于睿智明慧之语，却没有什麼可以称得上是有分量的东西。她对物质世界恰如对于人性一样熟悉，也许她对物质世界的了解还要更为深入一些。她可能随时随地都会说她对生物学、矿物学和天文学比对社会学要更感兴趣。我们所称谓的“自然”——景色、树木、花草、岩石、溪流和云雾——在她的小说中比在任何别人的小说中都更具有举足轻重的地位，在任何一位作家的小说中，它们都没有被描写得如此壮伟、恰当、巧妙过。

要是透纳^①不是用画笔来绘出他的风景画、而是用钢笔来描写它们的话,他也许会像乔治·桑那样来描写的。泰纳先生说,如果说她在处理男男女女的问题时写得不够真实的话,那是因为她对他们抱有太高的期望了;要是叫她不要把他们描述得比他们的现状更美好一些的话,她是无法忍受的。她很喜欢表述美德,如果说我们有时觉得她实在没有好好地测量过她把她的人物描写得有多么高大,觉得把他们放到这样的高度对她的理解力来说并不需要付出多大的代价,那么至少我们还会被她的高贵的想象力所感动。泰纳先生称她为理想主义者;我们则觉得应当更加确切地称她为乐观主义者。正如法国人所说的,一位与小说家“并列”的乐观主义者不是成为一个道德家的料子。乔治·桑的乐观主义,她的理想主义,是十分美丽的,是那种她在我们身上造成巨大的、发光的、自由的印象的源泉。但是我们觉得,在一位小说家身上,更好的东西乃是对现实的温情的欣赏;这种欣赏,甚至只给事物披上一层薄薄的玫瑰色的外衣,也会显得像是一种暴力的行为似的。

洪丕柱 译

朱乃长 校

^① 透纳(Joseph Turner, 1775—1851),英国画家兼雕塑家,以用色明快著称。

乔治·艾略特^①

面对一位作家的全部作品，评论家的首要任务就是找出有关该作家创作方法的某些关键，有关其文学信念的某些观点，以及有关其主导理论的某些意向。这种探究所需付出的工作量在很大程度上视作者而定。在有些情况下，评论家会找到明确无误的声明；而在另外一些情况下，他将不得不满足于进行认真谨慎的归纳。对于像乔治·艾略特这样一位如此喜欢离题的作家，评论家有理由希望他不至于找不到关于这位作家的艺术信念的广泛根据。评论家在《亚当·比德》中找到了如下这段话：

“如果可能的话，给我们画一个天使吧，穿着一件飘逸的紫色长袍，圣光下脸儿苍白；更常给我们画一幅圣母像，她仰起了慈祥的脸庞，张开了双臂迎接神的荣耀。但是，不要把任何美学理论的条条框框强加在我们头上，因为它们会从艺术领域中排除那些用粗糙的双手擦洗着胡萝卜的老妇人，那些在昏暗的小酒店里休息的乡下大老粗，那些曾经俯身于铁锹上、干过人间粗活的圆宽的背脊和饱经风霜的迟钝的脸庞，以及那些使用锡铁平锅、土色瓶罐、粗鲁的杂种狗和一串串洋葱的人家。在这个世界上，这样的凡夫俗子比比皆是。他们没有诗情画意、多愁善感的苦恼。我们必须记住他们的存在，否则我们就可能碰巧把他们排除在我们的宗教和哲学之外，而提出一些只适用于一个充

满了极端事物的世界的高超理论。……

“世界上没有几个先知、英雄和绝色美人。我不能把我全部的爱和崇敬都献给这些罕见的人物，我要把大量的这种感情倾注在我的那些平凡的同类身上，尤其是倾注在站在这芸芸众生之前列的那么几个人身上，我认识他们的脸孔，触摸到他们的手，我不能不带着亲切谦恭的心情为他们让路……”

“同时，我要在这里敞开心扉，”乔治·艾略特接着说，“公开宣布：我曾十分热忱地钦佩过一些老先生，虽然他们说的英语糟糕透顶，有时脾气还不免焦躁，而且他们从来也没有受过比教区专管救济人员更高的感化。我之所以能得出人性是可爱的这一结论，之所以能知道一点人性的深切的悲怆动人之处，及其深不可测的奥秘，都是由于我长期生活在那些多少有些平凡粗俗的人们中间的缘故。关于那些人，你要是到他们的邻里中去问问，恐怕是听不到什么惊人的事迹的。”

然而，即使不对个人偏爱作任何诸如此类的公开承认，粗略地看看乔治·艾略特不同作品中的主要人物，也会使我们确信，作者的同情是在普通百姓一边。赛拉斯·马南是个亚麻织工，亚当·比德是个木匠，麦琪·都立弗是一个磨坊主的女儿，费利克斯·霍尔特是钟表修理工，黛娜·莫里斯在一家工厂做工，海蒂·苏洛则是个牛奶房的女工。埃丝特·莱昂实际上是个朝来夜去的家庭女教师；就是狄托·梅立玛一人是个学者。在《牧师生活纪实》中，乔治·艾略特的笔常常从她的牧师主人公们滑向他们

① 本文最初发表于1866年10月出版的《大西洋月刊》(Atlantic Monthly)。

此文写于1866年，其时《米德尔马契》和《但尼尔·特隆达》均尚未发表——前者于1871至1872年间问世，后者于1876年和读者见面。此后，詹姆斯先生在《但尼尔·特隆达：一场谈话》一文中作了详细的论述，该文原是为1876年12月号《大西洋月刊》所写，1888年收入他的《一组不完整的画像》(Partial Portraits)论文集。

最愚昧无知、最微贱的教区居民。在《罗莫拉》里，作者甚至连篇累牍地描写佛罗伦萨平民的谈话。正如萨克雷是一位描绘上流社会生活的画家那样，艾略特确实是一位描绘中产阶级生活的画家。

显然，艾略特有很多机会研究社会地位较低的人们的生活方式。用她自己的话来说，她曾长期生活在英国中部地区的农夫、机修工和小商人中间。艾略特告诉我们，这一地区叫伦姆郡。在涉及她的大多数小说的那已久远的时代里——即上世纪末本世纪初，该地区民众的生活条件与人们在美国所见的任何生活条件都截然不同，这就使得美国人在探讨艾略特的作品时，不得不撇开像风土人情描述得是否精确而逼真这样的问题。他只能说，艾略特的作品具有强烈的内在的真实性。

倘若他是乔治·艾略特的一个名副其实的崇拜者，他的确会肯定地说，艾略特的作品必定是真实的。它们具有完整的内容和详尽的细节，而这只能是长期自觉接触的结果——这样，对作者来说，歪曲和隐瞒事实比不加夸饰地记录事实要困难得多。很可能她的色彩有些过于鲜明，阴影部分的灰色过于柔和，风景的上空阳光过于充足，弥漫着过于宁静、富足的气氛。色彩过于鲜明的原因一半来自当地生活的影响，另一半则归之于作者本人天生的乐观精神。

在艾略特所有的小说中，我不记得有哪种巨大的不幸不是由遭受者的愚蠢直接造成的。她没有描绘邪恶、贫穷或卑劣；也没有描绘破衣烂衫，酗酒和兽性的情欲。艾略特喜爱描绘普通人，他们智力虽然有限，心地却十分善良。只要粗略地看看她作品中的代表人物，我们就会对此确信无疑。《亚当·比德》中有一位欧文先生，他是个人人皆知的不称职的牧师，终日心安理得地和他母亲一起下下棋，拍拍他的狗，还稍稍读一点希腊悲剧；郝

尔农场上有位性情善良、脸色红润的大好人，名叫马丁·波塞；还有他的那个妻子，说话有点儿过于尖刻，喜欢唠唠叨叨，但目的只是为了清洁、诚实和整齐；庄园里的亚瑟·唐尼桑恩上尉诱骗了可怜的农家女海蒂，可是，他毕竟是个模样英俊的好人；还有木匠的儿子亚当和赛斯·比德，他们是年轻的乡下人中最强壮、最纯洁、最谨慎的人。在《弗洛斯河上的磨坊》这部小说里有着同样的、普遍的幸事。都立弗先生在生意上确实破了产，然而他的破产仅仅是作为作品中普遍存在的诚实、正直和繁荣昌盛的气氛的一个陪衬而已。他的儿子固执而任性，他之所以如此，都是出于一心向善。他的女儿有些多愁善感，反复无常，但她却更具有明辨是非的良心。

乔治·艾略特塑造的那些阶层的人物普遍有去恶从善的良心。于是，为人正派、丰衣足食及性情和善便随之而来。“端方正直”一词可用来概括乔治·艾略特笔下各种人物的共同特性。亚当·比德是一个正派而杰出的青年人；亚瑟·唐尼桑恩也是这样；尽管费利克斯·霍尔特执意不带领带，他仍然不失为一个可敬的人物。也许除了麦琪·都立弗和斯蒂芬·格斯特以外，艾略特作品中的每个重要人物都是如此。他们都有这样一个基本的特征——即在他们身上，去恶从善的良心比情欲占有更大的优势。

据我看，使乔治·艾略特的名字广为人知的第一部作品仅仅包含了其潜在力量的少量胚芽。从《牧师生活纪实》到《亚当·比德》，乔治·艾略特并未取得跳跃式的进展。我认为，《牧师生活纪实》里包含的三个故事中，第一个故事写得最好。这部作品篇幅不长，但涉笔广泛，幽默诙谐，极其哀婉动人。《阿莫斯·巴顿牧师的悲惨命运》里的命运就是为自奥利弗·哥尔斯密以来那些擅长于抒发悲枪之情的聪明的故事家们所发现的、对他们极为

有用的命运——也就是一位不幸的英国国教的牧师的命运，他得每天为了以牧师应有的体面用年俸八十镑的收入来解决养活妻子和六个儿女的问题而苦苦地挣扎不已。

《牧师情史》是《牧师生活纪实》中的第二部作品。我毫不犹豫地，这是作者的一个败笔。乔治·艾略特关于上流社会生活的描写只是当它们与小酒馆的营业室、与牛奶房和村舍的情景相关联时才是有趣的。吉鲁费鲁先生的爱情故事完全发生在上流社会的圈子里，因而它的说服力和真实性极为不足。这并不是由于作品粗俗——因为乔治·艾略特从未丧失过良好的情趣——而是由于它空洞浅薄、单调平淡和琐碎平凡所致。然而，若非两者使用的语言和风格韵律所具有的某种惊人的相似之处，人们很难相信该作品是出自写《织工马南传》的那位作家之手。

《珍妮特的忏悔》是关于牧师生活的三部作品中的最后、也是篇幅最长的一部。在此，我们又回到了中产阶级的生活——以《弗洛斯河上的磨坊》中的道森家族为代表的那种生活。这部作品的主题几乎可用法语的 *scabreux*^① 一词来加以形容。人们称之为现实主义的东西很难更甚于采用一个染有酗酒恶习的女主人公的做法。这个主题令人不快；作者冒险选择了它。不过，应该补充说明的是，珍妮特·丹普斯特有很多使她激怒的遭遇。她嫁给了一个凶残的醉鬼，因此就以酗酒来躲避丈夫的虐待；作品较少论述珍妮特不光彩的堕落，而较多地描述了她通过埃德加·特利安牧师仁慈的帮助而获得的解脱——实际上，这部作品即因此而得以跻身于牧师题材的系列小说之中。我不禁想到，这一主题严峻的悲剧性特色由于过于冗长的叙述和过于繁琐的

① 法语：淫秽的、下流的。

本地风情的描写而受到了削弱。作者对乡村生活的大量回忆和报道阻碍了故事情节的进展。在当时她对这种进展的驾驭力还比较弱。她后来写的作品有了较为坚实的故事结构,能够较好地支撑起这些幽默、离题的插话的沉重装饰。

在某种程度上,我认为《织工马南传》的地位比乔治·艾略特的其他任何一部作品都高。它更近似于她的一部杰作;它较多地具备了作为经典作品的标志的那种朴实、完整和尽善尽美的品质,没有漏洞百出、交代不周等等弊病,而一部经典之作是不会有这些弊病的。事实上,作者在这里所尝试的是比亚当·比德和麦琪·都立弗的内心考验更加能够令人感受深切的东西。一个可怜、愚钝、失望的卫理公会教的织工;一个满头金发的小弃儿,还有一个好心而优柔寡断的乡绅以及他那颇有耐心、膝下无子的妻子——这些人和一群纯朴、爱喝啤酒的村民们组成了剧中的人物。我认为,《织工马南传》比其他任何同类作品都更能给人一种深刻印象,即关于在旧政权统治的最后年代里,英国农村的粗鄙的物质生活的印象。那个年代是组织起来的托利党人的年代,是特拉法特战役和滑铁卢战役的年代。当时,法国人以咄咄逼人的主宰一切的精神迫使英格兰恢复她自己心胸褊狭的团结一致,使她在那些年代中获得那种双倍地、残暴而病态地具有英国特征的个性。或许小说的前三十页是全书的精华所在,讲述可怜的马南在友情和爱情上的失意,他的无辜受辱,他在拉维罗度过的漫长而孤寂的昏暗生活,唯一的伴侣便是他那架织机。他的肌肉在织机上“那样单调地重复着同一个动作,以致如果停顿下来,似乎就像屏住了呼吸一样地不自然”。

正如乔治·艾略特的所有作品一样,这部作品中有中层人的生活,也有下层人的生活;我则一如既往地喜爱她对下层人的生活描写。据我看,艾略特的《织工马南传》最为接近浓淡适度

的棕色和灰色，亦即她竭力仿效荷兰绘画大师们的那种柔和的光线和并不可怕的阴影。《织工马南传》中有一章写到一家小酒馆里的情景，由于常常被人在文章里提及，它已颇为著名。从来没有一群诚实而喋喋不休的乡下楞头青让人对待得更善良、更仁慈的了。经过长时间的、有些令人心寒的沉默以后，在充满烟雾和啤酒味的气氛中，酒店老板开了腔，他“语气迟疑地对他那个做屠夫的表弟说——

“有人会说，你昨天买进的是头很好的牲口，鲍勃？”

“这个屠夫生性开朗，长着一头红发，老是笑眯眯的，并不急于回答。他喷了几口烟，吐了一口痰，这才答道：‘他们这么说不会错，约翰。’

“经过这阵微弱、虚幻的缓解以后，又出现了像先前一样沉重的寂静。

“‘是一头达拉姆种的红牛吧？’几秒钟后，那个蹄铁匠又接上话碴儿说道。

“蹄铁匠望望老板，老板又望望屠夫，仿佛他是必须承担答话责任的人。

“‘不错，是红牛，’屠夫以他那快活而沙哑的尖嗓门说，‘还是一条达拉姆牛呢。’

“‘那么，你就不必告诉我你是向谁买的了，’蹄铁匠一边说，一边有点扬扬得意地四下望了望。‘我知道这一带谁养了达拉姆牛。它那眉头上一一定还有一块白斑。我打个一便士的赌，怎么样？’

“‘唔，不错——它也许有，’屠夫认为自己是在作一个明确肯定的答复，说得很慢。‘我并不反对。’

“‘我早就知道得一清二楚啦，’蹄铁匠身子往后一仰，挑战似地说，‘我要是不知道拉梅特先生家的牛，我倒想问问谁会知

道——就是这样。至于你买进的那条牛，不管是贵是贱，我可给它灌过药了——看谁敢说没有。’

“蹄铁匠看上去很凶狠的样子，多少激起了这个和气的屠夫的谈兴。

“‘我是不爱和任何人抬杠的，’他说，‘我喜欢和气、安静。有些人爱把小事闹大，我却爱大事化小；不过，我不跟人家争吵。我要说的是，它是条好牛；任何一个讲道理的人，一看到它都准会淌眼泪。’

“‘好吧，随它怎样，那就是我灌过药的那条牛，’蹄铁匠怒气冲冲地紧接着说，‘也就是拉梅特先生家的牛，要不然，你刚才说它是条达拉姆红牛就是撒谎。’

“‘我没有撒谎，’屠夫还是像刚才那样，操着沙哑的嗓音温和地说，‘我跟谁都不抬杠——即使人家颠倒黑白，我也不抬杠。这不是我的特长，也不是我做的买卖。我要说的是，它是一条漂亮的好牛。我说话算数；我可不跟人家争吵。’

“‘不，’蹄铁匠望望大家，带着尖刻的讽刺说道，‘或许你并没有说那头牛是达拉姆种的红牛，大概你没有说它眉头上有一点白斑——你既然谈到这个，那就别赖。’”

事情闹到这个地步，店老板出来做了和事佬。既然已经提到了拉梅特先生家，他就索性请那位教区执事兼裁缝麦赛先生就这个题目给大家回忆一下往事。麦赛先生“怜悯地笑笑，答道：‘是呀，是呀，我知道，我知道；不过，我还是让别人说吧。我现在不中用了，让位给年轻小伙子啦。还是问问那些到塔莱上过学堂的人吧；他们学过发音法——这倒是新近才时兴起来的。’”

但是，麦赛先生还是松了口。在店老板那种颇有点苏格拉底式的逐点提问下，他一步一步地说出了事情的原委。最后，他

谈到拉梅特先生的婚礼，讲到那位主持婚礼的牧师在向新郎新娘问话时，怎样无意中调换了两位新人的姓名的位置，居然问新郎：“‘你要娶这个男人作你的妻子吗？’”等等。

“‘但最特别的是，’麦赛先生接着说，‘除了我以外，没有一个人注意到了这个差错。新娘、新郎脱口而出地回答说‘要’，就像我到了该说‘阿门’时就说一声‘阿门’一样，一点也不听听在这以前人家都说了些什么。’

“‘不过，你对当时正在发生些什么事知道得很清楚，麦赛先生，你说对吗？你不是很机灵吗？’屠夫说。

“‘哦，天呀！’麦赛先生停了一下，不胜怜悯似地对那位听他说话的人的缺乏想象力微微一笑，‘那时候，我浑身都发抖了。我好像是一件衣服，被人家拉着两只衣角；因为我不能叫那位牧师不要说，我不能擅自那样做；但我心里却想，‘要是因为这番反常的话，使得新郎新娘将来的婚姻不牢靠，可怎么好呢？’我的脑袋像只磨子似地转个不停，因为我向来特别喜欢反反复复地把问题考虑周详；我又自言自语道，‘使得人家婚姻牢靠，究竟是靠心意呢，还是靠语言？’因为那位牧师的心意是好的，新郎新娘的心意也不错。不过，以后我想到这件事情时，就觉得心意对于许多事情并不是很有用处，因为你也许存心要把两样东西粘在一起，可是，也许你的胶水不行，那么，你又怎么样呢？’”

无论怎样，婚礼以后，那位牧师还是消除了麦赛先生的疑虑。那位牧师使他确信，使婚姻起作用的既不是什么心意，也不是什么语言，而是结婚登记。然后，麦赛先生又谈到——或者更确切地说，是在他的听众们的慢慢的引导之下——那些时常出人拉梅特先生的马厩的鬼魂。但这个话题像达拉姆牛的话题一样，似乎又要引起一场没完没了的争论。店老板再次打了圆场：“‘依我看，有些人即使鬼魂明明白白地在他面前，他们也看不

见。这里面是有道理的。就拿我妻子来说,你就是把味道最冲的乳酪放在她鼻子底下,她还是会嗅不出来。我自己从来没有看到过鬼魂;’于是,我暗自思忖,‘很可能是我闻不出鬼魂的味道。’我的意思是把鬼魂当做嗅得出来的东西,或者把嗅得出来的东西当做鬼魂。因此,我两边都赞成……因为我相信的就是味道。’”

在《织工马南传》里,描写得最出色的乡下的知名人士是麦赛先生,即以上引用的片断中出现的那个人物,和马南的女保护人,好心的多丽·温兹洛甫太太。限于篇幅,我这里只再提提关于麦赛先生的一件事情。在卡斯乡绅老爷家举行的盛大的新年舞会上,麦赛先生在多丽的丈夫温兹洛甫身旁观看别人跳舞。

“‘乡绅老爷这么胖,竟还跳得这样灵活,’麦赛先生说,‘脚也踩得非常好。不过,要论模样儿,谁都比不上拉梅特先生;你们瞧,他的脑袋挺得像个兵,他可不像大多数上了年纪的老爷们那么软绵绵的——他们一般都发了福;——还有他的腿真灵巧。牧师也够敏捷的,不过他的腿可不大灵活,腿肚子以下也嫌粗了些,两只膝盖要是能够再并拢一点而又不会碰伤就好了,不过,这已经是不错了,已经是不错了,尽管他挥手的样子不像乡绅老爷那样有气派。’

“‘要说灵敏,你们瞧瞧奥斯古德太太,’本恩·温兹洛甫说……‘她真是个体段最漂亮的女人,任谁都比她不上。’”

“‘女人长得怎么样,我可不管,’麦赛先生有点轻蔑地说,‘她们既不穿外套,也不穿长裤,你简直就弄不清她们的身材长得怎么样!’”

就她的特点而论,车轮匠的妻子温兹洛甫太太是作者刻划得最真实的人物之一。她在赛拉斯·马南悲伤之际,出于一种纯粹的博爱之心,对他进行安慰。“从各方面来说,她都是一个做

事最认真踏实的妇女,对自己的职责怀着极大的热忱。在她看来,似乎生命所能奉献于人生职责的东西实在太少,因而需要每天四点半钟起身才行。其实到了上午的最后几个钟头,她便无事可做了,而这又成为她经常要解决的一个问题……她是个十分温和、很有耐心的妇人。她生来就是要探索人生中一切比较悲哀、比较严重的问题,并且用自己的头脑对之加以思考。”她把“I.H.S.”^①的字样印在饼和面包上,却不知道这些字母是什么意思,或者说,实际上她并不知道它们是字母,而对马南竟能“念出它们”感到十分惊讶——主要是因为这些字母就是教堂讲台上那块布上的字母。在某种意义上,她触及宗教主题为的是使那些浅薄的读者理解,她发掘了某种多神论的信仰形式——两极相通。她极力劝马南去教堂,向他讲述履行宗教义务给她自己带来的愉快。

“要是你从来就没有去过教堂,那么,教堂对你的好处就别提会有多大了。我每回上教堂,那种安定舒服的感觉真是从未有过的。我听麦赛先生做祷告,唱赞美歌——还听克拉肯索甫先生讲道,圣餐日的情形尤其特别;我要是感到有点不痛快,我觉得也能忍受得了,因为我找对了去寻求帮助的地方,把我自己献给“他们”,^②就像我们到头来总免不了要把自己献上去一样;所以,要是我们尽了我们的本分,那就不会相信在我们之上的“他们”会比我们坏,也就不会相信及不了“他们”了。”

“这个复数代词,”作者说,“并不是多丽的邪说,而不过是她为了避免放肆的亲昵所采用的一种说法而已。”我猜想,在别的

① I.H.S.是希腊文“耶稣”之意。也可视作 *Iesus Hominum Salvator* (= *Jesus, Savior of Men*),意为“人类的救主耶稣”。

② 多丽常把上帝说成“他们”。

任何一部英国小说中,没有一个人物像多丽·温兹洛甫这样质朴,这样真实而不可鄙,如此古怪而不荒谬。

在乔治·艾略特以其男主人公或女主人公的名字命名的所有小说中——《亚当·比德》、《织工马南传》、《罗莫拉》和《费利克斯·霍尔特》——这些人物实际上扮演的是次要的角色。作者的初衷可能是希望使这些人物保持最高的形象,然而,素材在她手中变得难以驾驭,结果使这些技术上的主人公在事实上的主人公面前黯然失色。狄托是《罗莫拉》中的主要人物,但小说主要地不是描写罗莫拉怎样受了狄托的错误的影晌,而是着重描写了狄托的错误如何先影响到他自己,尔后又附带影响到他的妻子。高德夫雷·卡斯先生因其终生的秘密理应是《织工马南传》的男主人公。费利克斯·霍尔特在以他的姓名冠名的那部小说中,不过比一个偶尔出现的幽灵稍微多露了几次面罢了;这部作品实际上并没有男主人公,有的只是一位女主人公而已。

就作品的内容来看,同样的评论也适用于《亚当·比德》。由于海蒂·苏洛巨大的不幸,她才是这部小说的中心人物。毫无疑问,在那种不幸面前,任何其他人物都无权要求戏剧性的中心地位。需要给予同等地位的人物不是亚当·比德,而是亚瑟·唐尼桑恩。假如故事是以我本该十分赞成的那种方式结尾,以海蒂被判处绞刑,或者甚至是以对她缓刑而告结束的话;假如在结局时,让亚当遗憾终身,而让黛娜·莫里斯去过那种对她非常合适的独身生活的话,那么,我想,亚当就有可能和他那不幸的情人一起分享担任主角的荣誉了。但事实上,把故事的结尾处理得有利于亚当,对他来说才是致命的。他因海蒂的不幸所产生的悲痛并不足以表现这种情况下的悲痛程度。我乐意承认,他日后的结婚是十分可能、甚至自然的。但那是属于一部新的小说里的事。

我认为,这一点阐明了始于巴尔扎克的那种颇遭非议的方法的巨大优点,即在一部又一部小说里把主人公的经历延续下去的方法的优点。或者说,即使承认作者并不愿着手写,甚至不愿设想一个完整的新故事——在那个故事里,亚当的创伤渐渐被时间愈合,竟然会向另一女子求婚——我还是认为,在我们设想的以海蒂的死作为结束的故事的结尾部分,预示出这种事件——使之成为亚当最终的思想状况的合乎逻辑的后果——是不无可能的。当然,环境和发生的事情密切相关,而这些环境又是没有什么预兆的;但除去环境的作用以外,首先就会有这样的事实,即这种事情是可能发生的。

对这种可能性的信念就是:我本该希望作者给予富于同情心的读者一个进行自我推断的依据。在每部小说中,这种工作都是由作者和读者分担的;然而,作者之塑造读者正如他塑造他笔下的人物。当作者把读者塑造得不好,亦即把他塑造得不同时,读者就不会出力工作;而作者就得承担所有的工作。当作者把读者塑造得好,亦即使他感到兴趣时,读者便会做大约一半的工作。如同我已经指出的那样,在做这种推论中,读者只能分担他的那份任务;重要的是促使读者去做好那份工作。我认为有一种办法。这也许是个秘密;但我觉得,在没有发现这个秘密之前,就不能说小说创作艺术已经达到了完美的程度。

当你用冷静和审视的眼光重新阅读一部你从前热情而漫不经心地读过的作品时,你会惊讶地发现,这部作品已大大地改变了它的比例。你记忆中的那些显得杰出的部分消失了,而那些微不足道的部分却在比例上增加了。直到最近我第二次阅读《亚当·比德》以前,波塞太太在我心中都是作品中的代表人物;因为我记得她的一些警句式的妙语。然而现在,我第二次读过这部作品以后,波塞太太却成了我心目中最不重要的一个人物。

我新近细读她的妙语,感到其第一流的韵味已打了相当大的折扣。如果我必须从实道来的话,那么,亚当本人成了倒数第二号重要人物,和蔼可亲的黛娜·莫里斯成了倒数第三号重要人物。可怜的海蒂·苏洛才是我一听到这部作品的题目就立即想到的那个人物。

波塞太太的语言过于警策机智;她的聪明散发着书卷气。我不是说波塞太太矫揉造作,不是说她那个阶层的妇女并非常常具有她那样朴实、流畅的语言,有她那样的洞察力,以及她那样有力的类推的本领。然而,她过于一成不变了;她的说教过于刺耳——连珠炮似地节奏分明;她太难得恢复到正常的说话方式了。但不可否认,她说话干净利落,切中要害。就黛娜·莫里斯的过分无私的宗教观念,波塞太太规劝她说:“不过话得说回来,要是人人都像你这样,这个世界就会停滞不动了;因为如果人人都不要房子、家庭,都不吃不喝,都像你所说的那样,总是喋喋不休地谈论什么我们应该厌弃这世俗的一切,那我倒要问问:牲畜、粮食和最上等的鲜奶酪得上哪儿去?照你那样,人人都要吃劣等谷粉,人人都追在别人身后去向他们讲经布道,却不去抚养他们的儿女,不去贮备粮食以防荒年。”当海蒂很晚才从树林回到家里,借口说家里的钟比猎场的钟快了许多时,波塞太太说:“什么!你想按那些大户人家的钟来对这个钟吗?那你要点着蜡烛熬夜,再躺在床上让早晨的太阳烤得你像温室里的黄瓜似的吗?”波塞太太几乎具有某种美国的新英格兰人的精明和棱角;但是一个新英格兰的农村家庭主妇的感情却会比波塞太太的感情差上一大截,这类感情无论在现实生活中有什么影响,都至少赋予小说中的感情主体以十分形象、丰富的色彩;那种无时不在的、上面有着那么一层“大户人家”的感觉,她和她的同伴们把头稍抬得高些就会碰到的那些人。

我对亚当·比德本人的主要不满就是：他为人太好了。我猜想，作者想把他写成一个完完全全的男子汉；但据我看来，他还缺少一些东西。他缺乏自发性和敏感性，也过于拘谨呆板。他缺乏那种最重要的品质——使别人对自己感兴趣的品质——被诱惑所动的品质。亚当的性格缺少色彩和对事物的灵敏的反应。我毫不怀疑，世界上有他这样的人存在，尤其是在作者那英国味十足的伦姆郡里。艾略特用富于说服力的巧妙措词不无偏袒地将他们描绘成一个等级。她为其主人公声明：尽管他是个普通人，但却正像他不是个天才一样，他不是一个人一般的人。

“他不是一个人平常人。然而，我们每一代农民手艺人中，到处都培养了像他这样的人，他们身上有一种对于共同需要和共同勤劳的爱的遗传，它是由简朴的家庭生活所哺育出来的；他们身上还有一种遗传得来的、在熟练勇敢的劳动中得到了锻炼的才干。他们很少是作为天才步步向上，而绝大多数是作为有手艺、有良心、足以做好他们面前的工作的诚实刻苦的人而上进的。他们一生可见到的影响所及，不过是他们所居住的邻近地区而已；但是在那儿你几乎必定能够发现他们所产生的影响：诸如某条好路、某些建筑、某种矿物的应用，耕作方面的某种改进和教区陋习的某些改革。他们的后一、二代人将这些同他们的名字联系在一起。他们的雇主因为有了他们而更加富有，他们的手工制品经久耐用，他们脑力劳动的成果有效地指导了其他工人的双手。”

人们不禁要感谢这位好心的作者，因为她试图使那些通过辛苦的劳作而直接受益的几代人的记忆在他们之后永久地保存下去。假如她算不上是一位伟大的戏剧家的话，那么至少她是一个敏锐细腻的描述家。然而，人们难得自发地认识到，这不过是一个严格意义上的逻辑报应：在她需要之时（从戏剧角度讲），

她竟然发现他们对自己作为主人公的职责漠不关心。我深深地怀疑：一部小说里的主要人物是否可以成功地成为一个毫无热情的人。亚当·比德和费利克斯·霍尔特这两个人物的黯然失色似乎能证明我的怀疑是有道理的。汤姆·都立弗是个冷漠无情的人，可他却令人愉快地留在人们的记忆中；但我认为，这是因为严格说来，汤姆还是一个次要的人物，而且这个人物硬是占据了一个并不属于他的位置，所以，是不能引起读者感情上的任何反应的。

黛娜·莫里斯显然是一个得自对生活研究的人物。尽管她是以高基调构思出来的人物，但从道德的角度讲，她还是保持了生活中的许多暖色调。这样说可谓热情的赞扬。然而我承认，很难设想一个被宗教热情搞得如此兴奋的女人会保持如此冷静的头脑和如此克制的性情。在黛娜·莫里斯身上，在她那独特的天性和她那宗教信仰的影响之间，存在着一种极其密切的和谐一致。假如她生性热情，有反叛精神又自私自利的话，我就能更好地理解她实际上的自我克制力了。我会把这看成是一种深刻的宗教信仰的合乎逻辑的结果；然而，像她小说中的情况那样，她的感情和理智却很轻松自在地并行不悖。我认为，一种被认为是宗教上的皈依仅仅加强和巩固了原有的性格上的特征，那是极为少见的。通常，它是一种变化，一种扭曲；而且，新生活 and 旧生活很少有什么共同之处，所以，新生活往往就成为一种更为真诚的生活。但是，如我所说，黛娜·莫里斯身上具有许许多多反映作者所熟知的那些事实的迹象——作品中经常提及的那些反映出卫理公会教义的现象，对她似乎是那样的熟悉——因而我除了欣慰地接受她这个人物以外，要做任何别的事情都使我感到犹豫。

对于海蒂·苏洛，我是毫不犹豫的：我真心诚意地接受这个

人物。在乔治·艾略特所塑造的所有女性形象中,她是她对之抱负最小的一个形象,而我却认为,总的看来,她是她最为成功的一个形象。与海蒂有关的那段故事最为有力;读者有一种对比感,它包含着某种无穷的悲剧性。这种对比的一方是海蒂周围那些善良的人的极为平淡乏味的生活,他们健康正派的行为、他们正直诚实的品格;另一方则是那条暗黑的林中小路,可怜的海蒂就是沿着它,步履轻松地走向堕落的。依我看,海蒂的行为自始至终是完全一致的。作者避免了那种易犯的错误,没有在任何程度上以痛苦来使她具有严肃的品质。海蒂生性浅薄,爱慕虚荣;直到结局,她始终不变。

至于亚瑟·唐尼桑恩,我倒宁可作者把他写得更善良一些,或者更恶毒一点儿。我倒希望作者多写写他犯错误以前的预谋,或是多写写他在事后的忏悔——那就是说,在忏悔仍然能够起作用以前。归根结蒂,这并不是说作者没有把亚瑟写成一个坦诚、善意、粗心、自我放纵的、很出色的青年绅士的形象;但作者在亚瑟的身上却犯了一个在海蒂的身上所未犯的 error——他由于深感痛苦而得到了赎救。我只能认为,亚瑟像海蒂一样软弱。确实,一个软弱的女子比一个软弱的男子更为软弱;但亚瑟·唐尼桑恩是一个浅薄之辈,一个不会在道德良心的有力冲击下采取真正有趣而富于尊严的态度的人,就如故事结尾时作者使他摆出的那种态度。为什么不看看事情的真相呢?性急的读者很想问问。为什么不让感情和性格上的缺点充分地表现出来呢?

正因为《亚当·比德》像一幅图画,或者更确切地说,像一系列的图画,我才感到它最有价值。作者对感情的态度的描写比她对感情的动态的描写更为成功。确实,这部作品中展开人物或发掘主题的唯一尝试就在于亚瑟·唐尼桑恩的例子,而这个例

子的素材是最简单的。海蒂的堕落并不是一个渐进的过程，而是即刻产生的：没有经过挣扎，也并非出于激情。故事一开头亚当就已经是一个完美无缺的正直的人了；而要超越这一点是不可能的。因此，在亚当的身上，也没有什么戏剧性的进展。同样的评论也适用于黛娜·莫里斯。

乔治·艾略特最擅长的既不是构想概念，也不是组织文章，而是文笔渲染。在这方面她很有独到之处。她是位十足的幽默作家，也很有几分讽刺作家的气质；但她既不是狄更斯，也不是萨克雷。她比这两位作家高明之处在于她还是一位很出色的哲学家；正是由于最敏锐的观察和最娴熟的思索这两者的结合，艾略特的风格才获得了它的主要的力量。她是一位思想家——或许她不是位富于激情的思想家，但至少她是一位严肃的思想家；这两个形容词都可修饰这个称谓，但它们却既不适用于狄更斯，也不适用于萨克雷。艾略特对于观察所提供的事物不断地进行了生动、活跃的思考；这种思考活动又赋予那些事物以丰富的色彩和真正的人情味。此外，它赋予作者的风格以一种经久不衰、充满深情、包罗万象的特性，而这正是其主要的特点。或许这特性偶尔还会使人对她感到厌倦。不管怎样，乔治·艾略特很少令人生厌，因为，一方面她的思索能力从未衰退，另一方面，她的观察力永远不会停止为她的思索提供材料。我认为，她的观察力显然是女性所特有的那种观察力：它更喜欢涉及琐细的事情。这一事实能够用来解释被我称为乔治·艾略特所描绘的图画的杰出性，以及她那比较软弱无力的戏剧性的进展。

这里所指出的那种在《亚当·比德》中所强烈地表现出来的对比，在《激进主义者费利克斯·霍尔特》里表现得最为突出。《激进主义者费利克斯·霍尔特》是一件极好的细节编织品；但在在我看来，它作为一部作品似乎全无特征可言。它没有给人留下

任何印象。费利克斯·霍尔特的激进主义精神，即小说假托的动机，在大量次要情节的包围之中完全被窒息了。这部作品没有试图表现出他的主张的发展过程，也没有表明这些主张对他的性格所起的作用。费利克斯·霍尔特具有亚当·比德所具有的那种同样不寻常的刻板外形和顽固不化的态度——或许除了在霍尔特的态度中有一定的爱好诗歌的倾向以外，两者是很相似的。但是，如果说费利克斯·霍尔特的总轮廓就是胆怯而优柔寡断的，那么，那些不同的部分甚至会比她早先的那些作品中的情况更加丰富。书中没有一个人物是生气勃勃的；然而不论这些人物的怎样无足轻重，他们无不来自生活，无一不是对生活的某种反映。小说中有个侍候贵妇人的可爱的老侍女——名叫丹娜太太——作者对她的描写不超过五页，但却给人留下了一个最生动的仆人形象：为人正派、满足、聪明而相当坚忍屈从。

“人是有不同的等级的，丹娜虔诚地相信这一点——她属于有别于她的女主人的另一个等级。她具有非常敏锐的思想，可以看透一个天生的仆人的滑稽可笑的自命不凡，那个仆人不肯顺从地接受那种无法改变的、赋予天生就比她优越的人的命运。她会在这种自命不凡的行为看作试图用尾巴走路的虫子的蠕动……她是个讲究实际、不信上帝的小妇人，但却具有钢铁般的、你所不敢轻视的个性。”

“我怕又会老是指望什么好事儿，”女主人在感到沮丧的一刻这样对她说。

“那是软弱的表现，夫人。事情并不因为它们是好或是坏才发生的，否则，所有的蛋都会变坏，或者都不变坏，至多机会是均等的。机会会有好也有坏，谁的运气都不会只由一根线牵着走……您的生活中仍然会有许多乐趣的。”

“胡说八道！老太婆根本就没有什么乐趣可言了……丹

娜,除了做我的奴仆以外,你的乐趣又是什么呢?’

“‘哦,知道自己并不是一个像自己所见到的一半人那样的傻瓜,就是一种乐趣;能够支使自己的丈夫,也有几分乐趣;还有,把自己的事情办得好好的,也有乐趣。唔,但愿我有一些能做蜜钱的橙花,那么,在没看到它们做成以前,我可不想去死。这样,就不时地会有阳光出现;我喜欢它,就像猫喜欢它一样。依我看,生活就像是班克斯和他的妻子在晚上来到储藏室,我们一起玩惠斯特^①一样。我并不十分喜欢这种游戏,但我愿意打好我的牌,想看看其结果如何;我想看看您怎样充分利用您手中的牌,夫人,因为这四十年来,您的运气已经成了我的运气。’”

在另一场合,女主人一阵突然发作的痛苦中,大声呼喊:“上帝造女人是一桩残酷的事情,”作者说道:——

“这位女佣决无任何可以变成为蔑视的敬畏之心。在她看来,那个神圣不可侵犯的小树林不过是个普通的灌木丛而已。

“‘做个女人可能并不是一桩好事,’她说,‘然而,一个女人从婴儿开始就是女人了,她习以为常了。我倒不愿做个男人——那样大声地咳嗽,雨天里两腿叉开地站立着,那样地挥霍酒肉。我认为,男人是一帮粗鲁的家伙。’”

我想,与丹娜太太相比,他们的确是一帮粗鲁的家伙。

丹娜的这点表现,是由我称之为作者的文笔渲染所造成的。乔治·艾略特擅长于刻画朴实的静态人物。在这方面,她那极强的记忆力为她提供了多种典型的人物。这里还有另一种文笔渲染,其中讽刺起了主导作用。哈罗德·特兰萨姆在特莱比对选民们发表了演说。

“哈罗德的唯一的障碍来自他自己那一方。工厂里的那位

^① 惠斯特是类似桥牌的一种牌戏。

擅长演说的职员，以不同政见的民众领袖的姿态出现，还认为非得提问不可。此人可能很难对付。不过，他的声音刺耳得令人难受，而哈罗德的声音却洪亮、饱满，压倒了一位职员的提问。”

在艾略特的四部关于英国的小说中，我觉得，《弗洛斯河上的磨坊》似乎最富于戏剧色彩的连续性。它有别于我已试图指出的那种描写性的和东拉西扯的叙述方法。我认为，麦琪·都立弗是作者笔下仅次于海蒂·苏洛的、最成功的一个年青女性的形象，而汤姆·都立弗则是仅次于狄托·梅立玛的、最成功的青年男性的形象。乔治·艾略特的英国小说充满了对童年时代的生动描写；我不知道还有什么比这部作品的前面部分更加真实动人的了。可怜而古怪的麦琪比她那独断而自信的哥哥强百倍，然而就在生活刚刚开始当口，她却被迫承认他为自己的主人。汤姆自然而然地享受起男人一贯正确的特权。下面这个情节不仅仅是一段回忆，它是一种真正的追溯。汤姆和麦琪坐在一棵古树的树枝上，吃着果酱点心。最后，剩下了一块点心，汤姆便着手把它一分为二。

“一刀下去后，点心被分成了两半，但结果并不令汤姆满意。他仍然疑惑地注视着那分成两半的点心。最后他说，‘闭上你的眼睛，麦琪。’

“‘为什么？’

“‘你别管为什么——我让你闭上，你就得闭上。’

“麦琪顺从了。

“‘现在，你要哪一半，麦琪，右手的还是左手的？’

“‘我要没有果酱的那半儿，’麦琪说道，仍然闭着双眼，好让汤姆高兴。

“‘唔，你不喜欢那个，你这傻瓜。如果它理应是你的，你就可以拿，但我不会平白无故地给你。右手还是左手——现在你

挑吧。哈——!’。由于麦琪偷看,汤姆用一种恼怒的声调说,‘现在你闭上眼睛,否则你什么也别想得到。’

“麦琪的牺牲精神还没有达到这个程度;我想,实际上她倒不在乎让汤姆吃那块可能最大的点心,而是比较关心汤姆是否高兴让她把最好的那块点心让给他。因此,她闭紧双眼,直到汤姆对她说,‘你说要哪半个’时,她才答道,‘左手的。’

“‘让你猜中了’,汤姆用一种颇为难过的语调说。

“‘什么!是没有果酱的那一半吗?’

“‘不,喏,拿去吧,’汤姆口气坚定地说,果断地把较好的那块递给麦琪。

“‘噢,汤姆,你吃这一半吧;我不在乎的——我喜欢另一半;请你拿这块好了。’

“‘不,我不要,’汤姆几乎恼怒地说道,开始吃自己那半块较差的点心。

“麦琪想再推让下去没有什么用,也就开始吃了起来。她吃得又快又有味,不一会儿就吃光了自己那半块点心。但汤姆比她早吃完,所以麦琪吃到最后一两口时,他只好在一旁看着,心里很想再多来一些。麦琪并不知道汤姆在看着自己;她正在树枝上来回荡悠着,脑子里除了隐隐约约的果酱和悠然之感以外,对周围的一切并无感觉。

“‘噢,你这馋鬼!’当她咽下最后一口时,汤姆说道。”

这部小说中关于道森家族的那部分描写堪与巴尔扎克的作品媲美;只不过乔治·艾略特把那个家族的怪癖处理得很幽默,而巴尔扎克则可能以严肃得近乎庄重的态度来处理罢了。这种试图用科学的态度对道森家族进行社会性分类,并且收集其家族成员的癖性轶事的做法,使我们想到了巴尔扎克。我的意思并不是说,这两个人有着十分深刻的相似之处。

《弗洛斯河上的磨坊》一书的主要缺陷——实际上是它唯一的严重缺陷——就是它的结尾。无疑，这种结局本身并非不合情理；而且据我理解，在洪水这一情节中没有任何本质上不自然的东西：我所反对的是结尾与前一部分故事之间的关系。作者讲述这个故事的方式给人以这样的印象：它的结局即使并不十分美满，但至少也是通常能够遇到的那种情况。而照现状来看，故事的结局给了读者一个最痛苦的打击。读者对此结局没有任何思想准备；故事一直没有向这方面发展；在悲惨的结局发生以前没有任何预兆。这种结局是从一开始就存在于乔治·艾略特的意图之中？还是她为了解决麦琪的困境而勉强采取的一个权宜之计？读者会向自己提这个问题，当然，他们问也是徒然的。

对我来说，只要人类还受洪水和地震的支配，我就不反对在小说中对之加以利用。尽管如此，在这个特殊的事例中，我倒是更宁愿让麦琪自行设法渡过难关。我理解作者的顾虑，在某种程度上，我尊重这种顾虑。一个孤单的独身女子的处境似乎只是她那丰盈的生命的一种悲凉的结局；可是，如同作者所想象的那样，她是不可能回到斯蒂芬·格斯特那儿去的。我对麦琪深为敬重，但我还是要问，难道终究它就那么不可能吗？我并不试图回答这个问题。提出这个问题已经表明我是有足够的勇气的。然而有一件事是确实无疑的：假如麦琪果真召回斯蒂芬的话，这样的结局就会非常有趣，而且可能远比单单一声恐怖的惊呼所能引起的混乱对它更加有利。

我这篇文章已近尾声了，我却还没有提到《罗莫拉》。这部小说是乔治·艾略特最重要的作品，我刚才一直不提到它。由于篇幅的关系，我只能说，总的看来，我认为《罗莫拉》肯定是一部最重要的作品——不是最娱人的，也不是可读性最强的，而是一部试图完成，而且完成了最重大的事情的作品。萨沃那罗拉的

形象尽管是次要的,然而却比乔治·艾略特在别的作品中所塑造的任何一个形象的分量都重。在狄托·梅立玛的经历中,人物性格的发展得到了更为充分的表现。

尽管我们这位作家作为艺术家的品质是值得重视的,尽管这些品质大量地体现在《罗莫拉》这本书中,该作品给我的印象却不是一部艺术之作,而是一部伦理说教的作品。像乔治·艾略特的所有作品一样,《罗莫拉》的戏剧性的结构比较疲软;故事拖沓,犹犹豫豫——故事的背景过于庞大;然而,记得我初次拜读它时,我曾郑重地对自己说,看在它那宽宏的情感和高尚的道德的份上,应该对它多多宽大为怀才是。我现在仍然承认它具有高尚的道德水准这一事实,但我感到,现在自己发现这部作品的艺术水准比我最初的感觉高了一筹。

“我们的行为决定我们,”乔治·艾略特在《亚当·比德》一书的某一部分中这样说道,“恰如我们决定我们的行为。”这正是《罗莫拉》的道德教训。一个人最为熟悉的就是他自己的性格和他自己的经历——他的现在和他的过去。假如一个人是以胆怯、卑鄙的行为构筑起他的经历的话,它们就会像一群邪恶的伙伴那样缠住他,变坏他,腐蚀他,毁掉他。在麦琪·都立弗身上,我们看到的是一个由于她的诚实、正直和宽宏大度而在道德方面得到升华的形象。因此,当一个人的理智面临需要作出强有力的体力方面的努力时,它就能胜任地采取行动;而在狄托身上,我们见到的却是因虚伪和自我放纵而导致的道德沦丧的形象,这种道德状况在其主体的每一方面都逐渐引发起某种难以平息的、应该加以避免或者安抚的欲求。最后,他所有尚未偿还的欠债一起前来找他算账,使他发现生活的道路是一条可怕的死胡同。

还有什么观点能够比这个更加明白呢?还有什么教训能够

更为有益呢？“在每一个罪孽的秘密下面，”作者以她惯用的生花之笔写道，“都有一窝隐藏着罪恶的企图。其不健康的、具有传染性的生命受到黑暗的珍爱。行为的污染作用常常较少地体现于犯罪活动之中，而较多地表现于我们的愿望在事后所作的调整——以虚伪谋求私利。另一方面，由于那种公开忏悔的净化的影响是源自此一事实：据此所寓的希望就被永远地驱除了，而灵魂则恢复了高尚纯朴的境界。”她还写道，“狄托正体验着不可抗拒的人类灵魂的规律，——我们对善或恶的反复选择逐渐确定了我们的性格。我们以此使我们作好准备，随时采取突然的行动。”我想，艾略特在别的地方说过这样的话，即我们的行为就像是我们的孩子；我们生育他们，抚养他们，珍爱他们；他们成长起来了，却转而对付我们，虐待我们。

《罗莫拉》作为一部宣扬道德的作品和作为一部艺术作品的价值是基本相等的。使我相信这一点的事实就是：在我看来，似乎每个人物本质上都是平淡无奇的。作品在神韵和写作技巧方面的优点都是一些明摆着的优点。它们不劳读者去加以想象。确实，凡是翻阅过这部作品的人对这两个方面都能有所体会。对我竟然明白地表示乔治·艾略特缺乏想象力这一点，人们可能会感到惊讶；但我相信，我这样说是对的。写作通畅易读的小说是无需想象力的；与完全不具备这种能力的作家（像特罗洛普先生）相比，可以说乔治·艾略特是很富于想象力的。但是在我看来，和我们不由得认为他们明显地富于想象力的那些作家们相比，乔治·艾略特应该满足于作为一名纯粹是观察家的那个十分稳固的荣誉。为了证实这一点，我建议大家比较一下《亚当·比德》中关于海蒂的出走和漂泊流浪的章节，以及夏洛特·布朗蒂小姐的《简·爱》里关于那位女主人公从罗切斯特的家中出走，随后四处漂泊的那些章节。前者自始至终是绝妙的散文；而后者

的有些部分则是极为出色的诗歌。

再说一句。重新细读乔治·艾略特的作品给我留下了许许多多的印象。在所有的印象中,我发现最深的一点是:尽管我尊重《激进主义者费利克斯·霍尔特》,但在伦理道德和美学问题上,作者本质上还是一个保守派。在伦理道德方面,她的问题仍然是陈旧而消极的。我是怀着敬意使用“陈旧”一词的。最能打动乔治·艾略特的是由于以往未能完成职责而深感内疚的良心谴责受到记忆中玩忽职守之困扰。除了萨沃那罗拉一例以外,她没有作出任何努力,去描写一种自觉地承担起重大而崭新的责任的良心。毫无疑问,在她最近的一部作品中^①,由于缺乏这样一种努力——就它的题目而论——这个问题显得非常突出。

关于她的第二类写作特征——我或许该说是关于道德和美学配合默契的某种中间地带——的对应倾向,要列举例子是很不容易的。有一个尚可说得过去的例子却带着作者向旧传统妥协的倾向——我在这里使用“旧的”一词是不带任何敬意的——这种旧传统坚持认为,一部严肃的风俗小说应该以神话故事里的那种虚假的大团圆作为它的结局。在文学方面,我几乎找不到什么东西比她的每一部小说的结尾的章节更让人感到不愉快的了——甚至在《弗洛斯河上的磨坊》里,也有一个致命的“结尾”。换言之,作为一个艺术家和思想家,乔治·艾略特是一个乐观主义者;虽然一个保守主义者未必一定是一个乐观主义者,但我认为,一个乐观主义者很可能会是一个保守主义者。

焦晓晓 译

王晓岳 校

^① 指一八六六年出版的《激进主义者费利克斯·霍尔特》。

居伊·德·莫泊桑^①

第一流的艺术家里，不管是哪一方面的，无疑都不是那些把他们有关艺术的通盘想法整天挂在嘴皮子上的人——绝不是那些条理、辩解和程式一大套，而且谈起事物的道理和哲理来，总是滔滔不绝的人。我们通常确定什么人是第一流的，是以他们精神饱满的实践，他们应用原则上的有恒性，以及他们诱使我们探索他们的作品和具体事例中奥秘的这种隽永的韵味来判定的。可是也常有这样的事情，一个不错的艺术家道出了他的玄秘，刹那间向我们透露了他创作的诀窍，展示了他所依据的、而且对他本人也应依此来评价的准绳。不过我认为，这种意外情况还是愈早结束愈妙；即使是天才的作品也是解释愈短愈好，有不少创作了栩栩如生的人物的创作者们，他们的朋友们对他们的灵感是具有充分信心的，可是当他们漫步走入理论的昏暗荒原之中时，便只好为他们祈祷了。学说远不像作品那样充满灵感，作品总是远比学说明智得多。莫泊桑先生近来正以坚定而快捷的步伐跨越了这样一种文艺的危机；他安全地涉过了这个泥泞的沼泽而攀登彼岸。如果说在他最近出版的小说《皮埃尔

和若望》的前言中,他自己有所解脱的话,他可也帮了他的朋友们一个忙;他不仅经历了可观的困境而返回家园,成功地避开了巨大的灾难,这是连他明察秋毫的观察力也难预见的;而且还以清晰的言词(这本身就是可喜可贺的)表达了他的最全面的想法,他对自己的方向的感觉。这就好像是他在他要坐的地方布置好了光线一般。打个譬喻,如果要给他作一幅速写,不管有多少不利的因素,评论家的任务倒变得简单了;不用费心安排他的位置,因为他自己已选定了地方,并且在地板上作了粉笔记号。

我们也许立即可以说,在学术论述方面莫泊桑先生是并不擅长的;显而易见,在他的文章中他作为哲学家是远不如作为故事讲述人的。我宁可写成半页《羊脂球》也不写福楼拜《致乔治·桑》的全篇介绍;还有他那篇通论小说的小论文,专门附在他刚出版的那部著作中^①,显然是大大逊色于它所说明的这部杰作的。简言之,作为评论家的莫泊桑不免有点平平,而作为艺术家的他却是非常不平凡的。当然,我们在评定一个作家时,必须同时看他的长处和短处,如果我能够认定莫泊桑先生在理论方面是薄弱的话,这几乎会使我更加喜欢他,会使他更容易为人所接近,会给予他那种他所缺乏的柔和感,会让我们看到他身上有着人的缺憾。《泰利埃公馆》和《漂亮朋友》的作者,在谈过他的其它特点之后,他那留给人印象最深的总的特点主要就是一种坚硬性——形式上的坚硬性,本质上的坚硬性;我们也会毫不奇怪地发现,对于他来说,事实(处理手法上的事实)是异常地明确和恰当的。可是此外,他的解释却多少有点含糊和感伤。我不能肯定地说,他因为注意到批评家们这伙人就认为是愚蠢,他远不

① 本文最初发表于1888年3月出版的《双周评论》(*Fortnightly Review*),同年收入文集《一组不完整的画像》(*Partial Portraits*)里。

② 指《皮埃尔和若望》,1888年法国巴黎版。

像那伙人中的某些人那样愚蠢。他简明扼要地说出了他所要说的话,而且好像一经说出就义无反顾。总之,他的读者们应该为他说出了以下这样的一段话而表示感激:广大的读者完全可以合情合理地对一位作家说“安慰我,供我娱乐,恐吓我,使我哭泣,使我做梦,或者使我思索”,而一位诚恳的批评家则该说,“根据你的气质,以最适合你的形式,给我写出点好东西来。”我觉得,这句话精炼地提出了不同类别的小说这个总问题,而近来有关这方面的谈论确实不少。简直可以说,不同类别之多正如从事这种艺术的人数一样多。因为如果一幅图画,一个故事,或一部小说就是生活的直接印记的话(肯定这就构成了它的兴趣与价值),那就可以说这个印记将会根据印板、根据该印记的接受者的特殊结构和构成成分而相异。

莫泊桑先生说,“批评家只能按照努力的本质来评价成果;他无权干涉倾向性。”我不能肯定我理解他的含义。由于最后一词含义不清,这段话的第二个从句使我有如堕五里雾中。不过我们的这位作家加强了他的论点的明确性,他进而说,任何形式的小说只不过是某种模式的观点、对世界所持的幻象,从而就小说家的应用来说,认为事物只有一种现实,这种说法是荒谬的。我觉得这种见解值得赞扬,这不是形而上学回溯于我们论争的无底深渊之上,而恰恰相反,正说明了某些教条主义的虚荣。莫泊桑先生说,我们看待世界的特殊方法正是我们对世界所产生的特殊幻觉,而这种幻觉正投合于我们的器官和感官;而我们的接受器官则成了人类普遍意识中我们的小小园地里的设备。

“更有甚者,相信现实是多么幼稚可笑,因为我们每人在自己的思想和自己的器官里都有自己的现实。我们的眼睛,我们的耳朵,我们的嗅觉和味觉都是人各有别,从而创造出的真理也

名目繁多,就像地球上的人一样多。而我们的头脑,从这些器官接受到的指示、得到的印象是各不相同的,从而在进行理解、分析、判断时,也就有如我们各人都属于一个不同的人种。我们每个人因而也就形成了他自己对世界的幻觉,这个幻觉根据他自己的本性可能是一个诗意的、或伤感的、或欢乐的、或忧郁的、或污浊的、或阴沉的幻觉。而作家的使命就是以他所学到的并且掌握的艺术手法来忠实地再现这种幻觉,除此以外别无其它。美的幻觉,这是人类的习尚!丑的幻觉,这是变化不定的见解!真理的幻觉,绝不是永恒不变的!卑贱的幻觉,使多少人趋之若鹜!伟大的艺术家们就是那些能使得人类接受他们特殊幻觉的人们。因此,我们大可不必对任何一项理论表示忿忿不满,因为每项理论都是一种气质向它本身提出问题的概括表现。”

在这段话里,有趣的倒不是莫泊桑先生认为对于真理并没有普遍的衡量尺度,而是这样一位富有经验而且取得非凡成就的作家在一个艺术的问题上竟然将此作为结论。至于我们的印象是不是被称作幻觉,那不过是第二位的问题;了不起的是我们的这位作家比我们近来所见到的其他任何人都更精确细致地提出:艺术家的价值在于他是以什么清晰度来表现这种印象。他的特殊有机体构成一个实例,而批评家的明智的程度则视他如何来理解并体会这个实例而定。在莫泊桑先生看来,由于这个实例不是其它别的什么而因之争吵实在是可悲的浪费时间的事,因为如果没有全套完全不同的装备,这个实例便不可能是其它的东西。如果有的读者觉得要求我们无私无偏是令人寒心的话(因为除了他们自己所喜爱的形式之外,他们是设想不出任何其它形式的——这种局限性对一个读者说来是好的,而对于一个鉴定人来说却就糟了),现在这个状况并不能最好地说明这个问题,因为莫泊桑先生本人就是极准确地把一个“实例”的所有

症状最突出地表现出来,并且向我们揭示了对这些症状的考虑可以对我们有多大程度的影响。能够有此机会并且能无拘无束地投身于此,我觉得,比一般常用的确立自己的前提的方法能获得更有效的结论,从而也得到享受。抓紧这样的—一个机会,并且无拘无束地致力于此,是一种产生更为良好效果的途径。使我们弄清楚《皮埃尔和若望》的作者的那些症状——这些症状是他的思想本质决定他要表现的——这个企图既会激发好奇心,也会满足好奇心。这样来检视他的作品是最不枯燥,最不学究气的了,当我们从他的—一个特点进展到另—一个特点时,整个视野展开了,我们不屑双脚离开坚实的地面,就逐步地发现我们已置身于那些最普遍的问题之中——那些存在于人类之中、社会之中的对事物的解释。当然,情况之外还有情况,而无偏无私的批评家所愿意接触的却是那些突出的实例。

使得莫泊桑先生成为突出的实例的两件事实:第一是他的才能非常强大和明确,第二是他好像是直接用这些才能来写的:就好像和这些才能保持着最充分的、最不受干扰的——我都不知怎样称谓才好——最大胆放手的联系。当艺术家的情感是微弱,或者缺乏敏感性,要不就是角色——由于无知,或者缺乏信心,或者愚昧,或者虚假理想的错误——没有能够在合理的范围内容纳这些情感,这就是很不好的—一个实例。我认为在英国和美国作家当中,这后—一种意外情况倒是容易发生的;我们容易比法国人受到某些习尚的错误引导而去使用—种探测方法,从而忘记了最好的探测法却是自然所赋予我们的。我们常常毫不犹豫地勇于表达我们的直觉。我们有一整套的感觉器官,而事实却被我们忽略了,我们当中大概有不少人认为这是理所当然的。莫泊桑先生对他所具有的一切却从来不加忽略;他以无与伦比的精力来培植他的花园;如果你发现那品种繁多的花坛中缺少

某种花,你就可以肯定这种花没有可能在那儿栽培,他的头脑里不包含栽培这种花的土壤。他明确地认为,艺术家的首要任务,以及使他对他的人民最有用的事情,就是要熟练地掌握他的工具,不管这个工具究竟是什么。

他自己的工具是感官,唯有,或者几乎是唯有,通过感官,生活才对他有意义;他几乎是唯独通过感官来描述生活,来产生出光辉的作品。感官给他如此巨大的助力,因为在他的身体结构中感官异常活跃;在他的二十册著作中,差不多没有一页不显示感官的活力。在他的思想中,再没有什么比不承认感官并且缩小感官的重要性更为难以设想的了。他直率地、感激地接受感官,使用感官,为感官欢欣喜悦。如果有人对他说,有许多英国作家是绝不情愿像他这样来搞的话,我可以设想,他会瞪着两只眼睛说,你能期望于盎格鲁-撒克逊族的也就是如此,甚至他们当中许多人即使情愿像他这样干,也是做不来的。他会问,我们的作家怎么会如此愚蠢,居然放弃了这样一种手段,他们怎么居然会舍得。他会喊,“他们所出的作品一定还是不错的作品,细致、真实、完整地描述生活,可是有这么些忽略,这么些空白!”莫泊桑先生的作品显示给我们,譬如说,他的嗅觉是异常地灵敏——灵敏得有如田野和林间的野生动物一般,它们的生存和安全都有赖于此。也许人们会以为,他作为一个研究人类的学者对于这种官能的畸形发展感到惶惑,不知该如何对待,如何处置。不过这样的一种忧虑表现出怀有这种忧虑的人对他的直率与果决以及他经常采用的手段的提炼并没有一个完整的概念。他毫无顾忌地把宴会舞会上男女之间的关系表现为在很大程度上是受气味支配的一种关系。在他的书页中,人的生活(难道这岂不是他最通常描绘的?)在很多情况下似乎都是气味的混合,而他的那些人物总是经常从事于,或者是他本人代表他们从

事于,闻嗅并区别这些气味,愉快地或者痛苦地发挥鼻孔的作用。“如果生活中的一切都是用鼻孔来说明,那么我们为什么不老老实实地承认呢?”我设想他是会这样问的。“chez vous autres^① 一个拙劣的习尚和伪善的王国的一个有力的明证,而你们却装模作样地去描绘和刻划,并且丝毫不理会(或者是很少理会也就等于不理睬)那主要的迹象!”

他的视觉也同样是强有力的,他的眼睛具有敏捷、直接的鉴别力,这足以说明他的描绘总是不同寻常地生动简要。他的描绘从来不是拖沓的,也不是一味分析,或一一列计的,同那种数着项目以便弄清总数的观察者毫无共同之处。他的眼睛挑选起来是毫无偏差的,百无禁忌的,几乎是粗鲁无礼的——攫取事物或情景所在的不同之处,然后以一位大师的巧妙简洁手法表达出来,就留下了一幅感人的、独到的图画。如果说他总是坚持兼收并蓄,那么他运用他那严厉、短促而智慧的目光进行观察、最充分地表现了这个特征。他脑中对社会所形成的影像绝大部分是丑恶的,就是当这个影像不是丑恶的时候,他也可以毫不费力地综合出一种缺乏爱的影像,一种鸟瞰式的轻蔑。他丝毫不迷信观察,一点没有我们英国式的任性,和我们那脆弱而又充满想象的浅薄之见。如果他对夏日星期天开往巴黎郊区的满载旅客的列车车厢投以一瞥的话,一眨眼间就会有成打之多的无聊乏味的人生画面展现在他眼前。

“车厢里有些肥硕的妇女穿着滑稽古怪的服装,有些 banlieue^② 的中产阶级家庭主妇因为没有显贵的仪表就代

① 法语:你们那里也是。

② 法语:郊区。

之以装模作样；有些绅士先生们给办公室的事务搞得疲惫不堪，脸色蜡黄，身体伛偻，整日伏案工作而令一个肩头高高耸起。他们那焦虑寡欢的面容进而说明他们的家境多忧，生活拮据，往日的美梦已化为乌有；这是一大群衣履鄙陋的可怜虫，住在狭小寒伧的灰泥房里过着节衣缩食的生活，有个花坛就算是花园了。”

即使是在一幅比较明快欢乐的图画中，如泰利埃夫人和她的伙伴们乘车而行的这幅美妙的小像中，就像画家们近日所说的那样，整个画面只不过是个印象，而画中的人物都是低贱的。在车站上，六个妇女爬上一部乡间大车；一路颠簸地穿过诺曼景色赶往农村。

“可是一会儿之后，这匹老马一颠一簸地以小跑的步伐激烈地摇撼着车子，车上的坐椅开始起舞，把这些乘客忽而摔到左忽而摔到右，动作就像木偶一般，满面惊恐的怪相，吓得乱喊乱叫，突然一下更加强烈的震荡使这一切戛然而止。她们赶紧抓牢车子两边的挡板，她们的宽边大檐女帽有的翻到背后，有的罩在鼻子上或落在肩头；可是这匹白马继续昂首前进，小尾巴直挺挺地，不过就像老鼠尾巴一般光秃秃地，不时地拂着它自己的臀部。约瑟夫·里维特一条腿伸展到车辕上，另一条腿弯曲在身下，两肘高高抬起，擎着缰绳，喉间断续地发出“捷捷”的声音，那牲口竖起了耳朵听着，并加紧了步伐。路的两旁，绿色的田野延伸出去。油菜开花了，大片大片的黄色波浪起伏得有如地毯一般，发出袭人的气息，沁人肺腑，令人心旷神怡，给阵阵微风吹得很远。在高高的裸麦丛中，矢车菊高举着小小的蓝色头状花序，这

些妇女们想去采摘；可是里维特先生却不肯停车。又有一处，整片田野就像血染的一般，长着全是罌粟花。在这广阔的平原上，享受着土壤中生长的各色花草，大车在白马拖拽下颠簸前进，就像车子本身也装载了一束更加鲜艳的花束一般；车子隐没在一个农庄的大树丛之后，一会儿又在树叶遮挡不住的地方出现，继续行进在绿色和黄色的庄稼之间，点缀着红色或蓝色，满载着一车花枝招展的妇女，渐渐消失在阳光之下。”

至于提到另一种感官，那个最卓越的感官，这种感官我们在英语小说中是难得提到的，而且我也不敢肯定我是否会被允许在一份英语期刊中提到它。莫泊桑先生却非常明确并且有根有据地为此、并且就此感官而发言。如果说这在他的图画中是第一位的，这种说法是远远不够的；事实上它是占据了整幅画布，他的作品几乎只是一篇关于它的无数表现的报告，舍此之外，别的就什么也不是了。在他看来这些表现并不是生活中的许多插曲，它们就是生活本身，它们代表着在这面对我们可能提出的任何问题的永恒答案。他的描述细致周详，而且亲切率直，锱铢不漏；我要不是考虑到他在这方面可能被人指责为有点过分夸张的话，应该说他是描写得异常真实的。莫泊桑先生无疑会断言，就性的感官这个范畴而言，根本不存在夸张的问题。尽管如此，我们也许可以说，无论在这方面从事挖掘的人发现了何种的深度，然而他所得到的关于人的景象的印象远比不上这位高明作家的描述那样接近。我所说的人的景象是就我们盎格鲁-撒克逊人所见的而言——莫泊桑先生可能要说，这是就我们盎格鲁-撒克逊人装着所见的而言。

不管如何，我在这个特殊性上已经花了不少力量来说明我

的那句话,他的观点几乎完全可以说是感官的观点。如果说他是一个非常有趣的实例的话,这也使他成为一个令人窘困的实例,对道德家来说是令人窘困和迷惑的。我还可以承认,当今没有其他的作家使我有同等的感觉。发现莫泊桑先生是只拦路虎——对某些人来说,是缺乏勇气的唯一明证;但是我认为那些认真估量过这头野兽的人也就不会小看这个障碍。我们这些具有英国信念的人习惯于认为,一个愤世嫉俗的人是他自己过失的活广告。他越是十足彻底就越是如此;而莫泊桑先生的愤世嫉俗,尽管没有得到缓解,也不是一个具有有效的文艺感官的批评家能轻易给予解脱的。这样的一位批评家不难觉察到,使他感到大为不解的是,尽管从通常的前提来判断,《漂亮朋友》的作者本应该是一种警告,然而他却不是,他的卑劣行径,可以说他是给全身浸透了,本应在他的全身各处都有所表现的,可是不知怎么在某些方面——还有在那些显眼的方面,正如房地产经纪人所说的——却丝毫也看不到他那卑劣的个人品质的迹象。这样说倒是容易的,就是如果他判断生活仅仅是从感官的观点出发,那么有许多是高贵并且细致的事物他一定得舍弃。在我们对他所包含进去的事物作出正确估价以前,对他所舍弃的事物是不能予以考虑的。莫泊桑先生的这个积极方面是最了不起的——事实是他的文学品质是很完整而且有教育意义的。卓越的批评家儒尔·勒马特说他是“在一群并非是无可指责的流派作家中,几乎是无可指责的作家”。他使我们感到不安的是,把良知和高标准与在我们眼里长期与无所顾忌同义的气质联系起来。假如他是个坏作家的话,情况倒也简单了;我认为,即使我们并不企图证实他是一个坏作家,总的说来,我们环绕着他进行探讨还是可能的。

他对《皮埃尔和若望》的介绍的后一部分就不像开始——

段那样恰当得体了,不过我们从这里也获悉——这倒是很有趣的——他认为以分析法来述说故事,这种办法在他的国度里近来导致了一些突出的试验(在我们当中却没有赢得几个赞成者),远不如简单的史诗式效果好,这种史诗式的写作方法“小心地避免了一切复杂的解释,一切对动机的论证,而完全是只限于使人物的事件呈现在我们眼前”。莫泊桑先生还进一步表示,在他看来,“心理活动是应该隐藏在书当中的,正如在现实中是隐藏在存在中的事实之下的。这种方式构思而成的小说会有趣味。有动作,有色彩,有生活的活跃气息。”在谈到艺术程序的问题的时候,我们绝不能把什么都搞得泾渭分明,因为肯定在每种方法之中都会含有一点其它另外的方法。不去看看它的动机,它的道义上的历史,就去描述一件行动是很难的,就像不去看看它的实际结果,就去描述一个动机一样地困难。我们的历史和我们的小说都是我们的所作所为;但是去确定我们的所作所为从哪里开始并不比去确定它在哪里结束更容易些——这是一件人所共知的毫无希望的事。因此要有一种非常细致微妙的感官,才能在解释和例证二者之间的接壤之地上划出一条严明精确的分界线来。如果心理学是隐藏在生活中的,正像按照莫泊桑先生所说,是应该隐藏在书中的,那么这样一个问题马上便会产生出来:它是对谁隐藏的?毫无疑问,是对某些人的,但是不大可能是对其他人的;一切都取决于观察者,他观察的本质,以及他的好奇心。在有些人看来,动机,原因,关系,解释,在舞台脚光的充分照射下,就是戏剧表面的一部分。在我看来则一个动作,一个插曲,一个姿势,都可以是一个分明的、分离的、孤立的事物,而我完全有理由说,在某一种情况下它是成功的。在你也许可以觉得那是附有含义,附有关系,以及条件,其必要性,正像你的朋友们的衣服有助于你在街上认出他们来一般。设

想你的朋友们要是没有穿着裙子和裤子的话,你会觉得他们是陌生古怪的。

莫泊桑先生大概会极力主张,正确的办法是去了解,或猜测,事物是如何发生的,但是有关的述说却是愈少愈好。在有些事情上他感到清晰和无所隐讳还是重要的,但这不属于上述的事物。我所提及的这个论点使我觉得他是有点任性的。在《黄鹂山》中当克里斯蒂安·安德麦和保罗·布雷特涅去山上散步时,作者对她所遇到的事情并没有什么隐讳;而至于什么力量使得她乐意与这位先生作伴,或者我们的作者可能述说过的隐藏在其它任何怪诞的崩溃背后的力量,作者对此就讳莫如深了。作者为何对前者直言不讳,而对后者掩掩藏藏,这实在令人费解。规律也出差错,而最好的规律莫过于各个作家的机智,它会在作家取得材料时,去适应材料。我们所为之争辩的主张,可以相当肯定地说,是我们自己的特性所提出的主张,而如果莫泊桑先生对于“解释”颇不以为然的话,我倒不免怀疑他也许在这方面是不丰裕吧。他对人的行为的看法是很简单的,认为它根本不需要什么解释;当真是需要解释时,他实质上也就解释起来了。他反对涉及动机,可是有一种动机在他的领域里占着很大的篇幅,我曾经提示过,他总是不断地涉及这个动机。如果性的冲动不是一种道德上的前提的话,它总可以说是牵动莫泊桑先生创造的几乎全部木偶的那根提线,他并没有隐瞒这一点,我看不到他取消了什么分析,或为了慎重起见而有所割爱。他的书页中到处散布着这种特殊的分析;他总是躲在帘幕后面窥视,告诉我们他所窥探到的事物。这方面的真相就是他那种简化的高明办法使得他的故事进展非常快速和简明(特别是他的较短的作品,我认为他的长篇小说在一定程度上倒有所逊色了),不使我们丝毫觉得这是一个有意识的理性的努力,一个有选择的,比较的程

序。他告诉我们他所知道的一切,他所怀疑的一切,如果这些事情不谈到人的道德本质的话,那是因为他没有向那个方向开窗子,而不是因为艺术上的顾忌迫使他关起了窗子。他所居住的这所结构紧凑的宅第朝着那个方向是一堵密不透风的高墙。

如果他的原则:你从外部描绘人物比从内部描绘能得到更好的真实效果,有很大的实用性,他的例子就更加能说服人了。一个作家,当他的理论和局限性能够精确地相符一致,当他的好奇心能够准确并快速地得到满足,那就是很幸运的了。莫泊桑先生争辩说,一个分析派的小说家所能够做到的,最多也就是使他自己——他自己的特点——穿起他所分析的人物的衣装。这也许是真的,不过如果这是可以应用于表现非我们自己的人物这一种方式,那么它也就可以应用于任何其它方式。不管是哪一宗派或哪一阵营的小说家,这都是一种局限,一种困难。莫泊桑先生是很客观的,不受个人感情影响的,不过如果他自认为他能使自己保持作为他的著作的局外人,他就想得过分了。这些著作雄辩地说明了他,即使仅仅是对我们说明了他多么轻而易举地——有他这样的才能,自然就轻而易举了——就达到了这种不受个人感情影响的效果。让我们赶忙补充一句,在描述一个人物时,要表达一种不是自己的印象无疑是困难的,(小说家总是不懈地致力于此,无论它归根到底是多么靠不住,)这要比描述某种更为直接可见的事物更难,这种处理法是更加细致的,不过这种情况也确实使这个问题更具吸引力。

在谈到风格的问题上,我们的这位作家有非常精辟的见解;我们对他的每一论点都表示折服,只除了在论及如何“变得有创见”这一点上(如果我们碰巧偏偏并无创见的話)觉得有点古怪,照他的意见,要达到这种转变的秘方,好像是要安坐在一堆熊熊的火前,或平川之地的一棵树前,或我们日常行事中所遇到的任

何事物之前,要木然静坐下去,直到树,或火,或该项事物,不管它是什么,变得不同于它这一类中的其它品种。我怀疑这套办法是否会一直有效,因为诚然我们愿意发现类同,有如我们愿意发现不同一般,而最好的保持类同的办法并不是去寻求与它截然相反的事物。难道这不是表明,在要作家变得具有独创性的道路上也沾染了像关于要避免分析的那个建议所相同的谬误吗?这是我在莫泊桑先生的许多著作中所见的唯一纯真朴实的地方。最好的独创性是最不自觉的,而最好的描述一棵树的方法就是按照它给予我们的印象来加以描写,然而对这种提法的回答可能是,“啊,我们可并不一定就知道它究竟给了我们什么样的印象,这可要用不少时间和机智——大量的禁食和祈祷——才能发现的。”如果我们不晓得的话,也许它没有给我们以很深的印象:印象很少,我们的探索只好局限在艺术家的沉思的密室之中,也就是那个神圣的后厨房,这是任何先验论的规律都照不亮的地方。在这种情况下作为艺术家的谋士所能做的,也只能是信任他并毅然退下,让他以他的良知解决这个问题。在我们今天谈到莫泊桑先生对于作家风格整个问题的议论的时候,我们表示高度赞赏,认为他的那些意见是具有卓识和经验的。他自己的风格就有着优美的传统,因此他所可能说的一切,也就都想当然地为人所看重了。

像他的许多同胞国人所必然感到的那样,他忧郁地、沮丧地感觉到——因为法国人使用他们的语言和别的国家人民使用他们的语言大不一样——他处在法国文学已有三个世纪的传统之后来用法语从事创作,这不啻是一种刑罚;法语这种表达的工具已经磨损不堪,要从这样陈旧的箫管中吹出新声来,真是难乎其难。“在阅读时,由于我们对法语的作品的阅读呈饱和状态,我们的整个身体给我们的印象如同全是词句构成的一摊浆糊,难

道我们还能发现有一行、一种思想是我们所不熟悉的新意,是我们至少还没有产生一种混淆不清的预感的吗?”他进一步补充说,有的作家是只求以众所熟知的那一套来供大众娱乐,对他来说事情是再简单不过了;他无宏图大愿,他“具有信心,以他那平庸的率直”来生产作品,作品既不解答任何问题,也不留任何痕迹。只有要干更多事情的人才会愈来愈感到不安。在他看来,样样事情都已经干了,样样效果都已经取得了,样样综合都已经完成了。如果他是一个有天才的人,他的困难倒减轻了,因为神秘的途径会揭示给他,即使在新鲜感消失后,新的综合也会对他涌现出来的。只有具有趣味和才智的人,只有一颗良心和一种意志的人,有的时候才会感到这种情况使他一筹莫展;他一边行走一边打量自己,他只能在已经印有脚印的地上一步一步地按着脚印走。

每当出现一种新鲜的声调时,就把它作为一种奇迹来看待,那么这奇迹可以说是为莫泊桑先生而创的。或者是不是可以说,他简直是一个天才,在长夜不眠之间发现了什么捷径?不管怎么说,他是有信仰的——宗教帮了他的忙;我说的宗教是指他的祖国语言,他热爱它因而悉心细致地对待它。他已经达到一种超出理解的平静,处于一种稳重的虔诚状态之中,他立足于简朴,立足于刻意追求的清醒庄重,因为他相信最深奥的科学是在这方面而不是在于新词藻的堆砌。在这个问题上,他的处理体现了无比的卓识睿智。

“要表明各种思想层次,也并不需要今天在艺术写作名义之下强加于我们的那些古怪、复杂、大量的中文式词汇;正确的途径是极度鲜明地辨清一个词的价值的所有细致轻微变化,这些变化之生成是由该词所处的位置决定的。我们还是少有几个几乎不可识别含义的名词、动词和形容词,而多有一些不同的词组

短语吧,它们应是结构不同,构造新颖,具有声音和节奏的科学。我们还是有一个良好的普遍形式为好,切不可成为怪字僻词的收集者。

莫泊桑先生自己的实践还是按照他提出的告诫而行的(不过我得老实说,在上述段落中,他使用了“文体家”这个可憎的词,而我们没有把它照样重现出来)。他自己的风格有男性的坚强,平静的力量,这是无与伦比的,每个短语都是紧密的一串,每个形容词都是言之有物,通篇都没有那些含糊不清的东西,也没有陈词滥调和二流的词语。他不像今天的作家那样言之不着边际,尚空谈,而是不发则已,一发就击中要害。

二

他写了成百个短篇小说,而只有四部正规的小说;不过如果说实实在在地欣赏他的才智首先在于他的短篇小说的话,这倒并不单纯是因为短篇小说数量大:它们同时也更有他的特点;它们最能代表他的独创性,而它们的精炼,有些是极其精炼的,并不妨碍它们构成一部杰作的大成。(它们良莠不齐,我是指那些最优秀的)这种小故事在英国是难得受人珍视的。在英国,读者们对小说是以部头计而不是以页数计的,小说家的想法也可以比拟作一辆老式马车,要有个宽广的庭院才有回旋的余地。在美国,短篇小说的名称首先是和霍桑的名字,埃德加·爱伦·坡的名字,以及布雷特·哈特先生的名字联系在一起的,因而短篇小说的运气要好一些。法国却一直是短篇小说发达兴旺的乐土,而莫泊桑先生从一开始就有这种有利条件,他写作的对象,是就像摩登的词语那样习惯于赶时髦的大众。在某些方面,可以说,他遭到的是过分友好的偏见,因为他很现成地就找到一个粗鄙

低级的传统。我直截了当地说是粗鄙低级,尽管用个别的词也许听起来要好一些,因为我们英语对于 Conte leste^① 缺少那种委婉的说法——法语对于这个含义却有许多合适的同义词,如: grivois^②、gaillard^③、égrillard^④、gaudride^⑤。在法国这是一个受到尊重的传统,一个小故事,不管是韵文的还是散文的,都倾向于或多或少有点猥亵的(这是我能想到的另一形容词),不过我还得紧接着补充说明,在众多的文学形式当中,它并没有独占这个特权。我们的那种不干不净是较不容易写出来的——至少是写出来的较少。

在过去的十年中,我们这位作家经常不断地产生出这些精悍的作品来,可能一个英国读者乍一看会觉得,最普遍的特征就是淫秽放荡。这些作品确实都有这种性质,尽管程度各有不同,再看一眼则发现它们属于许多不同类别。我甚至觉得说它们最大的共性是极为 lestes^⑥,也是失之公允的。它们的最大共性是极度坚强,其次是极度残暴。一个故事可能是猥亵的而不是残暴的,也可能是正好相反的。莫泊桑先生蔑视那些卫道的清规戒律,这只是他普遍的轻蔑中的一个枝节——当然也是一个很大的枝节了。这样伟大的一种悲观主义和对好作品的热爱结合在一起,或者甚至和在这个讲究风格的国家里计算什么样的作品收入最好的心思结合在一起,如我所表示的那样,是一种最令人迷惑不解的异常现象(因为在这种情感影响之下,什么事情都

① 法语:不雅的故事。

② 法语:放荡的。

③ 法语:轻佻的。

④ 法语:轻浮的。

⑤ 法语:粗俗下流的。

⑥ 法语:不雅。

是不值一顾了):这种愤世嫉俗的笔调贯穿在如下的这些瑰宝小品中:《泰利埃公馆》、《一个女雇工的故事》、《蠢人》、《狗》、《菲菲小姐》、《巴朗先生》、《遗产》、《在家里》、《洗礼》、《阿马勃尔老爹》。作者总是一眼狠狠盯牢人生的某一小点,常是丑恶的、阴郁的、寒伧的、卑贱的一点,把它拿起来,把它榨压得不是怪相横生就是流血不止。有时这种怪相是光怪陆离,有时这种创伤又令人望而生畏:不管是属于哪种情况,全部内容是真的,观察到的,记录在案的,重新再现的,绝不是捏造或空中楼阁。莫泊桑先生认为人生是从喜剧本质中散发出来的极其丑恶的东西,不过甚至就喜剧来说也是绝大部分属于悲惨、贪婪、无知、无助和粗鄙的喜剧。如果他不是在讥笑这些事物时,他就是在讥笑(用他们已喜爱用的一个词来说)豪华生活中的 *salatés*^①,这种豪华生活本来应该更漂亮些的,但很难说它使得人生图像变漂亮了。我喜欢《裴洛姆老板身上的怪物》、《绳子》、《小酒桶》、《龙诺夫人的小橱》、《乡间审判》以及这一类的许多其它的故事,远胜过他那些小《侯爵们》和《男爵们》之间相互信任的轶事。

暂且不论他的小说,他的故事可以分成三类:一类是关于诺曼农民的;一类是关于 *Petit employé*^② 和小店员的,通常是在巴黎的那些;还有一类是关于各式各样的人物的,其中包括有上层社会的,还有异想天开的,捉摸不定的,离奇怪诞的,甚至神怪的人物,以及未经删节的淫秽内容。这些后来的篇目从《霍拉》(这可不是作者的一篇佳作——他唯一显示弱点要模仿别人的时候,就是当他要力图仿效埃德加·爱伦·坡的时候)到《密丝哈列蒂》,和从《羊脂球》(一大杰作)到那几乎令人不可思议的恐英病

① 法语:小污点。

② 法语:小职员。

小声嗥叫,《发现》——我说令人不可思议是指像莫泊桑先生这样一位有声誉的人竟会如此不负责任和存心不良:中间还有这样一些完美的小品,如《小士兵》、《被遗弃的》、《项链》(篇目太多,不胜枚举),以及一些显然有瑕疵的作品(不幸的是我们的这位作家有时也不免误入歧途),如《保尔的女朋友》、《夏莉》、《龙杜丽姊妹》。除了这些之外,似乎还可以再加上特殊的一类,就是莫泊桑先生以多种不同形式叙述了火车车厢中的事情。他的想象中有不计其数的借口托词可使他的一等,二等,三等车厢中的故事活龙活现:这些事情(和列车的运行状况毫无关系)构成了我们的尘世浮生中不可忽视的一个部分。

可以肯定地说,他的故事之所以长存不朽就在于他的诺曼农民:他熟知这类可敬的人,有如他亲手所缔造一般,他从头到脚地理解这类人,有如以极其无拘无束的塑像手法仅仅几下就把他塑立在那里。莫泊桑先生并不赞赏这类人,在这个主题上他是大师,谁要想建议他改变他的判断的话,那就变成大外行了。这类人可以看作是世界上最蹩脚家具中的一部分,总的来说,可以说是最粗俗不堪的一部分。他们谨小慎微、精明强干,天生狡诈,吝啬小气,浑身卑贱猥琐,这一切和他所说的一口古怪粗鲁的方言真是分毫不差,而我们的这位作家对这些掌握得有如艺术大师一般挥洒自如。对于这类人的无知的愚昧和鲁钝,他们那相互矛盾的贪欲的困惑,他们那谨小慎微的过分作为,要用更为精细的幽默笔调来处理简直是不可能的。他们的存在有欢乐的一面,但这往往是一种粗野的欢乐,如在《诺曼底的笑剧》体现的那样,这个轶事如莫泊桑先生的许多轶事一般,只能推荐读者自己去读。要复述却不容易。如果最好把《泰利埃公馆》也归于农民故事一类的话。那就应列为该类之首了。这个故事肯定不适于妇女和年轻人去读,但这种特殊是这类故事中绝大部分

所共有的,如果因此就弃置不顾的话,那就无异于全然否定莫泊桑先生,而这样的结论是既不恰当又不会有人支持的。每个好的故事都既是一幅图像画面又是一种思想内容,这两者愈是融合在一起,问题就解决得愈好。在《泰利埃公馆》中,这两者结合得简直是天衣无缝:丧失了天真的人的本性,能够享受霎时间的无邪欢乐,那个鸨母和她的粥粥群雌的场面逐一展现在我们面前(尽管这种小事是不宜宣扬吹嘘的)生动地说明了这个问题。所有这一切的宽广幅度,挥洒自如,开朗明快,都说明了作者的才华,也说明了他对人生的恢恢大度和犀利深邃的目光,观察到构成整篇故事素材的那种形式最古怪、最粗鄙的凄怆而滑稽的种种场面。《泰利埃公馆》和少数几篇极其相近的作品的笔调表达了莫泊桑先生力图体现一种亲切感。这甚至可以说是一个演出主持人的亲切感,他感到能成功地使他的玩偶们(特别是他的女玩偶们)欢蹦乱叫而欣喜若狂,而在演出后又漫不经心地信手把他们掷入盒中。如果说在《漂亮朋友》的作者的书页中看不到什么尊重情感的表现的话,自然我们也不能指望从泰利埃夫人和她的那帮人那里去寻索这种情感了,不过这样的一些人物倒是使他最感到开心的。

有的时候,他还相当细腻地处理一种忧伤,一种悲惨,甚至一点英雄主义的情景(《一生》就是最好的例证),倒并不一定坚持非写穷困的、荒谬的,或者如他所喜欢说的,野蛮残忍的一面不可。《被遗弃的人》中关于一位中年妇女和一位绅士的那幅素描就是这样的一种尝试:格调清新,文笔细腻,令人赞赏。故事讲述的是德·卡杜尔夫人和达普雷伏先生(他和该夫人的丈夫一起住在诺曼底海岸边的小小海滨休养地)在一个炎热的夏天,顺着一条白色笔直的道路,冒着溽暑向内地走去,以便偷着去看一下他们的私生子,一个年轻的农民。他按时得到接济,对于他的

出身毫无所知,是一个平庸而又不好相与的乡下人。他们默默地望着他,他待在那巍峨的农舍庭院里,彼此不交一语;然后他们掉转头,拖着沉重的步子,戚然不响地沿着那条单调乏味的法国大道走回去。这是一个阴郁细微的情节,可是它的叙述的方式却使它宏伟有如历史的一个篇章。《密丝哈列蒂》写得相当细腻微妙,故事描述一位英国的老处女,她显得稀奇古怪,丑陋可憎,多情善感,常散发传教的小册子,身上带着一股橡胶味,竟钟情于一位有着难以抗拒的魅力的法国画家,后来竟因为看见画家在吻女佣,而投井自沉;不过这位妇女的形象却沾着笑剧的味道,是不是由于我们了解哈列蒂小姐(如果我们没有误解作者着眼于那一类型的人),我们不免怀疑这位挺好的老小姐并不一定那样怪诞和绝望?尽管如作者所说,她这个阶级可能是耽于“追逐着欧洲所有的餐桌,糟蹋意大利,毒害瑞士,使得地中海的那些漂亮城市令人无法居住,到处散布她们那怪异娇弱的躁狂症,她们那 *moeurs vestales petrifiées*^①,她们那无法形容的衣着,还有那种橡胶气味,这种气味令人不由得以为她们在晚上会是给塞在箱子里的”。莫泊桑先生的朋友,《发现》中的主人公,因为一个瘦小的英国女子说得一口破法语,觉得她很妩媚就娶了她,可是当她的法语说得流利起来时却发觉她实在平庸乏味,便急急地向船上遇到的一位绅士对她大肆诋毁,声嘶力竭地大叫“臭英国人”,以发泄胸中的怨气。你想哈列蒂小姐该对他说什么呢?

莫泊桑先生显然对于在政府部门里当小职员这支大军是熟悉了解的,不过他所讲的关于他们和整个小资产阶级的故事却是可怕的。诚然,他对《皮埃尔和若望》中的小资产阶级并没有处理得任人嘲弄,他的处理极有成果,在他的众多的成功之作

① 法语:冷若冰霜的处女姿态。

中也是佼佼者,我们对此应表示感谢。不过《皮埃尔和若望》这部作品既非喜剧式的又非愤世嫉俗的(和在此以前的作品比较,就其程度而言),而是严肃而又鲜明的,我将在下面再谈到它。在《伯伦先生》、《遗产》、《在家里》、《乡间舞会》、《散步》,以及其它许多无情的小品中,作者可以说是窗户大开,观察尽一切卑劣、狭隘、阴郁的事物。故事的主题总是在艰苦的境况中求生存 的斗争,间或穿插一些多少有点 *polissonnerie*^①。在一个盎格鲁撒克逊读者看来,觉得最奇怪不过的是,所有其它方面都给略去了,而这些其它方面正是我们的想象力——我觉得应该说是我们的观察——所熟悉的,而我们自己的小说作品是绝不容许我们所忘怀的:在通常的描述中它们是发生于良好的脾气和虔诚——我的意思不仅是宗教方面的,还有非宗教方面的和家庭方面的虔诚——两者的某种混合物。喜爱运动,讲究礼仪,注重行动,习于崇敬,避免嘲讽,童年时代的浸透力,种族狂傲情绪的倾向,就是其中的几种特性(我认为这种分析还可以展开)可以安抚我们,缓解我们的紧张与怒气,把我们从神经质的激怒中拯救出来,在莫泊桑先生的描述中这种激怒正是生活中最普遍的因素。无疑,在我们的文学中有大量视而不见的传统习惯,可以提出疑问的是,莫泊桑先生表现悲观的方式是否并不紧紧遵循他那个特殊的原型,有如我们依附于我们所熟知的世界传统来永恒地探求愉悦(赖德·哈格德先生^②不是把他的非洲大屠杀甚至都弄得很轻松愉快吗?)。

诚然,就是对我们那千百万虔诚的、好脾气的人来说,生存

① 法语:不雅的笑话。

② 赖德·哈格德(Henry Rider Haggard, 1856—1925),英国人,1912年封为爵士,写过不少以在非洲冒险为题材的小说,如《所罗门王的宝藏》、《她》等。——译者注

的斗争确实是严酷的,这方面的一些枝节情况很少能从我们的小说文献中获得明证。绝不能忘怀的是那种文学中的乐观主义,部分地是妇女和老处女的乐观主义:换言之,就是无知和娇气的乐观主义。有人也许以为法国人是极有 *arts dagrement*^① 的,他们会比我们得到更多的慰藉,可是新的一代画家看来却并非如此。对法国人来说,我们似乎显得肤浅,我们也肯定易于遭受谴责:可是尽管如此,而对于绝大多数具有良好信念的读者来说,在《漂亮朋友》、《黄鹂山》、《一生》、《苏威获》和《在家里》与我们自己对现实的观念之间缺乏一种良好的沟通。法国人的讽刺在笔调上和我们的是大不相同:这自然是一种旧的印象,但是难得有英国的读者会承认,在我们的讽刺中生活的感觉是比在他们的讽刺之中少的。显然,生活的感觉 *de part et d'autre*^② 是大不相同的。如果说在我们这方面,如小说所说明的那样,是有肤浅成分的话,可是还有些品质就远不是消极和疏漏的:大量的想象和(这样说是否愚蠢?)大量积极方面的经验。即使是我们的小说家中那些在方式上最喜欢冷嘲热讽的,他们和莫泊桑先生以及他那位伟大的老师福楼拜相比较,对生活也是怜悯多而憎恨少。我觉得,这该归因于我们的好脾气(显然这是也能成为一种艺术力量的):不管怎么说,对于我们的耻辱和忧伤我们都有容忍余地,对于我们的市侩气息我们都可以纵容和姑息,对于我们遭到的打击我们都可以克制,对于我们的一切可能的机遇我们都抱着普遍友好的意念,这样就消除了我们自嘲自讽的残酷性,而作为一种最后有效的手段有助于赞颂我们的自由。在《巴朗先生》这一篇中有一个令人毛骨悚然而又了不起的场景,这是成

① 法语:艺术造诣。

② 法语:对于两方面来说。

功的丑恶的明显例证。这位具有与小说同名的与人无争的先生有一个颇为不堪的妻子，她那令人掩鼻的德行之一就是情人（她的丈夫并不察觉），在厚颜无耻方面他比她总还略有不及。伯伦先生带着他的小孩散过步后，到了吃饭时，回到他那给任意作践，丧失名誉，被舍弃不顾的家中，突然发现足以证明她行为不端的证据。他等呀，等呀。等她回来吃晚饭，给她留下尽可能宽容地解释的余地：可是一直到很晚她才由这个外遇姘夫陪着回到家来，接着就是一一场激烈的家庭冲突。我所指的正是对这个场面特别绘声绘色的描写，我们如闻其声，如见其形，我们有如目睹那些最令人作呕的细节：一场卑劣的混乱，一阵粗鄙的噪杂，狼藉的餐桌，糟踏了的饭菜，他那老婆的尖声无礼的厮闹，她那厚颜无耻的谎言，她那情人惊慌失措的猥琐的行径，那个荏弱的丈夫的瞬息即逝的英雄气概，一场撕扭，直打得前仰后合，最后很不像样地收场了结。

当萨克雷在述说阿瑟·潘登尼斯如何回到家里并在布洛涅的家境衰败的纽可姆家吃便饭，以及那位可怕的麦肯齐夫人如何接待他，还有当菲薄的菜肴端上来她为羊骨头肉变小而大闹时，我们觉得这种记载悲惨状况的程度还是我们所能受得了的。可是要和卡舍兰先生及夫人的故事来相比一下，却不免是小巫见大巫了，这夫妇两人在丈夫的母亲死后（或者说以为是死了）要把死者的一点破破烂烂的家具在其他继承人到来之前转移到他们自己的住处去，可是由于老妇人的可憎的复活（这本身就是一件不可思议的事）与已出嫁的女儿和女婿突然光临大吵大闹，而使得这项战略行动功败垂成，给摧毁了。没有谁能像莫泊桑先生那样写出在这种情况下彼此交锋所用的那些不堪入耳的词句，没有谁能以不偏不倚的公正手法来描述小人物有关小事物的感情。这类感情宜于称作“狂怒”，这个词显著地在他的作品

中屡次出现。《遗产》是反映海军部这个小世界中私生活的戏剧——按莫泊桑先生的话说,这是一个充满可怕的、微妙的嫉妒与无能的世界。身心健康的读者也许该晓得,可怜的勒萨勃尔先生在无法满足他老婆和老丈人的愿望时是遭到他们如何对待的,以及他是如何来适应为他安排的那种独一无二的处境的。这个故事是一篇记叙文的典范,不过它却使我们可怜的芸芸众生就像一块悬在那里被拍打过的破布一般,晃晃悠悠地无处着落。

莫泊桑先生是在哪里发掘出他那众多的可憎的女人呢?或者说他从哪里得到勇气,以这样的色彩来描绘她们呢?《一生》中的约娜·德·拉马尔对于命运以一种消极的决定态度来对待:在《皮埃尔和若望》中所显示的罗兰夫人的 *âme tendre de caissière*^① 也是很动人的。但是莫泊桑先生的女主人公绝大部分都是极度色情和极度虚假的混合体。她们在整个损毁形象中是一个巨大的因素,那种 *illusion de lignoble guittire tant dêtrés*^②,这就使得事物的堕落或愚蠢的这一方面首先给人以印象:如果他一眼瞥见在巴黎广场上晒太阳的一群保姆和孩子们,这就使他首先注意到保姆们 *yeux de brute*^③:或者如果他说起整天给关在柜台后面的店员多么想领略一下乡间的风光,这就使他把这看成是 *amour bête de la nature*^④:或者如果他有机会给我们在眼前展现出夏日傍晚的林荫大道时,这就使他用这样的词句来达到效果:“这个城市热得像一个蒸汽浴室,在窒息的夜晚似乎在汗出如浆。排水管道从它们那花岗石的巨口喷散出传染瘟疫的

① 法语:出纳员的温柔的感情。

② 法语:装饰着许多事物的内外的卑劣低贱的幻觉。

③ 法语:兽性般的眼睛。

④ 法语:动物本能的情欲。

气息,设在地下室的厨房从它们低矮的窗口把散发恶气的洗碗水和残汤剩汁倾倒在街上。”我并不是要争辩这些描述的真实性的,我只是想说明这些特殊的取舍以及它们似乎在作者看来是最恰当不过的了。

是不是由于这些描述在长篇中显得不够充分,因而莫泊桑先生的长篇作品,与他在这方面所花的才智相比,就不像他的故事和短篇小说使人觉得完整呢?我作出了这种招人快不快区分,尽管《一生》(在时间的顺序上是小说的第一部)是一部非常有趣的试验,而《皮埃尔和若望》,在我看来,则是一部完美无瑕的作品。《漂亮朋友》则充满了生活的喧嚣熙攘和粗鲁莽撞(这部作品所显示的精力和表现力几乎可以说是诱惑人去喜爱它),不过它有一大缺点,对于事物所作的生理方面的描写为了要说明问题而太露骨了。书中所表现的那个世界太特殊,远不是必然的,一切取舍太随我们的爱好而定——这个世界中的每个男人都是一个浪荡子,每个女人都是一个娼妓。莫泊桑先生追叙了一个道地的流氓的一生经历。他一生得意于玩弄女人,作者表现他在搞新闻行业上得心应手。他的同行们和情妇们与他一样腐朽堕落。这就很大程度地损害了讽刺的本意,因为讽刺的真正力量本应该是来自看到他与之打交道并且占尽上风的是那些在本质上比他好的人。也许可以说,澳尔特夫人的本质就属于这种情况:可是问题的解决却很难说是如此!另外,作者对于澳尔特夫人整个情节的处理,也是他的仰慕者们所最不敢恭维的。这种趣味显得很残忍,这样的表现手法很难让人表示首肯。在我看来,这样的事例无可辩驳地说明,如我在上页所提到过的,于人有益的虚心和实际上的宽宏大量还是必要的。我不知道有哪个英国或美国作家如果要写《漂亮朋友》的这一部分时,会情愿这样来写。我也无法想象他们当中的哪一个人,即使

他能这样写,而会情愿来写。《黄鹂山》的主题在英国人看来是非常古怪的。这里又再次显示出图像画面比思想内容重要,就是如果这位绅士碰巧是个低等动物的话,而那位女士又向他表示出海誓山盟的爱情,他就肯定会不怎么爱她了。这里也不消说,在莫泊桑先生的著作中说明这种有趣的真实性的男女两人——他们彼此——并不是结为夫妻关系的。

莫泊桑先生告诉我们说,他的许多原则是从居斯塔夫·福楼拜那里吸取来的,来自于研究他的作品,以及从前对他的用词用语的欣赏。福楼拜的影响在《一生》中是最明显不过的了,它和《情感教育》有着明显的相似之处。也就是说,它是一部简单的生活写照(这可说是长的一部),对一个如法国人所说的 *gueleongue*^① 情节作一系列的观察,对于客观的事物极少加工整理。这是一个极好的例证,说明真实性的印象可以用这种形式表达出来,但是在他探索那种阴沉感的效果中(如果把把这个主题给简化一下的话,阴沉感的效果就可以说是《一生》的主题),作者如果没有过分地删芜去繁的话,也许原来还可能更好一些。如我所说,他极少加工整理:他也不考虑什么“情节”的必要性,他所努力的就是对于生活、包括偶然事故,断续的节奏,以及它古怪地类似有名的“布雷德肖”^②描述——一整套只有发车而从不到达的列车,和只有到达而从不发车的列车。这就几乎有点像对可怜的德·拉马尔夫人一生的安排处理那样,有许多事情都给排除在外了,因为,说到底,只有在有关生活的极少数几个方面才描述到她。当然主要的那些方面还确实是有的:我们可以

① 法语:一般性的。

② “布雷德肖列车行车指南”系英国人乔治·布雷德肖于1839年所制,32页,包括英国43条铁路运行图表。——译者注

看到她作为女儿、妻子和母亲的情况,可是从青年到老年的过程中总还是有一系列次要的经历存在,而在莫泊桑先生的叙述中这却完全是付诸阙如的,而这种压缩就未免使得这部作品沾上任性随意处置的味道。正是这种次要的经历有力量来表明很大的差异,可是在莫泊桑先生笔下展现在我们眼前的约娜·德·拉马尔却没有任何足以表现差异的地方。难道她就没有什么除了他所描述的那些人和事以外的其它接触了吗?——岂无朋友,岂无生活的侧面,插曲,机遇,岂无生活的杂七杂八 *remlissage*^① 一类的东西? 无疑,莫泊桑先生会说,他必须有所取舍,而且就是最综合的罗列也只能是一种精炼压缩,因此按照我屡屡引述的那篇前言中所宣示的公正不偏的原则,他是牺牲了无特征的一切,而保留了有特征的一切。就这样刻画了五十年前一位法国乡间妇女的一生,在她那长而灰黯的生涯中所能看到的,只不过是五、六个人而已。故事的实质就是她差不多在每场爱情中都受到欺骗,只要把欺骗她的人表现了出来,就意味着故事的实质也就表现出来了。

答案无疑是充分的,我所以提出评论也是要说明我的兴趣程度。这也就是说,如果这个艺术试验的主题是一个英国妇女的生活的话,即使她是一个非常迟钝的人,为了达到逼真的气氛也要求把她置于更为浓密的生活环境之中。《一生》,说到底,也许只不过是证实诺曼底海岸边充满忧郁空虚这样的事实,尽管这是在离一个大海港驱车不需走很远的地方,而且是在复辟的路易·腓力浦时代。这部作品特别该推荐给那些有兴趣研究是什么构成一个“故事”的人,它提供了固定的一幕接一幕的场景,而同时却又没有什么相应于一般人所谓的情节,结局却意味着

① 法语:鸡毛蒜皮的小事。

我们是有所准备的。在这里,图像画面又是比思想更占主导地位,就思想来说只不过是显示了孤独和悲伤是可怕的。无论怎么说,图像画面中却充满了许多感人之处,作品本身是有成果与魅力的,它是作者的作品中最细致而且最不坚硬的。在任何其它作品中,他都没有像这样不懈地致力于描绘像他这个温柔而又饱受伤害的女主人公这样天真无邪的人物:在任何其它作品中,他都没有对我们这部可怜盲目的人类历史表示过发现它并不太 *bête*^① 这样的恭维(考虑到这个特殊的主题是多么平淡,这就显得是了不起了)。他也许思想里认为它粗野,不过相对地说他并没有说出来。他几乎流露出一种对事物的道德观来。约娜是完全消极被动的,她没有道德源泉,没有积极的道德生活,也没有什么性格上的道德属性(因此在她母亲死后,从信中发现她并不是原来所想象的那种贤淑的妇女,也就显然没有使她感到震惊,产生复杂的感情):可是她的记录者也还得掌握忍耐和克己无求这种非物质的力量,这就使得本书有了一种纯洁性,尽管也还有随着暴力而来的两三个“生理的”段落——我们觉得这个暴力是选择取舍的结果因而愈加激烈。这倒是莫泊桑先生的一个显著特点,在这种最突出的情况下,只有一次例外,他的图像画面不是放荡的图像画面,而是一幅无法缓解的苦难的图像画面。他是不是在暗示这里只有这两种选择呢?

我这里所说的例外,就是指《皮埃尔和若望》,在这方面我没有给自己留有多少说话的余地。是不是由于在这篇精彩而篇幅不长的小说中表现了我刚才提到的那种非物质的力量,并且由于皮埃尔·罗兰是在许多部著作中能令人回忆起来的少数具有影响力角色中的一个,从而使得许多读者就把莫泊桑先生的这

① 法语:粗野。

部最近发表的著作置诸他的那些长篇著作之首呢？我对此倒是不能肯定，因为，说到底，所谈论的这个角色也并不是非常突出与众不同，而所表现的道德问题也并不是很为复杂。这个实例只不过是相对的。对于一部艺术作品和富于才华的作品来说，如何确定个人爱好的因素，可能是无关宏旨的。《皮埃尔和若望》之所以成为莫泊桑先生小说中的最佳作品，主要是因为莫泊桑先生在此以前从来没有这样机灵过。看到一个成熟的天才能够更新，弹奏出另一种曲调，而且表现得仍然是年轻有为，这是令人快慰的事。故事显示了一种洞察力的成长：当世界这座舞台上的演员们表现出来是一群一筹莫展的受害者或者只不过是一批酒囊饭袋的贪婪者，作者认识到，有关他们的话还没有给人说完。这篇小说主要是环绕皮埃尔·罗兰而讲述的，他有一种负责任的神情，这差不多构成了一种誓言一般。一个好奇的批评家也许会问：为什么在这本书里莫泊桑先生要着力于写小资产阶级，书里描绘的那些情况并不使这个阶级比其它阶级更具典型。经过反复思考，有些原因确实是看得出的：他的人物必需是穷困的，甚至使罗兰夫人以过一种孟马特大街一个商店女人的贫困生活为借口，而冲淡她那行为的不端。这位好奇的批评家如果稍有恶意的话，他会怀疑作者也许惧怕，如果除了把《皮埃尔和若望》中的一小批人表现得具有正常的良知以外，他还把他们表现成为有教养阶级的人的话，他就似乎有沉浸在 *illusion de beau*^① 中之嫌了。如果他们属于有教养的阶级所鄙视的低微阶级的话，我还是引用那位假想的持有恶意的批评家的话，莫泊桑先生不论这样或那样，必然也是鄙视的。对于英国读者来说，我认为，皮埃尔和若望属于同一社会地位的两个年轻英国人，更显

① 法语：美好的幻想。

得像出于有教养的阶级。这可以说是属于这样一类戏剧,作为长兄的——受过教育、傲慢、敏锐——他的斗争部分地与他褊狭地利用机会有关。作者对于背景的选择更进一步给英国读者提供了例证,说明当代的法国小说比他们自己国家的小说要民主得多。当代法国小说中的多数——差不多全部左拉的作品,都德的作品,福楼拜的最好的小说,龚古尔兄弟的最好的小说——是针对着社会的广阔的阴暗部分,这部分是处于一切都可以预想到的豪门阶层和具有画面情调并能使作者大书特书慈善事业的忧伤黑暗之间的部分,它实际上在幅度和表现力上,是构成任何一个国家的实质。在英国,小说的风尚还主要是写乡间别墅和狩猎场,而在那里小说的发行量却比世界上任何地方都要多,这种平庸的昏暗没落时代的状况很少为人所探讨。但愿在未来的年代里它能硕果累累!

就英国读者所关心到的莫泊桑先生的情况来说,我似乎只不过是说,他在发表了二十部不大得体的作品之后,终于又发表了第二十一部,这一部既不是有伤大雅也不是愤世嫉俗。我之所以写几十页的文章来谈论他倒不是基于这种情况,而是基于另一种情况,就是他写了那么多其它的东西,对于那些对这类事物有兴趣的人来说,他仍然是一位不能予以低估的作家。这就是我为什么从一开始起用了许多不敬之词来称谓他的缘故:一件稀罕事儿,“一个实例”,一件令人困惑的事,一只拦路虎。在我结束这些评论时,他仍然还在拦路,不过在进行评论的过程中我也发现了如何合法绕行的途径。如果说他是他那艺术的大师,而当我们看到低下的观点却又和大师的造诣能融合无间,不免感到沮丧;那么另一方面,当我们获悉他是在什么特殊状况下取得他那怪异的成功时,我们也可以满意了。这种状况在我看来似乎是完全删除了问题中的一个项目,这一删除使得问题变

得容易了许多,差不多可以说是解决问题的捷径。问题是这个捷径是否公平合理。莫泊桑先生简直是跨越过他的男女人物的整个思考部分——这种思考部分是管束行为和产生性格的。他也许会说,他看不到它,也不晓得它;对于这种说法的答复是,“如果你要描写没有思考的生活,你看不到也不晓得自然对你更好了。你所牵引的(木偶)绳索在数目上是少得多了,从而你可以牵那些高度迅敏、结果是高度坚定和高度有知识气氛的绳索。我要重复说,皮埃尔·罗兰显示出他是有思考能力的,不过我想不出在成千和他抗衡的人物中还有哪一个有思考能力——我是指就任何高于满足本能的思考而言。我们有印象,觉得当达普雷伏先生和德卡杜尔夫人结束了他们的那次悲哀的短途旅行而步履维艰地往回走时是在思考的,不过这方面也并没有再深入一步描述。这种功能的习性是训练有素的成人气概的一部分,而莫泊桑先生却根本不打算表现这种训练有素的成人气概。我记不起有任何事例,他在其中刻划了行为的能力,而他的女性人物和他的男性人物一样都不大显示这种能力。如果说他曾描绘过一个绅士的话,从这个词在英语中的意义上来说,那就算我是大错特错了。他的绅士,如保罗·布雷特涅和冈特朗·德·雷凡诺,都是犯有最严重的偏差的。对于那些在生活中意识到这个因素,探索它并且喜欢它的人来说,这个隔阂就显得很大了。这会导致他们说,“如果你把范畴这样加以局限的话,难怪你就抱有轻蔑了。如果你是这样来看人的话,难怪你对他们的评价就很粗鲁了。你的作品,建筑在你的前提之上,当然是很好的了,但你的‘情节’是不是解释得不够充分呢?”

莫泊桑先生著作中的色情因素,本来还可以更多地来谈论一下,但我觉得似乎也可以同样的局限性来解释,凡是在这种文学泛滥的地方,其原因也就相应地不言自明了。如果你特别加

以注意的话,人的情欲方面就会显得最为突出:如果你不加注意另一方面,不注意他对于他的弱点和失败是如何作出反应的话,你就会更加注意这方面。在英国读者看来法国小说家们以不相称的比例所搞的那一整套——我可以说,就是感官的那一套——如果你更多地注意别的一方面的话,就会相应地不认为他们是专搞那一套了。对于小说的道德,正派这个著名的问题,难道这岂不是最有用的思考吗?在我看来,这是针对我们今天所遇到的问题而能解决问题的唯一有用的思考。硬性的和绝对的条例,先验的限制,干脆的禁止(你不许谈论这些,你不许观看那些)在以前曾经也起过作用,不过就问题的本质而言,对于一个有精力才智的人来说只不过是轻率任性的而已。一种健康的,生活的和正在成长的艺术,是充满了好奇和乐于活动的,对于僵硬的禁忌是抱有不可解脱的不信任的。让我们不要干预小说家的伟大的艺术并让它享受完全的自由吧,我们深信一种范例会像另一种范例一样地好:只要我们的小说是够普遍概括的,它就会是正派得体的。我们不必为莫泊桑先生的奇才感到吃惊(尽管奇才是令人吃惊的),他的作品是既淫秽放肆又纯洁无瑕,我们要有所准备,坚信另一种观点会产生另一种完善的境界。

乔 岱 译
朱乃长 校

第三部

小说自序

《罗德里克·赫德森》序言

《罗德里克·赫德森》在 1874 年春开始写于佛罗伦萨，我一开始就预定将它以连载的形式在《大西洋杂志》上发表。首期连载于 1875 年 1 月，连载延续了整整一年。就像我会把别的情况记录下来那样，我不由得感到要享受一下把这些情况都记录下来的乐趣。小说自发表至今已有四分之一个世纪过去了，我同样也不由得感到有必要和该书重新认识一下。我认为，对一位艺术家来说，恢复同自己的一部早期的作品几乎中断了的关系，不但往往会给他带来种种难以言表的兴趣和激动，而且还会使他大大地看清了他注定要、并且一直渴望着要知道个究竟的他自己的遮着面纱的文才的真面目。表现的技巧充满了种种其术语难以运用和难以领会的问题；使写作艰巨的因素也使它对我们的娱目赏心提供无限的机缘，随着经验的增长，也使得写作实践在我们周围的越来越广阔而不是越来越狭窄的范围内日益扩展。因此，为了方便和使人对此感到兴致勃勃起见，经验必须构成一套观察的方法，以免它在广阔得令人为之惊叹的无限空间里迷失方向。我们看到它不时停下来查看笔记，并且为了得到指引而尽可能多地测量各个方面和各种距离，尽量多地估量权衡所跨出的每一步、被克服的每一个障碍、取得的每一个成果和享受到的种种美。在这样的勘查中，什么都是重要的，什么都不

是多余的；这里，在我看来，勘查者的那本笔记簿似乎是无所不包的。因此，我所说的附加的事实对一种特定的艺术创作所具有的增益的价值——或者，简单地说，即一个人对自己得到的那种具有排愁解闷的魅力——也就是这个意思。这也说明了为什么当你回顾的时候会看到，一部真心诚意地写成的作品本身的历史，无论其内容多么朴实无华，却依然以其完整而耸立在瑰丽但又含混的艺术天地之间，似乎既显示了一种并非发自身的庄严，又不妨说标志着一种地位。这也说明了，为了修订、校正和重新出版而把手边的那几卷书通读一遍时，怎么会发现自己正全神贯注地面对着这样一些记录用的纸卷和难以忘怀的具有纪念性的文件，况且，个人的特点从那些书里不断地消失。那些记录标志着—位艺术家在相当长时期内所作出的连续不断的努力，和他的整个写作意识的成长，并且，更为重要的是，也许标志着上述努力和成长本身具有的增强的趋势，因此这也意味着其内涵被大大地丰富了记忆。他醉心于“故事”，喜欢缅怀往事，而在回顾中，他溺爱地把他自己的一切披露衷曲，即他自己的创作历程，也能看作一部激动人心的故事，甚至看作一场令人神往的壮举，这时他所想到的仅仅是，不知在他的记忆中的哪个环节会开始出问题。可是，他坦率地认为，他的记忆中的各个环节都是理所当然地可靠无误的。

《罗德里克·赫德森》是我写小说的初次尝试^①，它是一部主题十分“复杂”的长篇虚构故事。我再一次想起了驶进了大海时

① 事实上，《罗德里克·赫德森》是亨利·詹姆斯写的第二部小说。他最早写的那部小说名为《看守人和受监护者》(Watch and Ward)，它于1871年8月至12月连载于《大西洋月刊》(Atlantic Monthly)。他成名后就否认他是它的作者。但是他后来又把它重写后出了单行本，以此来防止出版社之盗印。——利昂·艾哲儿注

的意气风发之感。我想写的那个思想竟然终于让我扯起了创作的风帆。在此以前,我只是在各种不同的小小场合沿着紧靠海岸的“短篇小说”的浅水区域,以及在小沙湾里磕磕碰碰地颠簸,藉以学得技巧。那时,我还不会驾驶挂帆的大船。《罗德里克》这一主题,对我来说生动地意味着这种风帆的运用;甚至在经过了那么些年以后,我依然没有忘记,蓝色的南海如何仿佛就展现在眼前,而香料群岛^①的气息又如何早已在微风中扑鼻而来。然而,甚至早在那时,想必我也就已开始痛苦地担心——此后我一直饱尝着这种担心所引起的痛苦——自己会受到“情节的展开”的过度诱惑而误入歧途。这痛苦只是对情节展开所涉及的问题给予严格的规范而已。“情节的展开”是小说家的写作过程中的基本要素,小说家的主题思想基本上正是在它们的帮助下才得以形成并得以传之于世的;但另一方面,“情节的展开”又通过控制着它们的连续性原则而给小说家带来了相应的不安。“情节的展开”乃是兴趣赖以存在的根本条件,如果没有“情节的展开”,兴趣就会衰竭并消亡。画家的画里的主题,显然一直是由某些人体和事物之间存在着的彼此相关的状态而构成的,一旦认识了这些关系之后,画家之表现那些关系就是“处理”他的主题思想,这涉及决不忽视直接有助于兴趣的任何关系;那种直接的程度到底有多大,这尽管仍然是一个很难评价的问题,但它却无情地左右着作为总体效果的那一部分的形式与结构的恰当与否。这样或那样的“情节的展开”到底在何种程度上对兴趣来说是必不可少的呢?而“情节的展开”又在超过了什么程度的情况下才不再同兴趣有着如此密切的关系呢?为了透彻地表达自己的主题,关系该在什么时候停止而让某一个与此表达无

^① 香料群岛:即摩鹿加群岛,在印尼东部,在此喻指写作技巧的最终获得。

关的关系展开呢？

事实上，普遍地说来，关系从不停止；艺术家的微妙而棘手的问题永远只是按照自己的那门独特的几何学方法去划定界限，好让各种关系在他划定的范围内看上去似乎停止了。艺术家永远处于一个困境之中：事物的连续性，对他来说，是喜剧和悲剧的全部内容，而事物的连续性在任何时候的任何场合下都决不会中断哪怕一秒钟或者一英寸，为了有所作为，他既要认真地考虑到它的存在，又要执著地对它不予理会。以上所有这些说法只是极其巧妙地说明了一个简单的道理：一个在人世生活的画面上刺绣的年轻刺绣工，面临着供他刺绣的辽阔的平面，面临着多得不可胜数的供他飞针走线的洞眼，以及面临着为了要绣出绚丽多彩的花朵和图案而想尽量穿透和覆盖那些小小的洞眼的心情，面临着这一切，他很快就工作起来感到恐慌不安了。花朵和图案的逐渐形成因而就需要无数次飞针走线，并要从中精心地选择该刺绣的针眼。若不是针眼的性质那么使人跃跃欲试，那么具有诱惑力和那么善于说服人，并且它们实际上行使了无数的诱惑和蒙骗之计，那么他觉得那确实就会是一件十分需要勇气的事情。一个如此持久的结构和一个经过如此处理的表面的主要效果将永远起着诱导人们不断地干下去的作用；由于同样的原因，使人继续下去的魅力就在于这个设想：在某处有着一个可以看得见的规定的、一个方便的停止的地方。要是某种愿意“扶持”艺术的仁慈的力量能为艺术提供这样的方便，这样的简单的办法，它确实就不难掌握了。事实上，我们必须经过一个艰难而可怕的选择和比较以及屈服和牺牲的过程，才能创造、确立和获得这样的方便而简单的办法。“娴熟”一词的真正含义是指一个人经过努力后获得的当他一看见严重的危机开始出现就敢于面对它的勇气。

小说《罗德里克·赫德森》的写作,一部分是在布莱克森林度过的那个夏天,以及在波士顿附近度过的那三个月(我于九月初回到美国)期间,持续认真地进行的。小说还未全部脱稿,就得开始每月以连载的形式发表了,如今回想起当时的情景,一切都历历在目,犹如再一次地身临其境,惊疑不安地艰难度日,拖拖拉拉。这是如今仍可回想起来的那个局促尴尬时期的特征中的一个明显的例子。我非常“喜欢”写这本书,并且已经深信不疑地绣出了色泽惨淡的刺绣,但是经过那么多个月后,却还没有大功告成,这显然是因为仍然缺乏能耐和信心的缘故:尽管,我得承认,正是由于它是一个充满了迟疑和摸索的旷日持久的过程,才使我现在觉得它非常值得回忆。同它有关的一些事情中,有一件事的确最使人难以忘怀,这就是:因为为我所爱的意大利是我的虚构小说里的故事发生的地点——可以说,我搜遍枯肠也找不到适当的话来形容它如何为我所爱——并且因为曾不得不离开它,成为一种内心的痛苦而一直在折磨人,所以仍然要勉强地设法在它的附近逗留,而且还月复一月地延续对那金色天空的幻想,那是使人感到很伤心的。今天在重读该小说时,我们会发觉它所提供的那种环境似乎相当少,但对于我来说,实际兴趣中的一半却存在殷切而艰辛地想让这种环境被读者自己体会出来的愿望之中。在这个轻微的压力下,过去的整个意识又突然冒了出来,并且压倒了一切;它深刻地提醒我,使我想到我的计划中包含着的“召唤”的分量,想到我甚至已经设想过的自己会获得的那种分量。我把那流连不去的关于所有这一切的感受,我或许可以补充说——那就是对整个回忆中所包含的各种告诫的感受——看作是某一种非凡方式的实例,说明一件艺术作品,不论它是多么微小,只要它是充分真诚的,就能使它在形成过程中的各种意外事件和枝节问题变得生趣盎然,甚至变得令人肃

然起敬。

想必我已经在那年冬天(那年冬天我是在纽约度过的,我想再把此事记录在案),及时完成了小说的最后几期稿件,因为我并不记得当时有什么纠缠不休的忧虑苦恼。我所能够明白无误地记得的是:在那几个月中——而且是在东二十五街!——我所体会到的欢快之情。在那几个月中,在世界的另一端,我试图把我在前一年构思于佛罗伦萨的那些人物染上恰如其分的地方色彩,并且因而感到愉快。在我看来,那些人物一开始就吉星高照,占着很大的优势;而进一步充分地塑造好这些人物,便宛如再度坐到那座虽已年久失修、但仍然迷人的高大屋子里去;这些人物原来就是在这间屋子里构思出来的,在炎热的五月和六月里,透过清凉的百叶窗缝,你可以看到那尘土飞扬、但总是充满浪漫色彩的光芒的新圣马利亚广场。这屋子构成了德拉斯卡拉路的拐角(我很高兴能作具体说明);我怕今天小说头几章给我印象最深的东西并非新英格兰城镇浓荫下的空气,而是广场上罗可可式方尖塔周围那个小小的、昏昏欲睡的——早在噪声刺耳的电车问世以前——出租马车停车场,如果我没有记错的话,方尖塔的柱脚是由四只模样可爱的小象组成的。(不管怎么说,上述景物就是这样不容置疑地再次浮现在我的脑际,伴随着这些景物的是马料桶的碰撞声、还有那些无拘无束的科克奇埃里人,最饶舌的民族的儿子,在课程间歇期间仍穿着学袍讨论的声音,以及偶尔出现的就好像中午时分的沙漠那样的沉寂。)

另一方面,就所作出的努力而言,我书中开头两章里的那个新英格兰城镇所具有的引人遐想的力量并不强烈——如果在这方面确实曾打算要使它强烈的话——重温这种情况,无疑,如我们所说,令人感到哀惋。根据我的小小计划中的条件,当初我不能真的圆满地“全力以赴地去追求”这种强烈的引人遐思的力

量呢？即使计划中的条件之一是，为了写我的故事，一开始就决定要提出某种或多或少地同一种能为“艺术”提供支持的文明形成鲜明对照的东西来。我所需要的东西实质上是一个极其高尚的社会的形象写照，而这个社会却根本不能为艺术提供它所需要的那种文明状态，而且我只好满足于我的贫乏的经验所提供的那点儿东西。我记得，当时我并不因为经验匮乏而感到什么缺陷，相反，我感到十分充沛，感到一种美妙的、小小的充足，以致我认为，若不是我错误地在小说中为一个地点取了个名字的话，我所做到的描写是完全能够达到引人遐思的目的的。在小说中为一个地点命名，在某种程度上说，是想要表现该地名所代表的那个地方——这里我指的当然是现有地名，因为只有这样的地名才有意义。我所需要的是一个具有意义的地名——至少我以为我所需要的是一个具有意义的地名；然而，我显然错了，因为我的写作效果的根基全在于那种给我留下少许印象的具有地方色彩的类型，而且这种根基十分肤浅。对一个具体的地方的描写则是另一回事了。在多年以后，我能再次看到，《罗德里克·赫德森》的最初几章被多么轻率地误置于一个具体的地方。当时，我没有理由为我辩解，除了唯一的软弱无力的辩解：我还没有狂妄到想“写”马萨诸塞州的北安普敦的地步。尽管这个辩解得到了和颜悦色的认可，由于写作永远那么丰富，换言之，由于它的兴趣永远那么折磨人，在这种情况下，没有什么比小说家的“写作”的整个问题重新提出来的方式更为中肯的了。这位鲁莽的冒险家于是就在“表现”的那颗命星庇护下开始写作，并因此而发誓牢记，使我们对事物发生兴趣的艺术——如果那些事物是适合他的写作要求的话——只能是表现这些事物的艺术。对于已被引起的兴趣来说，它们同这些事物之间的这一关系，涉及到小说家所作出的相应的“写作”，得由小说家自己去利用他的才智

来解决那个变幻不定的创作过程中随时要求他解决的问题。

毫无疑问,他的写作的命运主要取决于有人在得到启发的情况下对它产生了一种感觉——有时甚至连读者都能对它有一种感觉,而作者却完全走岔了道,这种情况是常常发生的。关于任何一部小说,这一感觉的应用与否的具体情况,不管怎样,构成了鉴赏的基础。这类鉴赏,主要考虑的是在该具体情况下已经被做好的事情。现在我明白,《罗德里克》的第一章和第二章中所做到的是怎么了。它是一个安宁的新英格兰乡镇——它不是,也没有必要是马萨诸塞州的北安普敦。然而,那些日子里,在技巧方面,我怀着思慕之情依恋于巴尔扎克的巨大影响之中,尽管不知其奥妙何在,他的宏伟可敬的榜样却巍然矗立在我的面前,因此,如果我要写的是索米尔、利摩日或盖兰德的话^①,我看得最清楚的是,他是如何“写”索米尔、写利摩日或者写盖兰德的。我记得,我如何渴望着要以自己更为软弱无力的手法去初步描绘发生在美国的那一小方块场景;可是,我却不够警惕,没有认识到在我的写作中试图采用巴尔扎克的高超手法对我的情况而言是极容易出差错的。既然巴尔扎克能写讷穆尔和普罗万^②,为什么一个妄自尊大的人却不该写那个美国的普罗万呢,那儿恰巧正是唯一在很久以前就使他得到一个赏心悦目的印象的美国外省小城?道理很清楚:因为他根本没有以审慎的态度去效法巴尔扎克观察事物时的那种有条有理、密切细致的方法。

① 索米尔(Saumur)系法国西部城镇,位于曼恩-卢瓦尔省,在卢瓦尔河杜艾河交汇处。利摩日(Limoges)系法国西部城镇,为上维埃纳省的首府,在维埃纳河上。

盖兰德(Guerande)系法国西部城镇,位于下卢瓦尔省,近大西洋。

② 讷穆尔(Nemours)系法国中北部塞纳-马恩省城镇,位于巴黎东南,枫丹白露南侧临卢万河。普罗万(Provins)法国中北部塞纳河-马恩省城镇,在巴黎东南。

同样十分清楚的是,虽然他准备在材料方面达到适当的密度,但在马萨诸塞州的北安普敦,他所能够找到的、可供写作的材料毕竟将会很少。他既没有描写那众多的景物,也没有描写这个社会机体那显而易见的一面(因为显而易见,也就十分引人注目),而只是稍加利用而已。只是浮光掠影地触及一下它的名字而不作一些深入的处理,对一个作家来说,似乎是他的整个创作生涯中的一个奇耻大辱。因此可以说,作为上述这些议论中得出的教训,我在巴尔扎克的影响下才这样为一个地方“命名”的,虽然我确实十分清楚,我没有必要这样做,尤其是,为了获得我要去获得的一切表现的效果,我本来大可不必这样做。我只要“虚构”一个地名就能满足我的需要了——若非那样做的话,我就缺少一个使我现在坚持这么做的借口了。

不管怎么样,由于我确实坚持了,我感到,这本书中产生的问题也许甚至使我的朦胧的兴趣变得更加明确了;这些问题在书里就仿佛在那围墙上长满了葛藤的一座可爱的老花园里——自我批评的安全乐园里——信步漫游似的。如果这儿有可供评论问题自由呼吸的空气,它就会在这儿蜂拥成群;特别是画家就会在这儿度过他漫长一天中的一个幸福时刻。我说的是一般的画家以及他同出自他手的那幅旧画的关系——那幅画曾经失踪过,找到后又放回到画架上去,以测量岁月和寒暑在它丢失期间可能对它产生的影响。它的画面已经极为严重地褪色了吗?它已经发黑或者已经“凹陷”了吗?要不然它已经告退了吗?或者,如果乐观地设想一下,那可怜勇敢而又可爱的东西,在注定会在世上让人欣赏的那段时间里,它是否在一定的程度上只是增强了它的艺术效果,并且增添了几分我们称之为图画的“韵味”的那种只可意会而不可言传的魅力?那位心情焦虑的艺术家首先得把它拂拭一遍,以便打量它一番;他必须把它“擦干

净”，或者给它再次上一层清漆，或者至少把它置于亮光之下，以便准确地判断它的状况和价值。然而，不可捉摸性本身就予人一种悚然之感；如果共同发挥作用的主题和对主题的处理都十分恰当，这位第一流的艺术创造者也许就会在这个阶段的联系中找到了一种不可思议的魅力。这个魅力帮助他回到一个已经忘却的状态，恢复已经丧失的信念；也许早已衰颓的轻信，它对着事物的已经僵死的缘由呵气，（尽管它们隐匿于作品的结构之中）要使它们复活，好让实际外观与原来的动机重新结合，这样，教训、寓意和使人神圣化的最后的精神启迪便不再互相混杂。

我所说的这些，当然是以那幅画能够很好地承受这种压力、画面在这样温和的检查下并不垮掉为前提的。作者十分清楚，这种情况是很容易发生的——事实上，这类事情他司空见惯。原来的理由已经僵死得难以复活；显然它们并不恰当，因此不能继续成立。现在的心情同这件事情之间可能存在的唯一关系是彻底将它摒弃。另一方面，当它不被摒弃时——因为只有由于憎恶才会予以摒弃——激发创作的密切之感得到了加强，鉴赏，即批评性的鉴赏，就尽可能地活跃起来。即使这样，谁又能说这种批评性鉴赏不该在那里开始，它又该在哪里结束呢？用潮湿的海绵拭擦画面凹陷的那幅旧画，使他看到画面上仍然可能会显露出的东西的那个画家，使他的评论在根本上变得活跃起来。就在他的目光停留在画布上的刹那间，他看到了上面留有几处被掩盖了的秘密，于是他开始小心翼翼地拿着油漆重复着前面说过的那些手术过程；他就竭尽全力地一头“扎回到过去”，接上了老关系；很明显，这种关系依然十分顶用，在逻辑上没有什么东西阻止他照着它的样子工作下去。在审视自己过去的作品时，我自己也曾感到，画家一再使用那块具有试探作用的湿海绵时的感觉。毫无疑问，凹陷的画面的有些部分并不对海绵的拭

措作出反应。隐藏着秘密,即画家的意图,被埋藏得太深,再也无法显露出来,的确,这些秘密似乎并不值得如此深藏。特别是当那块被弄湿的画布上确实已初显端倪,并因此而立即表明需要借助于清漆瓶的时候,情况就并非如此。对于眼下我之修改早年的和后来的大大小小的画所构成的这个最简单的比喻将说明,我的修改工作正是在漆瓶的帮助下才得以完成的。这些作品的整个修改过程无不如此,在词汇方面,凡是我需要在另一个场合使用的词(这里我也曾为了“形式上的可能改进和意义上的可能提高”而作了修改),“只要认为可以改进,”我就“毫不迟疑地去重写一个句子或整个一段话”。^①

重读《罗德里克·哈德森》很可能会发现一段评论,这番评论提得那么迅速,那么急迫,致使我不得不立即认为,它更加强调了一个几乎是过于严厉的写作上的教训。显而易见,故事的时间安排得很不恰当,这个错误严重得几乎把整个故事都毁了。我想,这故事好歹得以幸免于难,乃由于主题所具有的兴趣压倒、并顺利地掩饰了主题处理上所存在的这一缺陷,所以十分幸运的是,所追求的效果得多于失。然而,一切还是发生得过于准时,发展得过快:罗德里克的崩溃是一个缓慢的过程,整个过程之所以会令人感到兴趣,恰恰因为它是时断时续地渐渐显露出来的,因此不但可以寻根究底,而且还可以让人看得一清二楚。可是在小说里,两年时间给一口吞掉了,整个崩溃过程不是按年,而是按星期和月份来展开的,因此就使整个现象看上去好像把罗德里克描写成了一个病态的特殊例子。小说当然会声称,罗德里克是特殊的,他的才华横溢,天赋过人,使他成为一个与

^① 亨利·詹姆斯在这儿引用的话出自他在英国的旅途见闻集《在英国的时刻》(*English Hours*)里的序言。——利昂·艾苔儿注

众不同的人物；但这决不能排除他同时（在普通人物中）所具有的典型性；因为小说里的虚构的男主人公，只有当他成为我们自己这类神志清新的人中的杰出例子，像我们所喜爱的那样杰出时，才能成功地吸引我们。我在罗德里克的问题上所犯的错误——丝毫不是观念上的，而是结构和表达方式上的错误——在于按照他的崩溃的速度，他仿佛使他自己身处于我们的理解和同情的范围以外似的。我们说，他的崩溃的速度并不是我们常人会具有的那种速度；我们自己处在同样的压力的情况下——因为那毕竟算得了什么呢？——我们会更加剧烈地挣扎一番。我们能够想象出身心崩溃是怎么一回事——没有什么比这种想象更容易的了，因为我们看到，人们在我们的周围这样或那样地身心崩溃；可是这位青年想必要么是发展的素质太少而以致具有这么多的崩溃素质，要么是崩溃的素质太少而以至于具有这么多的发展的素质。“既然弱点如此严重，”读者不禁会问，“那么你所说的兴趣在哪里？反过来说，既然它有着那么大的趣味，那么这么大的弱点又是从何而来的呢？”面对着这样的诘问，你确实感到小说里提供的可怜的罗德里克以及他那巨大的毁灭的性能回旋的余地是多么狭小啊！正如我所说，一切都开始得太快，过于简单，规定了让克里斯蒂娜·莱特（这位不幸的年轻妇女，扮演了几乎是罗德里克的灾难和唯一促成者的角色）发挥的那个决定性的作用，使我们感到非我们的真实感和分寸感所能接受。

可是，即使在最初我对这部小说的结构有着一厢情愿的信心时，在这点上我也并未感到心安理得；我在写作时还一直感到，我的那位年轻的主人公应该经历更多的人事沉浮，经历更多的沧桑和坎坷，总之，在他沉沦没落，或者脱颖而出、免遭劫难以前，应该让他再有更多的经历。更为复杂的情节，更为妥帖的真

实,对我来说多少还是有的,但可怕的是:如何使读者也意识到它的存在?如何把一大堆事实放在一个蒸馏器中提炼,使提炼的结果,即展现出来的外观,能够满足达到我的效果所需要的一切要求:内容丰富紧张,文体明晰简洁,风格优美动人?就在我写作过程中已经感到困难重重的处境下,叫我又该如何着手进行呢?哎!光记得若换了巴尔扎克他就会知道该如何写作了,而且他也不会因此而要人家给予他更多的荣誉,这个念头不但无济于事,反而逼得人发狂。我能够躲开的一切困难,无论怎么说,使我觉得留下的困难太多了,然而,我已经意识到,我在这儿正面临着艺术家必须考虑的那个最有趣的问题。艺术家在表现某些事物的形象和意义的同时,要使这些事物仍然从属于自己的计划,使它们同更直接和更明显的事物保持联系;总之,要在完全没有实体和外表的情况下表示出它们的全部意义来,要概括和节要,要使它们的价值既丰富又鲜明,从而不仅使整个纯粹的这一系列事物和形象在这个场合中被取代,而且在本质上它们几乎遭到了“损害”——凡是希望既要处理好自己选定的主题,又要限制自己必要的描绘的旨在表现生活的画家,随时都会遇到这种棘手的情况。但是唯有做到了这些事情,艺术才会变得高雅,而且只有当艺术确实变得高雅的时候,它才能避免流于庸俗,才能摒弃那种假艺术之名而行事的粗鄙的行为。因此,对小说家来说,这个永恒的时间问题是始终存在和始终令人生畏的;从真实的角度来说,它始终要求产生斗转星移、岁月流逝的效果,要求有“黑暗的后退和深渊”的效果。它始终要求作品具有内容紧凑、结构和形式妥帖的效果。这确实会把除了意志坚强者以外的所有的人吓得卑躬屈膝,只得对作品进行删削和砍伐,尽管要是对于困难的普遍认识更为深刻的话,那么这种恐惧就一定会变得更加普遍。实际上,讲故事的人的头脑里所充满

着的主要的念头并非困难,否则,数量如此惊人的故事就难以让人“讲述”出来。我想,以排除法来衡量——尽管有许多部门似乎过分地依赖这种方法——没有哪一个故事是讲得尽善尽美的。我记得,在我确实无可奈何地并且有意识地在小说里牵强附会的时候,我在写《罗德里克》时曾竭力避免出此下策。我所坚持的精简原则是基于这样的一个宝贵的事实:我所处理的毕竟主要是一个情节,而且,如果没有某种刻意求工的洗练和紧凑,所描述的情节就并不产生历史的生动翔实感。尽管这推理在展现广阔前景的同时,确实也展现了它特有的那些深不可测的陷阱。但是,关于这些方面,我们得在别的场合里再作深入的讨论。

小说中,罗德里克的个人性格和历史没有以适当的例证来予以展示,但无论如何,正是在那些经过一番苦苦求索才获得一两个告诫的提醒下,我才牢牢地把握着当时所能做到的补救办法不放。既然你所涉及的是情节,就不妨把戏剧家的一件法宝——“紧凑”借来一用,小说家把“紧凑”看作是戏剧的一笔财富而常常悲哀地为之羡慕不已。虽然我能够用来说明我的那位年轻人的灾难的原因的例证无疑是贫乏的,可是也许我能够把它写得很生动,要是我能够写得很紧凑,也许我就能够制造出栩栩如生的幻象来。我现在明白,为了达到这一目的,我当时一定使出了全身的解数。但是我在另一个方面尤其认识到了真正拯救了我的到底是什么。上上大吉的是,我的主题在各种困难面前——尽管那本书有着那么一个书名——并非直接地向自己至少规定了描写那位青年雕塑家的冒险活动的范围,只是间接的描写而已。因为无论从实质上还是从其最终效果来看,书中描写的自始至终都是另一个人的,即青年雕塑家的朋友兼资助同人他的交往和对他的看法。在那些黯淡朦胧的日子里,如果你

本能地、或者经过仔细分析后，感到自己对主题的描写正确而妥帖，那将是幸运的；这也许甚至可以作为一个小小的经验：当主题的描写幸而正确妥帖时，尽管可能会出现一些缺点，会损及作品，但决不会使它彻底毁坏。整个作品因为找到了自己的中心，即驾驭其余一切的制高点，而仍然保持平衡。主题的处理就是从这个中心出发的；兴趣也是从这个中心扩展开来的；因此，不论它做了还是没有做了别的什么，作品承认了写作原则并至少设法能够使其内容结合在一起。这里，我们看得出它们为什么必须这样结合在一起。我们避免了这种普遍方式的实验会遇到的那种最最不幸的可悲之事：由于条件不利而未能产生令人感到全书一气呵成的效果。

贯穿《罗德里克》一书的兴趣的中心是罗兰·马利特的意识；小说的戏剧性就在于罗兰·马利特这个人物意识的戏剧性——为了能够使它像灯光明亮的固定的大布景之支撑全剧的演出那样维系着全书的情节，我当然把他的意识写得十分敏锐。你在这样做的同时，你也就在使这意识本身的曲折变化——严格地说是它在这方面的曲折变化——变得生动有趣了，因为该曲折变化其实正是构成你的主题的要素。它——自然指罗兰的意识——不必过分地敏锐——以免使它脱离现实，超乎常人：那个美妙的小问题就是，要使它同人类的一般的抛头露面的活动联系起来，并且要密切地联系起来，从而尽管它被表现得模糊不清、迷惑昏乱、焦急忧虑、烦躁不安、易犯错误和上当受骗，然而它却因此而具有这般的才智，它所反映的并在其中共同构成情景和“故事”的现象因此而令人易于理解。我们一开始就可以感觉得到的、让它同所有事物保持联系的这一“工作”带来的喜悦，不但含有一个十分自然的，充分受到限制的、哀婉动人的，具有悲剧、喜剧及讽刺意味的个人状态；而且也含有一个表示整体的

十分明确的手段。该整体是“发生”在他身上的一切事件之总和,也可以说是他的全部活动;可是,因为发生在他身上的事,首先是他感觉到某些发生在罗德里克、克里斯蒂娜、玛丽·加兰、赫德森夫人、卡瓦利尔和王子等别人身上的事情,所以结构方面的技巧和妙处在于要保存一切事物对于他的特殊的价值。罗兰爱上了一个姑娘,她本人则爱着罗德里克,尽管罗德里克当时并不知那姑娘心中的这一秘密,这件事具有讽刺的效果——构成上述这一讽刺的概念,我必须补充一句,要比把它写出来要令人愉快得多。这自然而然应该包含着把读者置于那种地位,使他能够更深刻地理解玛丽·加兰给予的印象。可是小说并没有为此打下基础,在缺乏基础的情况下,你就会徒然地在空中营造楼阁;尽管你可以拼凑起上层的建筑,涂上最艳丽的色彩,在它的窗台上挂上精美的古老的挂毡和珍稀的织锦,在它的屋顶上扯起绣着家族纹章的旗帜,可是你的楼阁却因缺乏基础而摇摇欲坠,无以耸然矗立。

罗德里克本人在离开美国前,特别是在这样一个关键时刻,能在这方面信誓旦旦,那确实并非硬插入进去的;可是他并没有这样做,这显然影响了整个情节的顺利发展。正因为如此,尽管根本毫无理由(除了我即将提到的那个理由外),为什么罗德里克不该在北安普敦对一位突然进入他的眼帘的漂亮女人产生热恋之情,或者产生他所能够产生的那种类似爱情的情感呢。然而要使这一可能性变得生动翔实,需要特别地谨慎行事。可是令人感到遗憾的是,虽然后来拼凑起了那位姑娘的形象,这一点却并没有得到谨慎的处理。在实际的描绘中,并未使我们认为她是一个在任何时刻都令人无法抵御、尤其是当她显得另有所思时显得更为妩媚动人、更加不可抵御的年轻姑娘的形象,不是一个具有小说赋予她的那种妖艳的狐魅子的形象。姑娘们使出

种种手段来使小伙子们对她们着迷；小说的任务就在于不断地提醒我们牢记着这一点。然而，毋庸置疑，玛丽·加兰的手段并不能使我们信服，就像罗兰的命运，或者说他的性格会使他在同一时刻受到来自他的整个人身机体的两种迥然不同的骚动——而且各自都是一种深刻的骚动——的影响，不能使我们真正信服一样。严格地说来，他的情感上所经受的巨大变动中的任何一个剧变都不能和别的剧变相容共存，可是读者却被要求把它们看作是共同发生作用的。虽然它们属于不同的震动，但是描绘出来的整个情景却使人感到，它们各自都是最强烈的震动，强烈得无法共存。因此，在繁星点点的夜色里，当罗德里克在船上突然把他订婚的秘密讲给他的朋友听时，我们直觉地认为，他的朋友是没有必要为此觉得困窘不堪的。那展现着的整个场面是，此时此刻处在浪尖峰顶的他的朋友，毫无疑问，可能会显得百般窘迫，但决不会被他的吐露的秘密弄得不知所措。这大大地破坏了故事的真实性。

困难一开始就在于我所要求的对立面这一点上，我指的是克里斯蒂娜·莱特的对立面，这是构成主题的主要方面之一。人们总是受到这样一个法则的支配，即对立面只有同时具备“直接”和“完整”这两个条件时才算是有效的对立面。我们可以这么说，因为克里斯蒂娜实在太富于“色彩”，所以只有当玛丽显得“相貌平庸”时似乎才能算是“直接”的对立面；而且，只有当她自己也具有潜力时，似乎才谈得上她是一个“完整”的对立面。况且她——这里我指的是作为对立面的那个年轻姑娘——应该完全能够具有那种潜力；不过，她能否具有那种潜力，还要靠叙述者的技巧来加以证实。另一方面，我想，克里斯蒂娜这个人物自己的出现以及她的行为都是牢固的基础；这也许是因为，实际上，理想的对立面“成功”的很少；它多半不得不满足于一个强的

和一个弱的条件；对它来说，甚至这也算是幸运的。如果条件中有一条是过得硬的，那么即使在这最困难的艺术形式中，也许这也可以被看作是一个成功。无论如何，我记得很清楚，《罗德里克》快要结束时，我感到，既然卡萨玛西玛公主^①已经被“发动”，那么只要用一把适当的银钥匙把发条上紧，她就会在传动作用下继续“走”一段时间；由于这个缘故我尝到了失去她的踪影所引起的怜悯和真正的痛苦。我但愿（这在我的记忆中是没有先例的）能找回和保留她的幻象。在重读《罗德里克》的过程中，我似乎感到我懂得自己为什么会怀有这种愿望。过多的笔触所已经塑造出来的生活甚至超过了主题的要求，可是那种生活在别的情况下，在别的主要关系中，却仍然是需要予以渡过的。这样，你就能在大路的某个转弯处守候她并且拦住她——你所需要做的一切只是给她以时间而已。事实上，我正是这样做的，我后来见到了她，继续把她的故事写了下去。

朱柏良 译

金德明 校

^① 据亨利·詹姆斯在《卡萨玛西玛公主》的序言中所说，他于1876年冬自巴黎迁居伦敦后，常在街头漫步，所见所闻使他开始酝酿那部小说。

《一位女士的画像》序言

《一位女士的画像》与《罗德里克·赫德森》一样，是在佛罗伦萨开始写的，那是1879年春^①，我在那里度过了三个月。正如《罗德里克》和《美国人》那样，它也预定在《大西洋月刊》上发表，后于1880年开始刊载。但它与前两部小说不同，还找到了另一条出路——在《麦克米伦杂志》上按月连载。我在两个国家同时连载作品，这时已临近尾声——直到那时英美两国文学交流变化不定的状况还没有改变。这是一部很长的小说，我写它也花了很长时间；我记得，第二年我住在威尼斯的几个星期，大部分时间仍在写这部作品^②。我在斯基阿沃尼海滨租了几间屋子，那是在楼上，房屋靠近通往圣扎卡里亚的航道。海边的生活，奇妙的礁湖，都呈现在我的眼前；威尼斯嘈杂的人声终日不断，飘进我的窗口。每逢我穷思苦想，无从下笔的时候，我便情不自禁走向窗前，眺望那蓝色海湾上往来不绝的船只，仿佛想从那里寻找合理的启示，寻找美好的词句，寻找我的故事中下一个恰当的转折，以及我的画面上下一条准确的线条。但是我记得相当清楚，这些焦急的祈求得到的回答，往往只是严峻的规诫：那些传奇性的历史地点在意大利国土上虽然比比皆是，但在它们本身不是作品的主要内容时，它们对艺术家的集中概括是很难有所补益的。它们本身包含着太多的生命力，蕴藏着太多的意义，无

法给他提供恰如其分的辞句。它们往往使他脱离自己的小问题,沉浸在它们的大事件中,因此过不多久,他就会发现,指望它们来帮助他解决困难,无异于要求一支久经战斗的军队,替他抓一名少找了几文钱给他的小贩。

在重读本书时,有几页仿佛使我重又看到了那弯弯曲曲、参差不齐的辽阔的海岸线,那一幢幢色彩鲜明、带有阳台的高大楼房,那像起伏的波浪似的伛偻着脊背的一座座小桥,而桥上那些按照透视法缩小了的啪嗒啪嗒地走过的行人,则随着波浪在升起又落下。威尼斯的脚步声和威尼斯的叫卖声——它们不论从哪里发出,都会汇集成尖厉的呼啸声,掠过水面——又从窗口涌了进来,唤醒了旧日的印象,那些欢乐的感觉和千头万绪、无计可施的心情。那么,那种通常能引起遐思的地方,为什么在这个时刻偏偏无法满足想象力的特殊需要呢?我在那些美丽地方,一再回顾这个问题,始终感到不能理解。我想,实际情况是:在这种要求面前,它们呈现的东西太多,多得在这个场合使用不了。这样,人们终于发觉,自己的工作与周围的景物格格不入,不像在那些不好不坏的普通景物面前那么得心应手,因为在这些景物面前,我们可以用我们的幻想来丰富它们。威尼斯这样的地方太骄傲了,不会接受这种施舍。威尼斯不需要施舍,它永远只是慷慨地赐予。我们可以靠它得益无穷,但必须不抱任何目的,或者完全听命于它,为它服役。很遗憾,这些回顾便是如

-
- ① 根据亨利·詹姆斯的有关笔记,他是在1880年春在佛罗伦萨开始写《一位女士的画像》,并于同年夏天把它写完,这是在它同时在英国的《麦克米伦杂志》(*Macmillan's Magazine*)和美国的《大西洋月刊》(*Atlantic Monthly*)开始连载前数月。它自1880年10月至1881年11月发表于《麦克米伦杂志》,自1880年11月至1881年12月发表于《大西洋月刊》。——利昂·艾苔儿注
- ② 亨利·詹姆斯在1881年11月25日写的一段很长的笔记里记下了他在威尼斯逗留时写《一位女士的画像》的情景。——利昂·艾苔儿注

此。然而总的说来,毫无疑问,一个人的作品,或者整个“文学成果”,还是会因此而得到益处。从长远来看,虚耗的注意力往往会发生奇妙的施肥作用。问题完全在于,这种注意力如何遭到哄骗,以致付之东流。有高高在上、盛气凌人的哄骗,也有行踪诡秘、不露声色的哄骗。我想,即使是一位巧夺天工的艺术家的单凭真诚朴实的信念,单凭热烈的期望,还不足以免遭它们的欺骗。

在这里试图回顾我的写作意图的萌芽时,我觉得应该这样说,我最早有的不是某个想入非非的“情节”——这是一个极坏的名称——也不是我的头脑中突然闪现了一系列人与人的关系,或者任何一个场面,那种可以凭自身的逻辑,不必编故事的人操心,立即进入行动,展开情节,或者以急行军的方式奔向终点的东西。我所有的只是一个人物,一个特定的、引人入胜的少女的性格和形象,一个“主题”通常所有的各个因素,当然还有背景等等,则都要建立在这个基础上。我必须再次说明,回顾这整个发展过程,回顾这么一个人物怎样在我的想象中推动一切,我觉得,这是与那位少女本身,与她最光辉的时刻一样有趣的。那种发展的潜在力量,一粒种子要破土而出的必然趋势,蕴藏在心头的思想要尽可能向上生长、伸向阳光和空气、开出茂盛的花朵来的美好决心,正是小说家的艺术魅力所在。同样,在已经开垦的土地上,从一个恰当的立足点出发,回顾事物的秘密的成长过程——追溯和重现它的每一个步伐和阶段,这种美好的可能性也是引人入胜的。我经常怀着眷恋的心情,回忆伊凡·屠格涅夫几年前讲过的一段话,那是他关于小说构思的一般渊源所作的经验之谈。对他说来,一部小说开始时,几乎总是先有一个或几个人物的影子,他们在他的眼前浮动,像真的又像假的,并以各自的方式,按照各自的特点,祈求他的关心,引起他的兴趣,吁请

他的同情。这样,在他眼中,他们像是 disponibles^①,可以遭逢各种命运以及生活中的各种际遇;他清楚地看到了他们,然而仍必须为他们寻找准确的关系,那种能最充分地表现他们的关系;去想象、创造、选择和组合那些最有用、最足以说明这些人物的情境,他们最可能引起或感受的各种复杂状况。

“找到这些东西,也就是找到了我的‘故事’,”他说,“这就是我创作的途径。结果是我时常受到指责,说我缺乏足够的‘故事’。从我自己来说,我已有了我需要的一切——表现我的人物,展示他们相互之间的关系,因为那便是我的全部要求。如果我对他们观察得久了,我就会看见他们走到一起来,看见他们固定在一个位置上,看见他们参与这一或另一活动,遭受这一或另一困难。他们的神态,他们的行为,他们的言谈举止、音容笑貌,便构成了我对他们的叙述,而且始终不会越出我为他们划定的背景——对这一切我只得说,很遗憾, *que cela manque souvent d'architecture*^②。但我想,我宁可少一些结构,不愿多一些,如果结构会影响我要表现的真实的话。法国人当然对我感到不满足——他们在这方面是富有天才的,因此表现得很出色,不过说实话,一个人也只能根据自己的才能尽力而为。至于一个人无意之中得到的胚芽,它们本身的来历如何,那么正如你所问的,谁知道它们来自哪里呢?这件事说来话长,必须回到遥远的过去才能回答。我们可以说的也许只是:它们来自天空的每一个部分,它们几乎存在于道路的每一个转角。它们堆积在那里,我们总是从这中间寻找和挑选。它们是生活带来的——我的意思是说,生活在向前发展时,顺便把它们带给了我们。因此,从某种

① 法文:空闲人员。

② 法文:那常常是缺乏结构的。

意义上说,它们是外来的,是强加给我们的,是随着生活之流漂进我们心头的。固执己见的批评家常常为他的头脑所不能接受的主题唠唠叨叨不休,现在情况既然如此,他的争论就显得愚蠢无知了。他能够指出,它应该怎么样吗?可是他的任务主要就是指出这点。Il en serait bien embar rassé^①。啊,如果他能指出我成功在哪里,失败在哪里,那是另一回事,那才是他尽了自己的本分。”我这位卓越的朋友最后说:“我把我的‘结构’给了他,这已经够了。”

这位杰出的天才就是这么说的。想起他的话,我感到欣慰,我感激他指出了一个人物的角色,一个游离的人物,一个 disponible 的形象中包含的巨大潜力。它提高了我当时的认识,使我看到了想象力所具有的那种幸运的机能,懂得了如何使虚构的或遇见的一个、两个或几个人物发挥幼芽的作用和能力。我自己也是意识到我的人物比意识到他们的环境早得多——过早地考虑后者,偏爱后者,一般说来,我认为是本末倒置。我羡慕那些富有想象力的作家,他们可以先看到自己的故事,然后才发现故事中的人物,但我不想仿效他们,我很难想象,任何故事可以完全不需要人物的推动,我也很难想象,任何场面可以不必依靠处在这场面中的人物的性质,因而也是他们对这场面的态度,便引起人们的兴趣。在当时正在崛起的一些小说家中间,我知道有所谓如实描述的方法,根据这些方法,场面可以无须人物的支持。但是对于我来说,我仍相信,那位可敬的俄国作家的话是有价值的,它们向我证明,我不必毫无根据地去作任何这种操练。另一些来自同一源泉的回声,也在我耳边回旋,我承认,它们的音量纵然不算太大,但却同样历久不衰。在这一切之后,为了实际运用,就不可能不对那个遭到蹂躏、歪曲、混淆的问题,即

① 法文:他对此感到十分为难。

“主题”在小说中的客观价值以致如何评价它的问题,力求有一个十分清醒的认识。

在这方面,我很早就要求自己在这种价值作出准确的估计,从而把关于“不道德”主题和道德主题的无聊争论一笔勾销。我完全同意,衡量某一个主题的价值应该有一个标准,这个问题是一旦得到准确的回答,就可以统率其他一切的——一句话,它是否正当,是否确实,是否真诚,是否来自对生活的直接印象或观察?——但我认为,批评家从一开始就忽视各个领域的界线,各种术语的定义,提出主观的要求,这大多是不足为训的。在我的记忆中,我早年时期的气氛显示,它被那些无益的争论弄得一片黑暗——今天的不同只是我终于失去了耐性,不再把它们放在心上了。我想,就这一点而论,最有益和近似的真理应该是:一部艺术作品的“道德”意义如何,完全看它再现的真实生活多寡而定。这样,问题显然回到了艺术家的基本感受能力的类型和程度上来,这是产生他的主题的土壤。这土壤的性质和效力,它以恰如其分的鲜明和准确“培育”生活图像的能耐,便或强或弱地体现了作品中反映的道德价值。这因素,换句话说,实际就是主题跟刻在头脑中的某种印象,跟某种真挚的体验,具有或多或少的密切关系。但是,艺术家的个性笼罩着一切——它最终影响着作品的价值——这当然不是说,它不是一个千差万别、变化多端的因素;事实上,它在某一场合表现为丰富多采的媒介,在另一场合却可能比较贫乏和狭隘。正是在这里,我们看到了小说这一文学样式的重大价值,它的力量不仅在于在严密保持那个形式的前提下,能表现个人和总的主题的各种不同关系,对生活的各种不同观点,反映和描摹事物的各种不同倾向——这是人与人(或者在一定的范围内,男人和女人)的状况不可能完全相同造成的——而且在于它具有丰富的潜力,对它的形式越是使用得充

分,越是接近突破它的边缘,它的特点也越是鲜明突出。

总之,小说这幢大厦不是只有一扇窗户,它有千千万万的窗户——它们的数目多得不可计算;它正面那堵巨大的墙上,按照各人观察的需要,或者个人意志的要求,开着不少窗户,有的已经打通,有的还在开凿。这些不同形状和大小的窗洞,一起面对着人生的场景,因此我们可以指望它们提供的报道,比我们设想的有更多的相似之处。它们充其量不过是窗户,是在一堵遮蔽着一切的墙上开的一些窟窿,它们高踞在上,彼此不相为谋;它们不是有铰链的门,可以直接通向生活。但它们有各自的标记,即在每个洞口都站着一个人,他有自己的一双眼睛,或者至少有一架望远镜作为观察的独特工具,保证使用它的人得到与别人不同的印象。他和他周围的人都在观看同一表演,但一个人看到的多一些,另一个人看到的少一些,一个人看到的是黑的,另一个人看到的是白的,一个人看到的大一些,另一个人看到的小一些,一个人看到的粗糙一些,另一个人看到的精致一些,如此等等。幸好对任何一件事物说来,总有一双眼睛能看到它,总有一扇窗户会对着它;我说“幸好”,是因为它们的视野之大是不可计算的。人生的场景广阔无垠,“选择主题”的机会也多不胜数。开的窗洞或者大,或者建有阳台,或者像一条裂缝,或者洞口低矮,这些便是“文学形式”,但它们不论个别或全体,如果没有驻在洞口的观察者,换句话说,如果没有艺术家的意识,便不能发挥任何作用。告诉我这个艺术家是何等样人,我就可以告诉你,他看到的是什么。从而我也能立即向你说明,他那无边的自由和他所提示的“道德”。

这一切都离题太远了,我要谈的只是,促使我写《画像》的最早的模糊动机,无非是我抓到了一个人物,至于这个人物我是从哪里得到的,就不在这里细说了。我只想谈,我似乎整个儿掌握

了它,这样经过了很长一段时间,它对我来说变得那么熟悉,而它的魅力却丝毫也没有减少;我感到焦急,痛苦,因为我看到它蠢蠢欲动,急于走进生活中来。这也就是说,我看到它在迎接它的命运——某一种命运,至于究竟是哪一种命运,这还是个未知数,它有各种可能性。就这样,我有了一个鲜明的人物——说来奇怪,它已那么鲜明,尽管它还没有着落,还没确定的环境,还没跟任何人发生接触,而这一切却是我们对一个人获得鲜明印象的主要条件。如果这个幻象还没有找到适当的位置,它怎么能鲜明呢?因为我们要了解这一切,主要依靠它有个固定的位置。毫无疑问,一个人如果能够做一件细致的、也许还是繁重的工作,记下他的想象力发展的过程,这个问题就可以迎刃而解。他就可以说明,在某一时刻,它发生了什么特殊变化,例如,他可以比较清楚地告诉你,在某一情况影响下,它可能采取(直接从生活中采取)哪一具体的、生动的形态或形式。于是你看到,这个人物已在这一程度上被置于一定的位置上——置于想象力中,想象力容纳了它,接待它,保护它,欣赏它,充分意识到它存在于黑暗的、拥挤的、杂乱的内心深处,正如善于利用寄存的珍品“牟取利益”的精明的珠宝古玩商,意识到有一件希罕的小“物品”,已由一位没落的、神秘的贵妇人或者一名业余投机家放进他的柜子,只要用钥匙打开柜子的门,它就可以脱颖而出,显露光彩了。

我承认,这种比喻,对我在这里谈的那个特定的“价值”而言,未免过于美好了,那是一位年轻女性的形象,十分奇怪,她处在我的支配下,经历了相当长一段时间。但在亲切的回忆看来,这情形是合适的,而我的虔诚心愿只是要为我的宝物物色一个恰当的安置地点。我提醒自己,一个买卖人有了一件精品,宁可不予“出售”,宁可把它无限期锁在柜子里,也不愿让它落入俗人之手,不论这人肯出多大价钱。有些经营这类形式、形象和珍宝

的人,是具有这种高雅情趣的。然而,问题是这一小块基石,这一个向命运挑战的少女的形象,起先是《一位女士的画像》这幢大建筑物的全部材料。这是一幢又高又大的房子——至少在今天回顾的时候,我觉得这样。尽管如此,它仍得环绕着我这位年轻的少女建造起来,而她只是孤零零的一个人。从艺术上说,这也是我应该关心的范围,因为我承认,我又一次迷失在分析结构中。那么根据什么逻辑增长法,这个小小的“人物”,一个聪明而傲岸的少女的单薄影子,居然会满足各种必要的条件来构成一个主题呢?——确实,这种单薄性至少怎样才不致损害这一主题?天天有千百万骄傲的少女,不论聪明的或不聪明的,在对抗着她们的命运,那么这对她们未来的命运究竟有什么影响,以致值得我们来为它呕心沥血?小说从它本身的性质来看,就是一种“费力的事”,是为某一件事费尽心机,它所采取的形式越大,所费的力气当然也越多。因此,很清楚,我所要做的,就是要为伊莎贝尔·阿切尔作一番费尽心机的安排。

我似乎还记得,当时我看到了这是一件费力的事,但同时我也承认,这问题有它的迷人之处。不论你有多少聪明才智,要解决这类问题,你立即会发现,它包含着多么丰富的内容。令人惊异的是,每当我们展望世界的时候,我们便看到,伊莎贝尔·阿切尔们,甚至那些比她渺小得多的女子,都在坚决地、无所顾忌地要求在文学中得到体现。乔治·艾略特曾经卓越地指出:“人类的爱的财富,正是由这些弱女子在一代代传下去。”在《罗密欧与朱丽叶》中,朱丽叶必然是重要的,正如在《亚当·比德》、《弗洛斯河上的磨坊》、《米德尔马契》和《但尼尔·特隆达》中,海蒂·索勒尔、玛吉·塔利佛、罗莎蒙德·文西、格温杜琳·哈莱思^① 必然是

^① 这里列举的都是乔治·艾略特的作品以及这些作品中的女主人公。

重要的一样。她们理直气壮、神采奕奕地走进了作品，她们始终用自己的脚在走路，用自己的肺在呼吸。尽管这样，她们仍属于那一类人物，这类人物单凭自己一个人，是很难成为兴趣中心的。事实上，这是非常难的，因此许多熟练的艺术大师，如狄更斯和瓦尔特·司各特，以至基本上具有同样巧妙的写作技巧的史蒂文生，都宁可不接触这个问题。我们发现，有些作家回避这问题的方法，其实就是扬言这不值得他们去做；但是避而不谈并不能挽回他们的声誉。贬低一种价值，并不能成为对这种价值的鉴定，甚至不能证明我们对它的认识还不充分是对的，这对任何真理都毫无益处。从艺术上看，一个艺术家把一件事“讲得”尽可能坏，并不能掩盖他对这件事的糊涂认识。应该采取更好的办法，而最好的办法还是首先不要故步自封。

同时，关于莎士比亚和乔治·艾略特的作证，我们可以这么回答：他们虽然承认他们的朱丽叶们、克莉奥佩特拉们、鲍细娅们^①（鲍细娅可以说就是聪明而骄傲的少女的典型和范例）的“重要性”，承认海蒂们、玛吉们、罗莎蒙德们、格温杜琳们的“重要性”，但这种承认是有条件的，他们在把这些弱者作为主题的主要支柱时，从没让她们单独来承担它的重量，正如剧作家们所说，在缺乏暗杀、战争或世界大变乱时，便用喜剧性的穿插和次要情节来弥补她们的不足。如果说她们在作品中的“重要地位”已达到了她们所能要求的程度，那么这是在其他许多人的协助下完成的，而这些人都是比她们强得多的男子，另外，他们每人又与其他许多人发生关系，这些关系对他们说来，又是与那个关系同样重要的。克莉奥佩特拉对安东尼是无限重要的，但他的

① 克莉奥佩特拉和鲍细娅分别是莎士比亚的剧本《安东尼与克莉奥佩特拉》和《威尼斯商人》中的女主人公。

同僚,他的敌人,罗马国家,以及面临的战争危机,也是异常重要的。鲍细娅对安东尼奥说来,对夏洛克说来,对摩洛哥王子说来,对那无数个觊觎她的王子说来,都是重要的,但这些人又有着其他千丝万缕的关系,从安东尼奥说来,显然,其中有夏洛克和巴沙尼奥,以及他那失事的货船和极端困难的处境。这一困难,事实上由于同样的原因,对鲍细娅也是重要的——虽然我们关心这一点,只是因为关心鲍细娅。不论怎样,她之得到我们的关心,以及一切几乎都由此而引起这点,已足以证实我的论点,因为这个卓越的例子说明,在一个纯粹的少女身上存在着价值。(我说“纯粹的”少女,是因为我猜想,尽管莎士比亚感兴趣的也许主要是王子们的爱情,他还是没有让他为少女所作的最好的呼吁,建立在她高贵的社会地位上。)这是一个例子,说明要使乔治·艾略特的“弱女子”成为作品的中心,即使不是唯一的中心,至少也应成为最明确的任务,在这方面我们还面对着深刻的困难。

对一个真正醉心于艺术的作者说来,迎接深刻的困难,几乎任何时候都是去感受一种美好的鼓舞,哪怕这是一种痛苦,而真正有了这种感受,就会希望危险越大越好。在这种情况下,最值得他去解决的困难,只能是事件所允许的最大的困难。这样,我记得我在这里感到(那是在我的阵地始终显得特别不稳定的情况下),为了打胜这一仗,有一条途径会比其他的好,也许,甚至比其他任何途径都好得多!那种蕴藏着乔治·艾略特的“珍宝”的弱女子,既然吸引了那么些好奇的人,对这些人有着重要意义,那么从她自己来说,她同样应该具有各种可能的重要意义,这些意义是可以处理的,事实上从我们开始考虑它们的时候起,它们就在向我们提出这个要求。在集中描写这种具有魅力的弱者时,总有一种取巧的办法,那就是描写她和她周围人物的关

系,利用它作为回避、躲开和放弃直接描写的捷径。把这主要写成他们的关系,一切就算解决了:你表现了她的全部作用,而且在把这个上层建筑建立起来的同时,以最轻松的办法表现了它。不过,我记得很清楚,在我现在建立的这个画面中,这种轻松的办法对我很少有吸引力;我记得,我怎样为了摆脱它,正直地在两个秤盘中调整着重量。我对自己说:“把问题的中心放在少女本人的意识中,你就可以得到你所能期望的最有趣、最美好的困难了。坚持这一点——把它作为中心,把最重的砝码放在那只秤盘里,这将基本上成为她与她自己关系的秤盘。只要与此同时,使她对不属于她自身的事物发生足够的兴趣,就不必担心那种关系会过于狭隘。另外,把较轻的砝码放在另一个秤盘中(它通常是使兴趣的秤杆发生变化的一头)。总之,对你的女主人公周围的人物——尤其是男性——的意识减少重量,使它只是为那重的一头服务。不论怎样,看一看这样做的效果如何。在这种精心设计下,是否会出现较好的局面?这少女飞翔着,她作为一个可爱的人,是不会泯灭的,我的任务只是按照那个方式,把她最充分的表现出来,尽可能满足它的一切要求。完全依靠她和她个人的心理变化,把故事进行下去,记住,这就需要你真正来‘创造’她。”

我便是这么考虑的,我至今还能看到,这需要我精益求精,需要有充分的信心,才能在这一小方土地上,建造一幢精美、细致、大小得当的砖石房屋,使它高耸在这块土地上,用建筑上的话说,就是使它成为一块文学纪念碑。这便是今天呈现在我面前的《画像》的面貌,屠格涅夫将会说,这是一幢有“结构”能力的房屋,而在作者本人的心目中,它是他仅次于《使节》的最和谐的作品——但《使节》是在这以后许多年写的,毫无疑问,它是最完美的上乘之作。有一点我是下定决心的,即虽然我很清楚,为了

创造一种兴趣,我必须一块砖一块砖往上叠,但我决不愿贻人口实,说我在线条、尺寸和比例方面有任何不当之处。我要建造的是一幢大房子,它具有人们所说的雕花的拱顶和彩绘的拱门,但同时又不能让读者脚下的棋盘格路面,显得没有在每一点上都铺到墙脚边。在重读本书时,那种谨慎的精神总是最使我感动的熟悉的音调,在我的耳朵听来,它证明我尽量想增进读者的兴趣。考虑到我的主题可能有的局限性,我觉得,任何这种增进都是必要的,这方面的发展只是那个热烈的探索的一般表现而已。确实,我感到,这是我对故事的演进所能作的全部说明,正是在这个题目下,我认为,书中出现的一切增殖部分都是必要的,涌现的一切复杂事物都是合理的。至于那位少女的复杂心理,那自然是主要的;它是基本的,或者至少是伊莎贝尔·阿切尔一出场就带有的光。然而它只经历了一段路程,另一些互相竞争、互相矛盾的光便出现了,它们显得五光十色,像烟火——罗马烟火,轮转烟火等等,使人眼花缭乱,但这都是用来说明她的。我无疑是在暗中摸索,探求那些合理的复杂事物,因为构成书中呈现的总的情势的事物,它们的每一个脚步,我现在已无法一一指出。我只能说,它们按照现在的面貌存在着,而且数量相当多,至于它们的来龙去脉,我承认,我的回忆还是一片空白。

我觉得,好像我一天早晨醒来,突然发现了那些人物——拉尔夫·杜歇和他的父母,梅尔夫人,吉尔伯特·奥斯蒙德和他的女儿,他的姐姐,沃伯顿勋爵,卡斯帕·戈德伍德,以及斯塔克波尔小姐,他们对伊莎贝尔·阿切尔的故事都是作出了贡献的。我认识他们,熟悉他们,他们是构成我的万花筒的人物,是我的“情节”中的具体项目。他们好像出于自己的动机,一下子跳了出来,浮到了我的眼前,他们全都是为了要回答我那个基本的问题:“那么她将做什么呢?”他们的回答似乎是:如果我信任他们,

他们将表演给我看。我信任了他们,我只坚持一个要求,这就是他们至少应尽量表演得有趣一些。他们像一群参加者和表演者,坐了火车来到正要举行节日活动的乡下,按照合约把这场活动进行下去。他们在这儿跟大家相处得很融洽,甚至像亨利艾塔·斯塔克波尔这样一个游离在故事之外的人物(因为她的粘合力太小)也差强人意。小说家在紧张工作的时候,都了解一个真理:在任何作品中,总有一些成分是有本质意义的,其他一些则徒具形式;这一或那一人物,这一或那一题材的配置,可以说直接跟主题有关,另一些则不然,只有间接关系,纯粹出于处理上的方便。这是真理,然而对他却很少好处,因为只有建立在真知灼见上的评论,才能理解这点,而这样的评论在这世界上太少了。何况我完全明白,在这条苦难重重的道路上,他也不应该存有奢望。他可以考虑的只是:他的利益不论以什么方式出现,全在于他使比较简单的、非常简单的表现形式具有了动人的魅力。这就是他有权得到的一切;他必须承认,他无权从读者那里得到任何东西,作为他们对他的报答或赏识。如果读者给了他过高的赞誉,他可以感到愉快——那是另一回事,但只能把它看作“随意给予”的赏金,出乎意外的收获,一棵他不想去摇动的果树上掉下来的果子。整个大地和空间都在策划着反对他,他不可能从它们那儿得到报答和赏识。因此正如我所说,在多数情况下,他最好一开始就训练自己,仅仅为取得“糊口的工资”而工作。糊口的工资是读者为领略一种“魅力”必须支付的表示最小限度关心的酬劳。偶然给予的可爱的“小账”,是他超出这范围的别具慧眼的行为,是给风吹动的树上直接掉进作者手里的金苹果。艺术家当然可以胡思乱想,向往某种天堂(艺术的天堂),在那里一切都可以得到明智的对待,因为人总是抱有这种奢望,很难对它们无动于衷。他能做到的,充其量只是记住它们是奢

望罢了。

所有这一切,也许只是委婉曲折地说明,在《画像》中,亨利艾塔·斯塔克波尔是我刚才提及的那个真理的突出例子——除了《使节》中的玛丽亚·戈斯特里,她便是最好的例子,而那时前者还没有诞生。这两个人物中的任何一个都只是车子上的车轮,谁也不属于车子本身,也从未有资格在车中占据一席位置。在那里是只有主题才能占有位置的,而它是以“男女主人公”和一些特殊人物(他们不妨说是国王和王后身边的高官显爵)为代表的。一个人喜欢在有关他的作品中感到自己发挥了作用,这是不足为异的,因为一般说,凡是能感到自己的存在的一切,人们几乎总有些恋恋不舍。然而我们已看到,这种要求多么没有道理,在这方面多费笔墨,似乎并不恰当。总之,玛丽亚·戈斯特里和斯塔克波尔小姐都只是无足轻重的人物,不是真正的角色。她们“竭尽全力”跟着车子跑,她们拼命拉住它,直跑到喘不出气来(可怜的斯塔克波尔小姐显然就是这样),但她们的脚从来没有踏上过车子,她们谁也没有一刻离开过尘土飞扬的地面。甚至可以说,她们有点像那些女鱼贩,这些女人在法国大革命前半段那最险恶的日子里^①,帮助王室的马车从凡尔赛回到了巴黎。只是有一件事,我承认我可能会受到责问,即在这部小说里,我为什么让亨利艾塔(她占的比重无疑太大)这么爱管闲事,到处出头露面,显得这么奇怪,几乎不可理解?对这种破格现象,我马上会给予说明,而且以最和解的方式来说明。

还有一点是我更需要说明的,即如果在我的戏剧中,我对那些真正的角色,那些与斯塔克波尔小姐不同的人物抱着信任的态度,达到了我们所能有的最融洽的关系,那么还有我与读者的

^① 指 1792 年法国王室企图对革命进行反扑的时期。

关系,这却完全是另一回事,我觉得那是除了我就没有人可以依靠的。对这问题的关心,便表现在我孜孜不倦、精益求精地把砖头一块块砌上去。我把小小的笔触、虚构和顺便增加的一些事物,都算作砖块,现在整个算起来,我发现它们实在相当多,而且我砌得很仔细,尽量做到天衣无缝,没有破绽。这是细节的效果,我连最小的细节也没有放过;然而在这方面还应该补充一句:我希望,这块平凡的纪念碑的总的全面的气氛仍然保存着。至少我觉得,在大量必要而巧妙的细节描写方面,我掌握了关键的部分,因为我记得,在表现我这位少女的时候,我总是着重指出她那些最显著的特点。“她将‘做’什么呢? 嗯,她要做的第一件事就是到欧洲去;事实上,这将成为她的主要冒险活动中重要的一部分,这也是不可避免的。在这个惊人的时代里,即使对于‘弱女子’说来,到欧洲去已不是了不起的惊险经历。但她那些惊险经历之所以显得平凡,除了与暴风骤雨,与惊心动魄的事件,与战争、暗杀和暴死等毫无瓜葛以外,还有更主要的方面。这就是它们只存在于她的意识中,或者不妨说,只活动于她的意识中,离开了她的意识,它们便一无所有。但这种意识使它们发生了神秘的转化,转化成了戏剧的,或者用较为轻松的话说,转化成了‘故事’的材料,而显示这种转化不仅是困难的,也是美的。”我认为这一切都是显而易见的。我想,有两个很好的例子可以说明这种转化,这是罕见的化学反应的两个事例。那就是伊莎贝尔在花园山庄,一天下午天正下雨,她出外散步或做什么后回到客厅中,她看到了梅尔夫人,后者异常安详地坐在那里,全神贯注地弹着钢琴,就在这个时刻,在这个人物面前,在逐渐降临的暮色中,伊莎贝尔深深意识到,这个前一分钟她还完全不知道的人物,将在她的生活中引起一个转折点。在艺术表现上,画蛇添足和毫无含蓄是最可怕的,我现在也不想这么做;这儿问

题还是在于,如何以最少的笔墨产生最大的效果。

思想紧张达到顶点,然而一切表现仍保持在原来的状态,如果能做到这点,使整个事物发挥充分的作用,我就可以显示,“沸腾的”内心生活可以对经历这种生活的人产生什么影响,尽管表面上一切照常。我不能想象,这一理想的应用还有比后半部那长长的几段文字更彻底的,这是关于我这位少女深夜所作的独特沉思,这次沉思成了她生命中一个里程碑。从实质来看,这不过是一种探索和评价,但是它的作用却比二十件“事件”更大。我的构思是要使它既具备事件的全部活力,又保持最经济的画面。她坐在即将熄灭的炉火旁边,时已深夜,心头笼罩着一个幻觉,仿佛最后的严峻时刻已突然来到眼前。全部的表现只是她一动不动地注视着,然而这还包含着一个意图,就是要使她那神志清醒的静止状态显得“意味深长”,仿佛一个人在沙漠中突然望见了一辆大篷车,或者在洋面上发现了一只海盗船。就这一点说,它表达了小说家所向往的一种发现,这对他甚至是必不可少的。但在整个过程中,没有一个人走近她,她也没有一刻离开坐位。这显然是全书中最好的部分,但它只是总的计划的最高体现。至于亨利艾塔,我刚才没有讲完,我要为她表示的歉意是:她的频繁出场,并不属于我的计划的一个组成部分,这只是我热心过头的结果。在处理我的题材时,我总是表现过多,而不是表现不足(在可以有所选择或面临危险时),这是我早已存在的倾向。(我知道,我的许多同行完全不同意我的意见,但我始终认为,表现过多是危害较小的。)《画像》中的这种处理,实际就是说明,我从没忘记必须特别注意故事的趣味性,不能有任何疏忽。我谈到过“单薄”的危险,这只能靠竭尽全力培植活跃的因素来克服。至少我今天是这么看的。在当时,亨利艾塔必然是我心目中美好的活跃因素之一。此外还有一件事得提一下。在

那时以前几年,我来到了伦敦居住,在这些日子里,“国际的”光照进了我的意识,留下了强烈而鲜明的痕迹。我的作品中不少画面便处在这光线的照射下。但那已是另一个问题。关于它,要说的话实在太多了。

项星耀 译

朱 雯 校

《鸽翼》序言

1902年出版的《鸽翼》我记得是表现了一种十分陈旧的——我也许不该说那倒是一种十分新颖的——主题；这个冗长的故事所主要依据的那个情景，我几乎不记得有任何一刻不栩栩如生地呈现在我的面前。^①其中心题意，从实质上说，是关于一个青年人，自己完全知道有着巨大的生活能力，可是年纪轻轻就命途多舛，在劫难逃，患了不治之症，注定不久就要长逝人间，同时却又深深地热爱着生活；而且知道自己患了绝症，热切希望在生前尽可能多地“享受到”更为细腻的思想感情的激动，以此使自己感到总算做了一辈子的人，尽管那是多么短暂，多么支离破碎的一生。我曾经把它长久地在心里反复予以酝酿，有时离它远去，不打算写它了，然而却又重新回来对它进行了构思；相信可以把它写成一个什么样子，然而却又认为它的主题是非常棘手的。这样设想出来的形象充其量也只完成了一半；其余部分就全是描述因此而激发的奋斗，引起的冒险，获得的利益或蒙受的损失，想要设法取得的宝贵经验。这些事情，我一开始就已经感觉到，是需要费一番心思的；大凡值得一做的事情的确都要费一番苦心；但是题材有各种各样，而这个题材似乎尤为棘手。我认为它就是为了让那个机警审慎的、打算从事这项冒险的人为之煞费踌躇、围绕着它、对它仔细端详而构成的——事

实上这个题材有着一种魅力，它既引人瞩目、又同样令人感到莫测高深；而并非一般人所认为的那种“明白通畅的”题材，照着某种人的样子，个中要旨一目了然，其全部特征也都袒露无遗。相反，它隐情丛生，暗室密布，有着种种可能存在的险情和陷阱；它也许会予人以大量的东西，但是可能要求为它作出同样的效劳作为回报，而且会分文不少地索还这笔人情债。它首先包括把一个羸弱多病的人置于最为显要的位置——这种情况肯定是颇为困难的，需要煞费手脚；尽管它也许给具有良好的审美能力的人、甚至可能给当今世界上最具有鉴赏力的人，连同一些其他事情，提供了一次表现的机会，那种机会不仅需要时时祈求、精心培养，而且一露端倪就务必抓住不放。

因此，这个主题以一位患病的青年女子为中心人物，对于她衰亡的整个过程和她意识上的整个磨难，我非得老老实实地予以帮助不可，以便使它得以生动地描绘出来。因此对她的境遇的描绘，以及我同她这种境遇的密切关系，就很可能要处理得十分谨慎而巧妙；然而这一想法却是在我集中构思人物形象的时候幸运地产生并且相应地不断滋长起来的——围绕着这一想法，我再说一遍，随着这一形象的持续，很快就聚集了越来越多可能发生的有趣事情和随之而来的奇异现象，即使不能说这是一些无法解开的奥秘。为什么我要正视让主人公“患病”这一构想，对此那么慎之又慎，反复推敲——似乎自古以来，男女主人公遭受危险或死亡的威胁一直就不是引人入胜的最简捷的办法似的。为什么由于一个人物处于一种特殊的处境，使他很可能

① 这情景自 1870 年以来一直“呈现”在亨利·詹姆斯的面前。就在那一年，他所挚爱的表妹敏妮·邓波儿(Mimny Temple)死于肺病，年仅 24 岁。他《鸽翼》里的女主人公米莉·西奥尔(Milly Theole)的姓名的缩写就和敏妮·邓波儿相同(都是 M. T.)，而她俩的困境亦复相同。——利昂·艾苔儿注

会遇到许多意外的事故,使他意识到所有的关系,并且会以一个细腻的激动人心的高潮结束,他就因此而失去了作为小说的中心人物的资格呢?的确,这一处境也许会取消这个人物进行许多活动的资格——尽管我们把那种热烈的、奋起反击的无比卓越的行为赋之于这个人物。最后这个事实就是真正的关键问题。因为人们一旦认识到,诗人实质上不可能和死亡有何干系,事情就变得直截了当了。让他描绘那些病得最厉害的病人吧,他们仍然是以生存的行为使他产生兴趣的,当病情每况愈下,濒临生死存亡的关键时刻,则情况更其如此。生命的历程在且战且退,常常会在业已丢失的阵地上显得比任何别的地方更为灿烂夺目。而且,有人作为不同的编年史者,曾让其人物次要的身体上的弱点和不足之处,让其附属的病人——怡然自得地给撰写出来而对批评嗤之以鼻。例如,对于《一位女士的画像》里的拉尔夫·杜歌来说,那种可悲的健康状况不仅根本不是一种缺陷;而且由于他所制造的一切可喜的效果,我把它当作具有积极意义的优点,使小说变得愉快生动的一个直接的帮助。而且这无论如何决不可能是由于他的性别的缘故;因为在身患绝症的人之中,一般说来男人的病症比女人明显而严重,同时用一种更为粗野、更为拙劣的方法与之抗拒。因此对于那种例外,我只得姑妄用之,并且在这个故事里我只是把它当作让我的主题在其中悠然自得和泰然自若地就坐的方式结束的一种含混的手段。

所以,同我刚才提到的一样清楚,对这一主题最不恰当的处理办法就是让它主要成为健康衰退的记录。我并非说我所提供的受害者不是被一种大于她本身所能发挥的力量拖拽着似地时时呈现在我的想象之中;她是从很远很远的地方让人送来的,一路上她寸步必争,抓着每一件抓住后就可以延缓片刻的东西,并且把那些东西紧紧地抓住,直到精疲力竭为止。这么一种姿态,

这样的举动,它们所表达的激情和它们事实上所代表的成功,不正是戏剧性效果的灵魂吗?——正如我们所知道的,那是描写一场虽然迭经反抗但仍是注定要发生的灾难。我的年轻的女主人公自己将要成为与之对抗的力量——就是那些联合起来的命运之神所宣告的灾难,那些力量在策划着罪恶的阴谋,而且凭借它们掌握的工具,最终将达到目的,然而在那种艰难的处境中,它们实际上是去熄灭神圣的火花,所以对于这么一个活生生的人、这么一个机灵的对手,不管有什么缺点,显然我们也还是认为值得将其置于引人注目的显要的位置上的。而且,与此同时,她还将一心向往为了某些独特的事情而生活,她将以人类的某些特殊的利益为基础而奋斗,那些利益最终将决定其他人对于她的态度,他们深受影响,乃至成了这个行动的一部分。如果她要从日渐减少的有生之年仍然尽可能多地夺取生活果实的这种冲动,这种热切愿望只有靠别人帮助才能实现,那么他们所参与的活动(正如他们自己不知不觉地发觉自己被吸引着、被卷入其中并被迫参加那样),也就成了他们的戏剧——即从他们自己的观点和动机出发,在她执意要求之下,激起她对动机、利益和优势去产生幻觉的这样一出戏剧。这种刺激有的显然属于最崇高的性质——有的则很可能并非如此;但是它们将共同协力组成她的经验,不管真诚与否,总向她说明了她本来就该知道的东西。而且不知怎么的,照那样继续下去,人们就会看到受它们支配的人都像被罗利勒^①的水坑诱惑了似的——只见他们吓呆了,着了迷,中了魔法;甚至还会从更多的应该遵循的和自然的生活轨道上被收买过去,在他们同她的交往中嗣承了奇怪的困境和更为奇怪的机遇,面临着非常罕见的问题,要求他们重

^① 德国传说中的一个以美色和歌声迷惑船夫使船遭难的女妖。

新予以区别。因此,关于她的情景的构想将会大体上得以完成;其余的兴趣就在于详细的情节的数量和性质了。其中主要的自然是这种必要性,即生活对于我们的女主人公,且不说她的疾病,应该显得十分绚烂多姿,值得享受,如果她的巨大的痛苦在于她必须放弃的一切之中,那么我们看到她所拥有的一切就会倍加赏识。

所以人们将看到她除了缺乏唯一最可珍贵的自信以外,拥有了一切,所有的一切:自由、金钱、灵活的头脑、个人特有的魅力、唤起别人兴趣和吸引人的本领;以及给未来增添价值的种种优点。从她的塑造者的构思刚开始同她密切接触的时刻起,就没有什么别的事情比给她详细地构想出一个完美无瑕的角色更让他费心的了;没有什么别的事情比找出一大堆理由去解释她的民族和社会地位更难为他了,她应该是长在“古老的”纽约花梗上的最后一朵纤细的花——孤独地开放着,为的是充分表明其独立不羁;然而,为她存留的一系列愉快的事件却是我此刻不便细说的,而且即使我以后在其他地方产生了奇妙的联想,那也至多可以说是一种反对人、而不是鼓励人去把它确切地表达出来的联想而已。对于《鸽翼》的女主人公说来,还伴有一种强烈而特殊的表示自由的含意,即行动的自由、选择的自由、欣赏的自由、交际的自由——我认为,这是从比在世界上任何其他条件下都更加能够给予广泛的独立性的那些根源出发的——而这一点将是我们应该特别深入研究的。我在很久前就构想了某种类型的年轻的美国人,比任何别的青年人都更加堪称“所有的时代的继承者”(而且正是出于我刚才略微提到的那些理由,不过眼下暂且不谈);因此在这里就有机会赋予某个这样的人物以一种感人至深的价值。要成为所有的时代的继承者,不料,随着那种意识的加深,却发觉你的继承遭到了妨碍,这将使你充当,我觉

得,或者至少要成为那种类型,那总的来看是最为恰当的角色。不然,老实说,那将要充当一个多么冒险的角色——试图那么做将被人疑为“吹牛”!我至少可以这样推断——我甚至认为必须如此——以保持我的主题的合宜的严密性。因为这一主题从一个很早的阶段起就已开始给自己配置了许多人物:难就难在要看哪一些人物是我所构想的场面可能因如此这般的变化而不予选取的。我的本分就是像慈爱的父亲看护着第一次坐在马鞍上学骑马的孩子一样观察着他的变化;然而它的重要性,那是我必须始终记住的,正是在于它在这样一种规模上对于故事展开的有利作用。

总之,人们很早就已看到的是一个那么忠实、袒露的青年人,一个处境岌岌可危的女子不知怎么的身不由己地跌入了某种深不可测的陷阱之中——用戏剧的行话来说,这就是那样的一种情景极为自然地包含着和产生的东西。其故事的真谛和很大一部分重要性不也存在于这种情况之中;即看来她会给别人造成巨大的复杂局面(只要她有能活着就要活得充实、强烈的愿望)正如他们可能给她造成的复杂局面一样巨大?——我把这样的一些事情说成是“自然的”就是这个意思。这些悲惨的、可怜的、讽刺性的、多半的确是性质凶险的情景作为基本主题,在与她交往的人看来,如同它们可能对于她这个主人公本人一样是自然的。如果她的故事要写的是(因为很难不这么写)她因种种无法减轻的忧虑而陷入困境——如我们说的那样——那么她怎么可能会不诱使她生活中的挚友去得到同样困惑的感觉?我曾提到过莱茵河岩石上的罗利勒,但是我们这位青年朋友的存在却要在她的周围掀起一场很像是一条大船沉没或一家大企业倒闭而发生的轩然大波;那使我们想象到那强大的越卷越紧的漩涡,那种巨大的吸引力、那种使邻近的一切都遭到灭顶之灾

的大吞没。然而,我几乎用不着说,尽管有着共同的厄运,但我发现主要的戏剧纠纷已在我的头脑中准备得比她充分多了——那是出于他人之手的安排(虽然她自己到底也还是插手了,而且在某些方面总是慷慨恣肆,因而令人恼火)。

不管怎么说,重要的问题是,如果她注定要陷入困境,那么就必须立即创造出这种困境,并且全面地予以确立起来,以让它尽可能给我们烘托出等待着她的不祥的气氛。那种构想,我不久即发现,不仅是势在必行的,而且是令人鼓舞的;人们在着手于这种麻烦事情的时候,就是这样从四周寻找布局的钥匙开始的,因为不找到这把钥匙,就只能寸步难行。没有这把钥匙就开始着手,就是妄想无票乘车,况且还妄自占着一个座位。那么——按照这些可靠的证明,同时鉴于这些证明所具有的持续不断的魅力——我发现,如果事先没有诚惶诚恐地充分设想了那种让米莉·西奥尔痛苦不堪的境遇,挣扎于那种境遇中的她就不可能得到充分的表现,就从那时起,在为《鸽翼》安排的相当长的行程中,我把车票收藏得好好的。如果有人看出她的病痛只是问题的一半,而与此有关的另一半是为她所影响的一些人的情况(他们也应当患有一种“绝症”,完全同她一样!),那么我似乎就可以任意选取我要写的那一半了。如果正如我一厢情愿地说过的那样,给她确定的这个小小的世界将是“充塞着”——我喜欢这个词语——意义的,那么,由此想来,我只要让徽章任意悬挂着,其正面和反面,前面和后面就都美妙地变得能让看的人随意可见了。我总想让他们相应地塑造出来,想让他们给同样突出地描写和刻划出来;然而,我所说的“钥匙”,显然还是在这里:虽然我那位获得新生的年轻的纽约人,以及可能依赖于她的一切应当构成我的中心议题,但是我周围的点点滴滴也都同样可以作为题材来写。因此我必须靠自己知道什么时候从这一半

着手,什么时候从那一半着手。这样,心中有了数,同时好像渴望已久了似的——条件都已具备了——我终于从外面一圈开始,以层层紧缩的方法接近中心。就这样,我的写作过程非常成熟地不断发展——对于那个过程始终有着那么多有趣的程式。

徽章的确是任意悬挂着的——我记得,从我称心如意地展现出我第一卷里的场景、表面上看来全然没有密莉的场景起,我就完全感觉到了这一点。我几乎想不起来有过这种事情——即使在这篇公开的拙作中我也还是坚持这样认为——就是“从很远很远以前着手”、越远越好、甚至以同样的态度寻根究底地追溯到非常“后面”,即主题表面后的这种好奇心,将会不那么有所顾忌地表现出来。在这方面的自行安排是极为令人愉快的——我得以这样自由安排全是因为这部作品原先就糟糕得完全无法“连续”下去的缘故。这种失误在我的短篇小说中一再出现;但是我们这里谈论的这部相当可观的作品(如同二三年以后问世的《金碗》一样)也只不过是尴尬地来到了一个杂志和编辑的世界,最终出现在一片“成功”的喧哗声中,几乎不知不觉地要飘飘然地迷失于其中了。幸而,在遭受编辑部的冷遇而领略到的高山上的那种冰雪覆盖的险峻的山脊上的寒冷之中,总算有着一种令人感到精神振奋的东西;酸葡萄有时候会令人陶醉,而确实有本领的小说作者会为再次觉得自己这么善于应变而感到高兴。那些有待于“出版条件”垂青的作品,在一定程度上有其引人入胜的、或者至少令人恼火的一面;可是此处提供的妙方往往从完全不是作品本身所植根的土地中出现,作品的魅力因此而受到了削弱。它们几乎永远完全是在另一种气候里结出来的果实,它们孕育于在作品本身范围内往往代表着与黑暗相差无几的那种光芒之中。然而,在损害不太大的时候,它们对于聪明才智来说常常是一种负担——那种能工巧匠所具有的聪明才智,

非常希望载负重担,犹如一匹良驹之喜欢加上马鞍一样。虽然事实上的确如此,可是最充分、最巧妙地发挥出来的聪明才智往往不在于他作品中的折衷调和之处,而在于完全的融洽一致。我清楚地记得,就眼前这部东西来说,我高兴地认为我的篇章结构、层次安排和总的节奏都是从长远之计妥善考虑的,一点也不是一权宜之计。因为这一些本身都是经过一番妥善考虑的;所以就足以让我交替着笔法去写。事实上对于这一些考虑得够多的了,所以我的确认为对于这本书的格局所作的任何进一步说明,势必将它变成为仅仅是一种表示它们所遵循的法则的标志。

首先,有一种确定各个连续的中心“有趣”事情——把这些中心如此确切地安置起来,以致使受它们的如同受恰当的观点支配并据此而进行处理的那部分主题将构成,打个比方说,由精制材料构成的足够坚固的块料,凿得平直端正,棱角分明,以形成重量、体积和承受力,以有利于施工,也就是说有利于产生效果和增加美观。显然,所有关于凯蒂·克罗伊出场前的情景就是这样一种块料,我记得那些情景从一开始起就完全非得用浓墨重彩描绘不可,否则它们就表现不出来。浓墨描绘的方法,烘托气氛的方法,那些方法,而且只有那些方法,才使人物形象显得充实和丰腴,有着周转的力量,所以他们也就有了侧面和背面,有阴影的部分,正如也有明亮的部分一样——这一些很清楚,将成为我周围的情形,而对于我所认为和感觉到的整个东西需要花费的笔墨,我决没有估计过高,因此现在再回过头去追溯始末真是难乎其难了,只会显露出疏漏和失误之处,一次又一次地错失了那些即使有更好的愿望也预计不会成功的目的。我刚刚说过,从计算“块料”时开始就表现了整个构想的过程,而那将是我的构想的再真实不过的写照。可是,一个人的构想是一回事,他的结果又是另一回事;因此我这样说也许更确切一些:目

前我觉得这个构想非常显著地具有那些在我最初的和最美好的想象中就促成这一结尾的可喜的特点。当我重温旧事的时候全都遇见了它们,在我重新回溯那河流、并不存在的价值、明显的空虚感、失去了的环节、嘲笑影子——这一些总的来看都反映出一个人起初的忠诚不渝——的时候,我为它们悲叹。这种情形当然决不是反常的——远远不是反常的,以致头脑敏锐的人到了此时应该已经推断出,那表明艺术家的能耐在多大的程度上完全有赖于他的失误的可能性的“规律”了。要称得上一个艺术大师,写出一部他真正用以取而代之的作品,或者换句话说,的确值得问世的作品,他在主题创作中必然在何种程度上、以何种频率、在哪些方面受骗失误、在几乎每次都各不相同的失误中有些什么变化?他经过一番认真考察之后定下了打桥墩的方位——他为了这些桥墩的了不起的位置,上天知道,至少已经探测得够深的了,然而事后这座桥显而易见地完全不用依靠这些原先设计中最优美的东西就架过了河。桥墩只是在必要时刻的一种幻想;但是架设在河上的桥本身,不管是单孔还是多孔,却似乎由于最奇特不过的机缘而成了一个现实;因为实际上这个忧心忡忡的建筑师在桥下经过的时候看到了桥上面的行人,听到了上面的声音,他提心吊胆地,发现这座桥能够负载,确实在被人“使用”了。

增强凯蒂·克罗伊的主体意识,使它能够承受渐渐加重的负载,打个比方说,就好像实际上只是寥寥数十块砖料的事情却同结结实实地垒上数千块的东西一样异曲同工。她那有失体面而又有损别人名誉的父亲的形象总是有力地影响着她的生活,以某种特有的方式干扰了她的动机;我这样说的意思是,那耻辱,恼怒,沮丧,他的总体上的有害的影响,都将被用一种其真实性甚至超乎一个人最强调的“以名誉担保的誓言”的范围的程度来

显示它们在做这些事情。但是到这个时候,除非在一两个几乎达不到什么实用参考价值的无足轻重的场景中,我们到哪里去找到他呢?他只是“顺便看看”,他所充当的角色将是一个可怜的、漂亮的、令人眼花缭乱的声名狼藉的幽灵,他看到自己的位置已给这样占去了,自己又这样没有人缘,所以他又歪戴着那顶这么长时间以来一直给他以如此有效的遮掩的漂亮帽子,漫不经心地吹了一声口哨转身走了,装作对于他一生中这个最严重的挫折表现得豁达大方、满不在乎的样子。一个人的可怜的以名誉担保的誓言必须符合了要求才能得以表现出来。简单地说,每一个人都会有这样的一个更加好得多的机会,所以他们像屈驾从命的演员一样,为了要在台上露面只得扮演一些小角色,满足于充当一些次要人物。我承认,我现在实在没有勇气列举那么多错漏了的重要细节;对于那些细节中的大部分所作的一番说明,我认为毕竟只是我在这些重新考虑的过程中才完全体会到的一种对事实的粗浅的认识,即绘画几乎处处妒忌戏剧而戏剧(不过我觉得基本上是比较宽容的)也猜疑绘画的这样一种古怪的积习。毫无疑问,它们共同为表现主题发挥了重要作用;然而彼此之间却又互相暗中作难,阻挠对方达到其最终目的,并四处蚕食对方的地位;双方都只想说:“只有按照我的方式完成的事,我才能认为是‘完成的’”。对于目睹这些争吵的人来说,尚可聊以自慰之处,当然是,与此同时存在于这种方便省事的想法之中——这想法是在混沌初开、艺术尚处于它的婴儿时期的时候,由那妥协天使(即使不能说是由那妥协恶魔)为他发明的——即世上最容易去“做”的事情就是对在设法完成它的过程中所得到的几乎任何偶然的帮助都并不表示感激。照此说来,要使我的故事结构得以成立并不在于把有关莱昂内尔·克罗伊的梦想加以实现——正如我不是由于让他走了才无可挽回地感

到痛惜的。默顿·丹什的身份、职业、方式、目的,来自何方,去向何处这一些——不折不扣——就是那本来该以希腊神话中的山林水泽仙女和农牧之神环绕着温和善良的赫尔墨斯、并给他冠以鲜花时那样的古代风雅来簇拥在他的周围的因素和特征。对于各个角色,作者所主要担心的是各个角色的神态都应该表现出来;但是到头来,随着他写作的进展,整个东西除了那些向慷慨大度的手告诫,并且要它停止的一连串伤心的地方以外,还到底能变成什么呢?这个青年男子的个人境遇、工作职位、社交状况都将会向我们和盘托出,所以我们会品尝到各种滋味;由于同样原因,我们将会深切感受到罗德夫人的影响,时时处处感觉到她在场,感觉到她的“个性”,感觉到她在天平上举足轻重的分量。我们会非常喜欢斯特林厄姆夫人,陪伴在我的女主人公的朋友,她的波士顿人合唱者,一个可以大书特书的人物,而且我们会津津有味地对米莉·西奥尔在英国社会中的经历进行持久的亲历其境般的回味。其情景正像朋友们欢聚一堂时,从一只较大的酒杯里深深地饮了一口以后,又栩栩如生地回想起了威尼斯的情景的力量和感觉,也正像丹什最后的处境,和他充分意识到那一切的场景势必要被很精致地编织出来那样,而且用的全是丝制的、金色的、粉红色的和银色的织线,可是,唉,它们至今都不得不仍缠绕在线轴上。

然而,毫无疑问——我们毕竟还得恢复批评上的平衡——每一个部分的模式本身并非难以构成,并非我们因此而不可能,只要有机会,一部分一部分地把它勾划出来并进行研究。从整体看来,这一格局无疑有这样的好处:即每一部分都忠实于它的模式,并在它自称行文不凡的同时却牢牢地把握住层次清晰的手法。这一手法的运用是够连续不断、够称得上典型的了,虽然我几乎无暇顾及这种手法。在第一卷里——要不然,如我说的,

在第一“部分”里,每一卷都有从属于它的、起辅助作用的模式——表达上的层次清晰是通过我的两个青年人互相有关联的意识而获得的,我早已认识到,迫不得已时只好同意让他们的意识实际上融为一体。默顿·丹什就是表现为沉浸在这个青年女子的“意识范围”之中;但是在这里,严格地说,她的头脑并不是唯一能起反映作用的东西。在有些场合里,它是起了这样的作用,正如在另一些场合里,他的头脑起到这种作用一样,一个明智的布局自然在很大程度上在于确定这样一些场合,并使两边各自都成为一个独立的整体。我有时候是不是实际上丧失了使两者有所区别的好处?我有没有确立了一个中心以后就弃之不顾而另立一个中心?从我们靠“中心”而着手写作的时刻开始——我承认我从来没有运用过任何高级方式的逻辑——每一个中心,作为基点,都必须经过挑选并予以确定;在此以后,为了布局结构的系统性的利益,这些中心才发挥出决定和支配一切的作用。没有一种既定的、相关的观点,就没有布局上的条理性。虽然当情节有助于集中时,我在一定程度的压力之下知道有一种被显示了出来的存在于情节的各个部分之间的想象的一致,但是我认为没有任何记叙的中断、任何记叙的前后呼应的牺牲,是不会显得杂乱无章、软弱无力的。这一实际情况就是所选定的场合的秘密所在——即我们可以作出提到过的选择,可以用绘画的方式也可以用戏剧方式处理的主题中的那一个方面,不过我认为,它往往在戏剧场面中最能充分显示出它的价值。就这一点而言,当那处于绘画同戏剧之间的分界线受到一点双重压力的时候,那些场合或某个场合的某些部分就特别动人。

我只能推测,眼下构成本书第四卷的开卷部分那一大段就是这种情形。这里所描写的生活强烈地集中展现了米莉一个人

的活生生的意识,但是,为了写得适当,其中的一切事物都得有个发展结果。这一节描写她进入罗德夫人的社交圈子的情景,在本书后面,以及到了那种场合服从于另一种规则的重要关头,为了举例说明,本节有着与之相配的部分。我的那些记录员或“反映器”——如同我顺便给他们取的名字那样(他们一般都被支配着他们的聪明才智、好奇心、激情——当时随便哪一种力量打磨得十分明亮),正如我所看到的,是按步骤轮流作业的;所以我在这里简要提到的第二部分里以“让她施出全身解数”来的手法进行刻划的是凯蒂·克罗伊。她的镜头主要是在威尼斯,那里的景色尽管届时已经变得富丽堂皇、朦胧隐约、凶险不祥,(这又是一个我为之得意的字眼),尽管也还是非常优美,但是几乎全是通过她和丹什的眼光而表现出来的(至于这两个既共同策划、又互相冲突的人之间显而易见的相互作用关系,那就有许许多多话可说的了)。在我们所谈到的这个阶段,这出戏是在凯蒂的意识中达到高潮的,她在不幸的米莉租借的豪华的住宅中的那间华丽的客厅里掂量她朋友的喜庆之夜的分量的那个场面,充分显示出它同兰开斯特盖特的情景所构成的那块坚实的建筑材料一样结构坚固。到了一定的时候,米莉的境遇就不再“能够表现”得比凯蒂所知道的更加确切了,或者,尤其是比丹什所知道的、或者在某个幸运的时刻比可怜的斯特林厄姆夫人所知道的更加确切(因为这最后一个同伙,原先在我的计划中有着最奇特的作用,现在实际上变成了只是做那么一点无益的事情的人);正如凯蒂与丹什之间和丹什与凯蒂之间的关系,就牵涉到米莉的部分而言,以前已经不再、此后也不再会在比后者的令人可敬的忧虑这块图板更加可靠的图板上给我们展示出来了。在这些方面,这种不具个人情感的图板——换句话说,那位拙劣的作者的相当冷淡的肯定或者空洞的担保——似乎成了一个既太迟钝

又太无情的证明人，往往使我们觉得不是卖弄学识就是滥用特权。

天理不容，几乎在整个威尼斯高潮中我们心里都在这么想，除了知道丹什暗中拼拢起来的事情，或者在凯蒂·克罗伊单独到丹什的住所去的时候为她高明的手腕和肆意褻渎所勇敢地（应该承认）付出的代价以外，上天不容我们对于这位遭受蹂躏的姑娘“知道”得更多。因为只要这一段文字继续下去，我们就会有时间去回味品尝；我们就会有时间去领悟其中的用意和得当之处；我们就会有时间注意到一种结构上的系统性，如我所说的，其本身就是饶有趣味的：全然不顾作者由于他的主要中心一直放错了位置而感到的几乎多半不是假装出来的失望。《鸽翼》恰好提供了我可以举出的最明显的例子（尽管已经为它向公众表示了忏悔），表明我常常不能使我的整体中指定的两半保持平衡。在这里，居于中间凑合的那个部分——对于这一部分我充其量只能说这是始终令人后悔而决非冒失、放肆之笔——以比通常更为强烈的悔恨心情君临全书，纵然它或许也运用了比通常更多的手段结束。我似乎记得，从来没有在什么地方竟如此感到过需要掩饰以致令人感到痛苦；从来没有在什么地方我曾判定过一个倒霉的主题去有待于完成其彻底的改变，它负载着越来越多的困难，这些困难都是在那些非常狭窄的地方随着主题的发展而发展的。当然，每一个小说家都知道，只有困难才会激发灵感；只是，要产生那种完满的魔力，必须是内在固有的困难，而不是在歧路上“抓到”的困难。《鸽翼》的后半部分，也就是那虚假和畸形的那一半，我以为，对于一个一心要改善自己的机缘而让初露头角的艺术家有所得益的文学批评家来说，肯定会成为一个非凡的足资教训的实例。这幅图画中的整个这一角落尽是“遮遮掩掩”——就是那些他会觉得自己完全有责任予以识

别和谴责的东西——以掩饰那缩小了的展示场面,以不惜任何代价地把画面缩小,以赋予各个细小的部分以存在的价值,以把事物描绘成它们不可能具备的那种规模。因而,当——呃,当我们由于把该死的圆规放错了位置或随意玩弄而不得不创造出只有数量、没有深度的艺术幻景的时候,他就可以毫无顾虑地指出我们织的网有多么紊乱。那就是一种很符合大多数向我们提出告戒的人的口径的工作——而且由于初步巧妙地探索了发生畸变的部位而让他们大大提高了兴趣。

同时,在这本书前面的整个部分里,我发现不仅没有什么畸形的部分,而且,我认为,有一种运用得贴切而恰当的方法,始终保持运用这种方法虽然常常使人产生错觉,但是决不会真的引起失误,采用这一方法也许是一种转移视线的方法,并且可能会有所得益。作者在一开始就承担了的任务,就是去把最先出场的在这两个青年之间形成的关系的性质有力地揭示出来——去把那种关系的独特的、既忧虑而困惑却又执著而自信的热情所产生的全部效果表现出来。所构成的图画,就可能构成的画面而言,是一幅两个人的图画,他们痛切地感到互相之间极其相似、十分协调,他们在欲念上的息息相通,因而激烈地不容阻碍和延误,然而他们又具有智力和性格上的各种品质,来让他们与此同时特别能干地加以利用,来充实他们的关系,扩大他们的前景,支持他们的“游戏”。默顿·丹什和凯蒂·克罗伊并非像时下十分风行的那样会遭到命运伏击、又会因机遇而名扬四方的普通的一对——他们对那个开首部分的反应这一整个奇怪的实情中,也没有运用什么庸俗的表现手法;但是他们所最想要告诉我们的是,他们神不知鬼不觉、无比诚实地、全凭着他们出色的恋情同出色的交际手腕相结合的力量,在设置圈套让即将出现的、完全无辜的人去上当。正如我已经承认了的那样,如果喜欢

这种“凶险不祥”之兆，我也许决不会把它看作像所有那些作为仅由于她拔起了门闩而产生的后果迅速出现并在无意之中准备包围我的情真意切的女主人公（使她热切的希望最终遭到了破灭）的那些力量一样重要。让那其他人的关系逐步发展到这种程度，即它的令人痛苦的焦躁不安，需要用除了被激怒了的耐心以外的方法去证实它自己的愿望，犹如以出自本能的解脱和承认似地遇到了从米莉·西奥尔那里闪烁出来的可能性——这么做真是趣味无穷。与此相应，为那个青年女子的轻率的举止和不利条件进行构想和布局，建造了主要用于戏剧性场面的让她真相大白的整个华丽的住宅——这么做也是趣味无穷的。

不过，上面提到的这一些对于布局中安插的细节表现得微乎其微；举个例子说，在丹什到美国去之前同罗德夫人的谈话中我捕捉到的那么一种细节。在这个最初的构图中，那细节形成了从凯蒂·克罗伊的肩膀后面不能确切地看到的一角；尽管值得注意的是，紧接在这以后，一有可能，我们又屈从于恰好是当时主要的方便之计的办法，即通过那个青年女子的肺部去呼吸。换句话说，我们还未来得及知道，丹什在兰凯斯特盖特直接看到的情景就再一次为她对于他的感受所作出的理解和共鸣感所替代：这种直接的眼光又化入存储的印象中去，我们好像一直在把这些印象贮存着备用似的。我在这里说的显然不切题的话，也同样可以称作是一种混乱吗？——在无法培植理智和决定因素的土壤上长得十分繁茂的混乱状况之一。不是，显然不是；因为我已经确实打开了通向我这一对青年人的主观区域的大门，正如专心一致地仔细阅读了前面两卷书将会注意到的那样：（专心一致地仔细阅读，我顺便坦白地说，是我不仅在这里，而且在一切场合都竭力祈求的、并认为是理所当然的；是我利用这一机会一劳永逸地予以阐明的一条真理——为了那一种我猜想在这方面

盛行的理想。欣赏一件艺术品,接受一种无法抗拒的艺术幻景,我认为就是我们最大的一种“享受”,因此,在我看来,当一部作品最不需要人赋予全神贯注的注意力的时候,这种享受就不是最大的。如果我们感到作品的表层像滑冰的池塘上的坚冰一样经受得住我们施加在上面的最大压力而不会破裂的时候,那种享受就是最大的、就是令人愉快非凡的极大的享受。开裂的声音也可以让人听得出来,但是那就肯定不能称之为一种享受了。)至于我,几乎没有利用丹什的眼睛去看问题,那是另一回事;其原因是,我已经明智地注意到,我可能间或要用到它的地方。因此,不管怎么说,前面两卷书的建筑“块料”构成得很紧密。一块新的材料,方方正正,极为光洁平滑,随着第三卷书的出现而形成了——我所指的当然是在一个新的中心支配下的一桩桩新的重大事件、我在这里又谨慎地作了准备——以确保我的中心强大有力。我们立刻看到,这一中心主要寓于米莉·西奥尔这个“事例”中,然而就在这个中心的旁边,我们遇见了一个起着辅助作用的反映器,也就是她那位忠实的朋友的纵然是那么颤动着的、但却是清晰明白的那颗心灵。

因而这两个女子的多少有点联系的意识不同程度地和所表现出来的主题的下一个方面有关——只同它有关而摒除其他方面的关系;而且,如果在某一个非常特殊的时刻,我把那直接引起我们兴趣的责任归之于斯特林厄姆夫人的话,说来也真妙,那又是因为我视之为“至宝”,因而我总是在让它发挥其效用的不祥之兆在起作用的缘故。在一个夜晚的千钧一发的高潮时刻,我们年青的女主人公应该在这方面明确予以证实已变得至关重要。但是,因为在此以后很久,我发觉这样做是很明智的,即在我的那幅图画的一个角落里,如果没有保存着某种能对一项消耗加以说明的具体的形象化的描绘,亦即没有一项消耗在

结构上再次经济地予以处理的话,就不应该去招来或者去支付这项消耗,因此在那种安排下,斯特林厄姆夫人只得接受那种处理的办法了。第五卷之所以是一块新材料,主要是因为它提供了一连串新的场合,它们依次重新采用了以前的中心,即如今已几乎变得十分完备的米莉的意识,来作为它们的体系。在我以重新燃起的热情去揭示那些不祥之兆的明确含义的计划中,到现在这个时候,我可以任意选择那些将用黑暗的翅膀去拂拭那些征兆的人。他们根据灵活而又明确的方式,对我们有利,为我们所用;我的意思是说,为了让我的方法有了基础,作为一种试验,不得不在各处都探测得深一些,结果我发现它顽强地到处存在。还是重复我那句令人厌烦的话,它把“场合”协调起来,并保持这样和谐的关系,我最接近混乱之处的就是,有时候——但不是经常——不得不把我笔下的那些场合分割得很小。其中有一些成功地保持了丰富性,并达到了那时真正追求的更高的、持久的清晰度。整部作品实际上的中心,放在一个定错了的支点上,安置在第五卷里——虽然在反复细读之后使我深切感受到了那些我觉得是动人的、美好的和奇妙的一切东西,但是在很长的篇幅里,或者至少在按照透视法缩短的较大的一部分里,这个中心伪装成作者到处都间接地表现其主要人物形象的本能。我注意到我一次又一次地只是短暂运用一下直接描写的手法——那是用来直接表现米莉的;这一过程一有机会就为了求得舒缓,而采取某种比较仁慈的、某种宽容的间接的方式:似乎完全是为了迂回地逼近她,间接地描绘她,就像描绘一位洁白无瑕的公主一样;她四周的压力一直很轻,各种声音,各种动态都得到了控制,各种表现形式和含糊不清之处都变得优美动人。所有这一切显然都是由于她的画家对于她的想象细致入微的缘故,这就迫使他,似乎可以这么说,通过其他人的对她所产生的兴趣的这种

“连续的窗户”去观察她。因此,如果我们涉及到公主们,就到宫殿大门对面的一些阳台上去,花一些代价取得有利而体面的观察地位,从远处扫视这个坐在金色的轿车里到这个大地方来的神秘人物。但是我之使用窗子和阳台,就其本身而言,以及可能会注意到的关于《鸽翼》中这一些和其他一些过于微妙的地方,其他一些重要的关于技巧和情趣、布局和本能的精心安排,无异至多是一种过分的行为而已。我知道篇幅已经过长,可是我还是言不尽意。这种失误迫使我只好做一些零碎的评注,然而我还得大胆地希望在别的什么地方卸脱这个负担。

徐栋良 译

金德明 校

《使节》序言

《使节》最初在《北美评论》（1903年）上分十二期连载，同年发行了单行本。阐明这部小说的主题是件再也容易不过的事情了。为了便利读者起见，早在第五卷第二章里就把有关情景力求精炼地作了概括——它明显地、深深地扎进或者说“沉入”水流的中心，也许几乎阻塞了水上交通。从来没有一部这种类型的作品能这样直接地从一颗偶然掉落下来的一星半点的启示的种子里萌芽生长，也从来没有那么一颗种子发了芽，长得枝叶葳蕤，遭到层层覆盖掩抑，但是依然能够作为一个独立的颗粒而更深地隐藏于其间。总而言之，整个事情的关键就在于那个星期日下午，兰姆伯特·斯特莱瑟在格劳利安尼家的花园里终于按捺不住而向小比尔汉姆倾吐了真情，坦率地劝导他的这位青年朋友，谆谆告诫他提防那种危机。这个故事的含义确实在于如下这一事实之中：这种极其优哉游哉的时究竟会被他觉得是一种危机，而且他竭力如我们所能够指望他做得到的那样简洁地把它说出来。他如此表白的一番话里蕴含着《使节》的真谛，他在这番话尚未结束之时，用手指拢着那朵盛开的鲜花，并以这种方式继续非常殷勤地向我们揭示这一真谛。“尽情地享受人生吧，不然就是枉度此生

了。只要你享有着人生，就别去管它你具体干些什么事情。要是你没有享有过人生，那么你享有过什么呢？我已经太老了——虽然现在我领悟了，可是毕竟太老啦。一个人失去的东西就这样失去了；在这件事上可别失误啊。况且，我们还有着对于自由的幻觉，所以别像我今天这样，别连对那种幻觉的回忆都没有。想当年我不是太愚蠢就是太聪明，所以没有产生过什么幻觉，如今我要现身说法，反对虚度此生的那种错误，只要不犯此错误，喜欢干什么就干什么吧。因为虚度一生曾是一种错误。享受人生，去享受人生吧！”这就是斯特莱瑟对那个深受感动的青年所作的那番呼吁的要旨，他喜欢那个青年人，并且希望同他交个朋友；大家将会看到，“错误”这个字眼，在他的这番话里出现了多次——这表明了他感到同他的情形密切相连的这一告诫的重要程度。尽管也许他的身体素质毕竟还可以胜任一个更好的角色，但他为此而失去的东西实在太多了。他悟出了此道，而此时的情势触发了一个骇人的问题：也许还来得及补偿吧？——就是说，补偿他性格所遭受到的损害，那种他随时都打算要说是愚蠢地使他的性格受到的侮辱，甚至他自己也在其中笨拙地插了一手——这一切还来得及进行补偿吗？对于这个问题的回答是：总而言之如今他已省悟了；所以我这个故事的宗旨和情节的发展，虽不能说是对于整个写作的可贵的教益，但正是我的关于这一觉察醒悟过程的说明。

把整个一件事情重新纳入其原始胚芽之中时的那种吻合是无可比拟的。同往常一样，那一切是通过言语整个儿地告诉我的。因为我得按我与那个形象邂逅时的样子原封不动地把它接收下来。一个朋友曾经十分赞赏地把一位年纪比他大

得多的知名人士说给他听的一些话,也对我说了一遍,^①也许可以认为那番话中含有和斯特莱瑟相似的忧伤而动人心弦的意味——碰巧正是那么说的,在巴黎,而且是在附属于某个美术馆的一个美丽而古老的花园里,时间又是夏天里的一个星期日的下午,加上当着许多要人的面,那是很容易会说这种话的。在那里听到和收集起来的谈话里包含着我当时就认识到是符合我的意图而予以“注意”的部分内容——而且实际上包含着极大的部分;其余就是指他们简略地谈到的地点、时间和场景了:这些要素集合在一起,共同给了我进一步的支持,给了我一种我可以称之为绝对标记的东西。它就在那里屹立于水流之中,像一个套缆绳用的坚固的桩子一样被用力打入水底,桩子的周围尽是湍急的漩涡在打圈。这一暗示之得以扩大到超过了大部分一般的暗示,乃由于它带来了古老的巴黎花园里的礼物,因为在那件礼品里面封存着无价之宝。当然,有封条要揭去,对包装内的每一件物品都要进行清点、处理、评价;但是,不知怎么地,在那个暗示的启迪下,最合我心意的那种小说里构成紧张场面的一切要素都囊括其中了。我甚至记不起有过什么遭遇的场合比以这种方式盘点和鉴定蕴藏着的财富更有强烈的趣味了。因为我认为各种主题确实有着不同程度的可取性——尽管我们为了妥善处理即使是一个最含糊不清的主题,在那个时候,在那个亢奋而抱

① 亨利·詹姆斯在这里提到的他的那个朋友名叫乔纳森·史特琪斯(Jonathan Sturges),那个“知名人士”则为美国小说家威廉·狄恩·霍威尔斯(William Dean Howells, 1837—1920)。史特琪斯在1895年把发生在十八个月前的他和霍威尔斯之间的一次谈话讲给詹姆斯听了。在那次谈话里,霍威尔斯对史特琪斯提出了后来詹姆斯写在《使节》里的斯特莱瑟对小皮尔汉提出的那个忠告:“尽情地享受人生吧,不然就是枉度此生了。……要是你没有享有过人生,那么你享有过什么呢?”(参阅《亨利·詹姆斯的笔记》里1895年10月31日所记的内容。)—科昂·艾苔儿注

有偏见的时刻,至少必须把那个主题的可取性和价值设想为可能是绝对的。由此得出的结果无疑是:即使在至善至美的作品中——因为一个人的声誉所依据的理论唯独与此有关——也有一种理想的善中之美,个中的魅力将会把艺术的信念提到至高无上的程度。因此我确实认为,一部作品的主题可以说是会光彩焕发的,而《使节》的那个主题,我承认,就是自始至终为我呈现出这么一片光辉。这样我就有幸可以坦率地把这部小说列为我所有作品之中最好的,“全面”的最佳作品;对这一评价提出的理由如有任何不当之处都将使这一极端的自鸣得意之举成为人所共知的愚蠢行为。

所以我想不起在这一方面有任何主观上的片刻犹豫,我从来没有因为疑心脚下会有坑穴,即因为所采用的创作手法不当而感到事与愿违,从而失去了信心,觉得机会似乎只是嘲弄,而感到惊慌。如果《鸽翼》的主题,像我提到过的那样,因为它不露端倪——尽管这并非说它未曾突然间装出一副富于表情的怪相来——而曾使我有时忧心忡忡,那么在这另一部作品中,我却具有绝对的信念,我要处理的题材始终是条理清晰,明白无误的;它是一件非常直截了当的事情,那一大捆素材堆积在我手头就像清一色的晴空那样明了。(我不妨说一下,这两部东西的写作年份与出版年份正好颠倒了,较早写的那本却较迟出版。)尽管我觉得男主角的年龄对我是一种精神负担,我还是感到我的构思是完全靠得住的;即使德维奥奈夫人和查德·纽萨姆的年龄相差很大,容易被人指责为悬殊到了令人震惊的地步,我也仍然觉得它处之泰然。我似乎觉得,在对这件事情的完整美好的感觉中确实没有任何牵强附会、捉襟见肘之处;无论我把它转向哪一面,它都同样发出金色的光辉。我为了如此成熟的男主角大有指望而高兴,他也因此给了我更多的东西去咀嚼——因为

我认为,让生活的描绘者“咀嚼”得多而不是浅尝辄止的东西,只能是浓化了的主题和积累起来的人物性格。我的那位可怜的朋友当然应该有已经积累起来的性格;或者更确切地说,会十分自然而且可观地具备这种性格——这是从如下这个意义上来说的,即我们认为在他身上会体现出作者丰富的想象力,而且我们已经感到他确实如此,然而这又不曾毁了他。“创造”一个富于想象力的人,这种机会是无法估量的,因为如果在这里还没有机会“咀嚼”的话,那么究竟在哪里才会有这种机会呢?这个人物形象已经使之如此丰满,自然不会给我优越的想象力去创造他那一类人的典型了,或者去把想象力作为他的主要本领;由于别的缘故,我也不会认为那是适宜的。那么独特的一种享受——即某种机遇,也就是说,研究运筹自如地左右一件事或者一生经历的杰出才能的那种机遇——无疑仍会在我准备为之付出代价的那一天到来的;而在那以前还好像是悬荡在遥远的地方,可望而不可即。在未获得上述机遇的这一段时期中,与之类似的情形可以适用——我也只是在较小的范围内才让自己享受与之类似的那些事例。

然而我得急忙补充说,虽然在较小的范围内曾经这样产生过很得当的充当权宜之计的东西,但手头的这个情况应该享有大范围内的全部优势;因为最直接的关键问题就是那种补充进去的紧张场面,它在逻辑上必然同我们那位先生在星期日下午的巴黎花园里因一时冲动而说的那番话有关——或者说,如果不是作为一种必要条件而包含在严密的逻辑之中,那么就是非常理想而美妙地蕴蓄于其中了。(我说“理想地”,因为我几乎不必提起,为了情节的发展,为了最充分地予以表达,我心中刚朦胧地出现的那个故事,在最初阶段就要掐断同实际上的间接叙述者的各种可能性之间的联系。他仍然只是偶然事件中最令人

满意的角色；他的现状实在是太明确了，排除了任何范围内可能发生的事情；他那美妙的职责只是在艺术家广阔的视野中——那就像为放映儿童幻灯片而拉开的一片白布一样，总是恰当地悬挂在那里——投映出一个更为古怪的，更加活动自如的影子)。没有任何一个讲故事的人和演木偶戏的人所享有的那种特权，比起作家只根据掌握得很不成熟的计划，只凭借着手头的一点东西，或者，不妨说，只凭着沾在那里萦回不去的嗅迹，就去寻找那尚未看到的、隐秘莫测的情节这件事来，能更加令人高兴的了，或者说能比玩那种使人凝神屏息的紧张游戏产生更强烈的悬念和刺激了。就“刺激”而言，昔日那种通过带着猎犬、让它闻嗅来寻找线索的碎片去追捕躲藏起来的奴隶的令人为之胆寒的任何一个场面，即使再富于刺激性，我觉得也比不上它。因为戏剧家根据自己的天才所固有的规律，往往不只是相信从构想得当的艰难处境中所可能产生的正确结局；他考虑的远不止于此——他无法抗拒地相信，凭借着任何一个适当的暗示，处境必须安排得非常“艰难”(不管结局如何)。由于我如此竭力抓住不放的就是这样一种适当的暗示，那么必然会以这一暗示为中心的故事又将是什么样的呢？这类问题所具有的魅力一部分就表现在，由于“故事”的征兆真实，正如我所说的那样，从这个阶段起它就显现出具体存在的真实性。这样，它在本质上就存在了——虽然也许或多或少仍显得隐隐约约，但已开始存在了；所以根本问题不在于如何加以理解，而只是在于从何处着手而已，这真是令人既非常高兴又非常恼恨。

我们称之为艺术的那种大有裨益的灵丹妙方，其中的许多效验诚然寓于上面所说的这条真理之中。艺术处理的是我们所能看见的事物；它必须首先双手捧满那种作料；换句话说，它在生活的花园里采集它的原料——别处出产的原料是不新鲜的，

也是不能供食用的。但是它一采集好原料就必须考虑一种加工过程——只有人类最下贱的仆人,由于没有“骨气”而会被灰溜溜地打发走的仆人,在做这件事的时候,才会不管用些什么含糊的道德上的借口,或者其他什么借口,卑怯地慢慢丢弃这个加工过程。那种关于价值的加工过程、表现过程、名副其实的挤榨过程,是另一码事——纯粹发现的那种好运气跟它是没有什么关系的。发现的喜悦,到了这个阶段,差不多已完全过去了;对于整个主题的探索,正如女士们在商店里说的让大块料子“配”上了零头那样,我们假定它就这样颇有所得地结束了。主题找到了,如果问题接着就转移到如何予以处理这方面来,那么这方面的领域是十分宽广的,可以让人任意驰骋、大显身手。正是经过了这种炮制过程,我以为,才得以配成了效果强烈的药方。另一方面,整个事情中的这个部分又最最不能比作带着号角和猎犬去狩猎。这个部分全是坐着干的——涉及许多各种各样的计算,即使领取支付给一个总会计师的最高的薪金也受之无愧。但这并不是说这样的一位总会计师就没有他自己的福气可享,因为艺术家的幸福,或者说至少是艺术家心理上的平衡,确实并非主要在于他所能够悄悄地带到他的作品里去的令人产生进一步的可喜的节外生枝,而主要在于他所能够成功地摒于故事之外的那些东西。他担着种植过密的风险播下了种子;为此他又像查阅分类账册的那些先生们一样,必须不惜任何代价保持清醒的头脑。由于上述的一切的结果,为便于说明此事,我在这里似乎可以有权选择来叙述我“捕猎”兰姆伯特·斯特莱瑟的经过,描述我如何捕捉从我的那位朋友的轶事中猎取蛛丝马迹,或者报道那次成功以后发生的事情。但是也许我最好还是设法向每一个方向都张望一下;因为在我信笔写着这篇记述的时候我再三想到,一个人光靠讲故事的话,他的那只装着他想象

出来的以及他所能想象得到的冒险故事的袋子只能让他倒空一半。因此那就要看他那个袋中含糊的数量是什么意思了。有一种故事是关于作品中主人公的故事,而后由于事物之间的内部联系,就有一种关于故事本身的故事。我很不好意思承认这一点,但是如果一个人是一位剧作家,那么他就是一位剧作家,后一种故事的错综复杂的局面间或很容易使我觉得它确实是两者之中比较客观的一种。

在如此可喜的准备工作中,为了我的想象中的人物而叩响的那一刻,在那美妙的一刻里归之于他的那个哲理,就会合乎逻辑,用朴实直率的喜剧行业的话来说,“被渐渐地引导就位了”;达到这样的一个目标——那个能如此洞悉人世的困境的目标——可能采取的途径不得不予以精心推敲。他来自何方,为何而来,他在那个 galère^① (因为我们盎格鲁·撒克逊人,而且只有我们,注定要求助于外来的辅助用的词语)里正在干什么?为了回答好这些问题,犹如在证人席上回答原告的辩护律师提出的盘问一样,也就是说为了要令人满意地说明斯特莱瑟和他的“奇怪的腔调”何以如此,就要我自己把握住整部作品的结构。同时,关于其行动踪迹的线索将存在于某种或然性的原则之中:他不会毫无理由地采用他那奇怪的腔调说话的;必定要有一种感觉得到的困境或者是一个尴尬的处境,才会使他用上那么富于嘲讽意味的口气说话的。一个人在一生中从不会有一次听到了一种奇怪的腔调却辨认不出那个处于尴尬的境地的声音来。在巴黎花园中的这个可爱人物于是就令人惊叹而且确切无疑地处于一个尴尬境地之中——那就已经赢得了非同小可的一分。我们接下来关心的就是如

① 法语,意为“尴尬的地方”。

何去确定这个人的这种身份。我们只能按或然性行事,不过好在最普遍的或然性就是实际上的必然性。首先,由于掌握了我们这位朋友的国籍,在他那种较为狭隘的地方观念中就有了一种普遍的或然性,就这一点来说,的确只要把它置于透镜下观察上一个小时就会看到它暴露出它的秘密。我们这位悔恨交加的可敬人物,简直像来自新英格兰的中心腹地——在这个问题之后,整整一连串的秘密自然就接踵而来,纷纷暴露在我的眼前。它们必须经受筛分和挑拣,我无意复述那种加工过程的具体细节;但是它们全都毋庸置疑地明摆在那儿,剩下的只是一个从中进行挑选的问题了,真是上上大吉。那个“处境”会确凿无误地是怎么一回事,为什么那个处境对于他就变得“尴尬”了呢——这些推理步骤只可能是既清楚又迅速的。我把一切都交代清楚——而“一切”到了这时候已变成了最有希望的数量——因为他已经来到了巴黎,由于新的、出乎意料的冲击和他耳濡目染、身临其境地经受各种事情,他的内心确实在一个小时又一个小时地经历着不断的变化。他是带着某种观点而来的,那种观点可以比作装在一个干净的玻璃瓶内的一种明净的绿色液体;而这种液体一旦倒入实际应用这个无盖的茶杯里去,一旦受到另一种空气的作用,就已开始从绿色转变成红色,或者别的什么颜色,而且说不定正在变成紫色,变成黑色,变成黄色。对于也许以一种急剧的变化为象征的更为狂热的那种极端场合,不管他可能说些什么相反的话,起初他自然只是好奇而惊恐地注视着;而所需的那个情景显然是会从狂烈的作用和极端情况的发展中涌现出来的。我立即就看出,如果这一发展既猛烈又合乎逻辑地继续下去,那么我的“故事”就会成为完美无瑕了。对于讲述故事的人来说,在他对于自己所叙述的那个故事本身所产生的兴趣,自然

总是具有无法抗拒的决定性作用和不可胜数的有利条件；这永远是一种显而易见的、极为重要的和宝贵的东西（因为除此以外我从未看到过别的什么了）。至于有助于形成这兴趣的因素，不管这种因素具有多大的莽撞劲儿，同这兴趣纯粹地自我促成的力量相比，可以说是黯然失色了。尽管如此，它还是极其高兴地似乎让自己亮了相，似乎彻底明白了那是怎么回事——然而还是常常会很容易让我们发现它有虚假不实之处，而且没有一点担保的理由，有的只是实足的胡扯而已。我们姑且承认胡扯永远存在——之所以存在，可以说，那是为了优美动人，为了取得效果和魅力；之所以存在，首先是因为小说本来就是艺术的宠儿，其次是因为当那宠儿不“表现出它的本色”时我们反而总是感到扫兴，我们也就总是以同样的程度喜欢它把自己所有的性格全都宣泄无遗。它也许确实是这样，即使在我们自认为已同它谈妥立约后而感到自鸣得意的时候，它也会胡来一气。

上述一切不过是说，为我的虚构的故事所设想的步骤已经很有把握地、果断而有效地安排停当了——这派头简直好像在说，要是我实际上笨得连故事线索也理不清的话，那么即使没有逻辑性也不在话下。然而事实上，当一个个环节多起来以后，我从未感到还有什么时候比自己确定可怜的斯特莱瑟的差使和理解关于他的问题的时候更加愚不可及了。这些东西，即使在它们的这个实况报道者为之大搔头皮的时候，仍会凭借着它们自身的力量的形状所起的巧妙的作用，继续不断地汇拢来；现在这位实况报道者很容易看到，它们总是把他远远地甩在后面。当事情已经圆满地结束时，他却实际上还得赶好长一段路，气喘吁吁又有点慌慌张张地从后面拼命追上去。这种尴尬的境地，对于我们的这位落后于潮流的人来说——他长期以来一直极力

避免成为这样的人,而如今他终究还得真的面临这个厄运,因此说他落后于潮流——他这种尴尬的处境分明就是要让他置身于那茫茫无边的动物园的门口,那里有着一种最受人称许的道德准则,然而那种准则被搞得只要一接近明显的事实就会崩溃;也就是说如果对这些事实作出心胸开阔的评价的话。当然本来还会有斯特莱瑟的情况,不管他置身于什么地方,都准备只作出低下的评判,只拙劣卑下地感受;但是,我承认,他会为我而活动起来的,他不是藏迹于任何传奇故事中的人物。这个实际上的人的调子,从我们第一眼看到它奏响的时候起,就是一种识别的调子,正如关于他的戏剧场面在迫于情势的时候也要变成产生识别作用的戏剧场面一样。我们已经看到,已经帮助过他进行识别的那种因素,正是他那得天独厚的想象力这一个因素,正如我已经暗示过的那样,对于我深入探索他的思想活动和精神实质是大有裨益的。然而与此同时,恰好就在这里,有一层阴影在一段时间内笼罩着这一场景。

存在着一种可怕的陈旧的传统观念,那是人间喜剧里的一种陈词滥调,这种观念认为,人们的道德规范在巴黎确实崩溃了;认为没有比这更为经常地为人们所遵守的了;认为成千上万多少有点虚伪、有点玩世不恭的人为了可能发生的大灾祸而每年都来游览这个地方,还认为我这么晚来到那儿是为了要纵情享乐一番。总而言之,那里有着世界上最庸俗不堪的低级无聊的联想;但是我想,正因为人们这样大肆宣扬其庸俗,它也就不再使我踌躇了。斯特莱瑟在最令人感到有趣的大都市的生活感化之下完成的变革,以及那种可以归咎于“受到诱惑”而产生的愚蠢行为,这两者之间是风马牛不相及的;他会被推向前去,更确切地说,会被猛烈地推到他毕生爱好的认真思索的习惯中去:这一善意的考验的确将要通过蜿蜒曲折的途径、通过主要是在

巴黎的黑暗与光明的交替,让他突出地表现出来,不过周围的场景本身是次要的问题,只是一种比伍莱特^①的哲学中所梦想到的还要多的事物的象征而已。另外一个周围场景要是能够成为这样的场所,即斯特莱瑟的使命很可能就在那里,而他的危机也就在那里等待着他的话,也会给我们的演出起同样作用的。那个很可能的适当场所有很大的好处,那就是免得我去作准备了;如果把查德·纽萨姆的有趣的关系、他那么有趣的复杂关系安排在别的地方,那么,所涉及的准备工作会太多了——根本不是些不可能办到的事情,而倒是些颇为令人担忧和延误时机的困难。总而言之,斯特莱瑟的那个给指定了的的活动舞台,只能是查德最幸运地选中的那个舞台。据说这个青年人已沉湎于周围的魅力;按他的性格,他所发现的“真正”最有魅力的地方,就是他的最热切的朋友的分析最常找到他的地方;就此而言,也是前者的所有分析能力给引领着跳这样精彩的一个舞蹈的地方。

动笔之前,我已为《使节》作好了非常妥善的“安排”。它要于1903年间在《北美评论》上首次按月连载,我从很早的时候就乐意接受任何能够激发出创作技巧的、令人愉快的挑战,那技巧也许存在于灵活地采用周期性地时断时续地发表的方式——以便独特地形成一种小小的写作规律。我已决定在这里时常采用并仔细玩味这些往往是差别非常强烈的方式——因为我相信我已找到了一个美妙的办法了;不过我很容易地记得,关于形式和压力的种种问题,同较为重要的贴切性相比,就显得黯然失色了,只要真正权衡一下就可以看出这一点;那方法就是只使用一个中心,而且始终保持在我的男主人公的意识范围之内。这种情况在这位可敬人物的内心深处的冒险活动里占那么多的分

^① 地名,位于美国马萨诸塞州,小说中的人物斯特莱瑟和查德·纽瑟姆来自该地。

量,甚至连他那始终没有中断也从无偏差的对这种情况的意识反映,也许还得把它的价值留一部分给他,更不必说默默无言地留给我们了。然而,我可以把能有篇幅予以表达的有关它的一切都丝毫不留地表达出来——条件是只要能设想出一种巧妙的特别的手法体系来。为数不少的其他人物也都将登场,每一个男女都有自己的打算,都有自己的情景要处理,都有自己的一致性不容忽略,总而言之,都要把自己同我的中心题旨之间的关系建立起来、并继续发展下去。但是斯特莱瑟对于这些事情的意识感受,而且唯有斯特莱瑟的意识感受,才会有助于我把它们表现出来;我将只是凭着他约略摸索到的对它们的了解来认识它们,因为他所进行的摸索将成为他最令人感兴趣的活动之一,而且完全遵循我所说的繁多而严格的规则所给予我的那种我会最热切地“追求”的效果,会比遵循其他一切规律所可能给予我的还要多。它会给予我一种广泛的统一性,而广泛的统一性又会让我不禁产生一种魅力,明智的小说作者在必要的时候为了自己的利益,会随时为此而抛弃其他一切魅力。我指的自然是扣人心弦的紧张性这一魅力,这种魅力可以通过一些方式显著地得到也可以通过一些方式显著地欠缺——正如我们在我们周围到处看到它无可奈何并令人遗憾地有所欠缺那样。另一方面,那并非不是一种应该备加赞赏的优点——因为根本没有精确的、绝对的衡量它的尺度;所以在你并未感觉到它的地方你可能听到它受人赞扬,而在你感激地向它欢呼的地方你却看到它不受人注意。尽管如此,我也不能肯定,这样地罗列成一大串的困难所产生的无穷乐趣,当天真热情的虚构小说家的明智不亚于热情的时候,也许不会发挥出最有决定性的作用。但不管怎么样,那条奇妙的原则始终在那里使兴趣盎然常新:我们记得,它实质上是一条又饥又饿,毫无忌惮,毫不留情的原则,既不是

能用廉价的食物也不是能用轻而易举地得来的食物所能抚慰得了的。它享用的是那代价昂贵的祭品，因而它一闻到困难这种祭品的气味就欣喜若狂——甚至就像喊着“费—福—佛姆”^①的食人妖魔那样，一嗅到英国人的血腥味就乐不可支。

不管怎么说，我的那位绅士的使命就这样最后确定了，虽然确定得还是那么迅速——他郑重其事地受命出来“挽救”查德，接着却发现这个极不感激他、不要他帮助、起初使他那么困惑不解的年轻人并没有变坏，所以在他们面前惊人地出现了一个崭新的问题，必须根据新的情况予以解决——那就是要求尽一切可能地运用创新的手法和更高层次的写作艺术。当我翻阅着一本又一本书卷的时候，我一再发现这种我可以称之为事后核实布局中所“追求”的情节的连贯性所产生的乐趣是无可比拟的，而且核实得越详细越好。情况一贯如此——因为这种魅力永不消失——一步一步地追忆往事唤来了昔日的憧憬。从前的意愿又充满了生机，绽开了鲜花——尽管所有的那么些花都已在中途凋零。这就是我所说的内心经历了急剧变化的魅力——即那些写作问题上的令人心潮起伏的沉浮、错综复杂的细节，它们被按照这样的一种方式表现得非常客观，成了有争议的问题，从而使作者惶惶不安，提心吊胆。例如，作者的意图是应该让在远方把握着马萨诸塞州事态发展的脉搏的纽瑟姆夫人，被描绘得在整件事情的过程中既迂回间接、又时时刻刻都在场，被描绘得使人感到她不亚于是最直接地呈现在画家面前，让他第一手精心描绘而成的那种形象。这样的一种体现作者意图的成份，这样的一种艺术上的忠实的表征，一旦明白无误地表现了出来，又会

^① 费—福—佛姆(Fee-faw-fum)：指源自英国的古老童话《杀人巨魔杰克》(“Jack the Giant Killer”)的吓唬人的胡言乱语。

呈现出一种真实性,这种真实性不会因为某一次成功的希望不大而受到过分的损害。心中所怀有的意图在这本书中也必然像我曾经天真地梦想过的那样,大约只发生了五十次作用,但是那几乎并没有破坏我在识别出我曾经想方设法地在书中提供的五十种方法时所感到的快乐。看到这一构思逐渐形成而产生的魅力,所采取的措施的巧妙——如果成功了,那就是在表现手法和人物形象塑造方面所可能采用的技巧的一种真正的扩展——唯有这样的一些东西,按这种方式,才是令人鼓舞的。唯有这样的东西才是用以衡量那掩饰下的筹谋经略所可能获得的成功标准,而一切努力都要符合这一标准。但是,为了某一种特殊的重要形式而要作出那同样“明智”的牺牲,又该花费多少心思啊!一个作家的作品应该具有精心构思的布局,因为只有精心构思的布局才是真正的美;然而与此同时——除了一个作家也必然会发现,领略到或者领略不到真正美的读者毕竟寥寥无几——连那些比比皆是的、廉价的和垂手可得的,那些简单易懂的、甚至那些更为常见的轻松愉快的读物,也得流一身大汗、付出一笔代价才能领会其真正的美呢!一旦获得了真正的美并且得到了确定,那就往往会使那个可怜的探求者感到,要是他领会不到那种真正的美,他该会觉得多么羞愧啊;然而,既然其优点基本上只能是整部作品的优点,那么为了对付着混过去,以一时的理由和以本身的一点理由为借口而在路边设置的那些圈套都必须一脚踢开!例如,生活中一切世故的东西似乎都可能形成一种威胁——对一种美好的变化形式的威胁——斯特莱瑟似乎完全有权来作出自己的主观“决定”,而这个现象里面就包含着那种威胁。

如果当时我让他成为既是小说里的主人公,又是那部小说的记叙者,赋予他富于传奇色彩的特权即“第一人称”——当这个特权被大规模享受的时候,它是传奇作品中最黑暗的一个深

渊——那么,变化,还有许多别的古怪的东西,也许就会给偷偷地从后门让人带进来。这里只消简单说一下就行了。在长篇作品中,第一人称的形式是注定要松弛的,而那种松弛向来同我没有多大关系,它从来没有像在这个特殊场合中那样显得微不足道。所有这些考虑,从那个时刻起——而且是个很早的时刻——就全都围绕着这个标准,即我必须面对这么一个问题:如何在那么紧紧地抓住我的中心人物、始终以他为模式的同时,又使我的小说形式总是保持引人入胜的魅力。他似乎就是为了这个可怕的目的来到的(来到了彻斯特的):让塑造他的小说家“没完没了地”谈论他——在那项严峻的使命面前,最沉着的作家也会丢失勇气的。我远非是个最沉着的作家;我焦虑万分地想到,由于冷酷的形势使我不可能调换一个人或找一个人来代替“叙述”,我就得殚精竭虑地致力于另一种方法。我除了用暗示的方法外,无法使其他人相互之间谈论他——幸亏运用了无比美妙的必要的戏剧手法,才通过种种同小说截然相反的途径,非常显著地取得了统一的效果:我对其他人根本没有一点儿兴趣,除非他们首先是他的人(首先不是他,而是他们中的一个)。老天垂怜,尽管如此,我还是为他安排了各种关系,就好像我的展示注定要写得乱糟糟似的;如果我能够只用含沙射影和略微展示因果关系的办法来使其他人互相谈论他,那么我至少能够使他把他应该告诉他们的无论什么样的话全都告诉他们;而且,由于同样的原因——那是一种更大的额外享受——能够因此而清清楚楚地看出适合我或者至少适合他的写法和那轻松自如的“自传”体的写法之间的迥然不同之处。也许有人会问,如果作者如此死死地守住他的主人公,为什么他就不应该开口稍微谈谈“方法”,为什么就不应该把缰绳套在他的脖子上,让它们在那儿自由自在地跳跃,就像在《吉尔·布拉斯》或者在《大卫·科波菲尔》

里那样,为什么就不应该赋予他既是故事的叙述者又是故事的主人公的双重身份——这个方法至少有一个好处:可以把各种问题一扫而光。对于上述这些问题的回答,我认为是这样的:只有当一个作家不准备进行某些细腻的区别对待的时候,他才会作出那样的退让。

因此,这样采用的“第一人称”是由作者直接同我们自己,即可能成为他的读者的我们说话,对于我们这些人,按照我们英国的传统来看,他至多只是那么随随便便、含含糊糊地加以考虑,那么不尊重,一点也想不到会遭受批评。另一方面,斯特莱瑟被《使节》关了起来供养着,不得不显得举止得体,比起我们轻易地相信、并为之惊讶得目瞪口呆从而可能使他自己意识得到的那种态度更加严格,更加有益。总之,他有着出头露面的场合要应付,这些场合不允许发生那可怕而随意的自我暴露。如果我说我首先要关心的是因此而不得不给他找一两个知己朋友,以便竭力避免那种惯例,即安排大量的事后解释以及插入整段仅供参考的叙述(那种情况在印得密密麻麻的巴尔扎克的作品中真是俯拾皆是,使现在没有耐心的人感到羞愧,但那似乎只是要把我们普遍比较差的实际上的胃口全都吓倒),看来我也不可能为了便于进行区别对待而改善这种情况。“回过头来补叙”,如同这句话所表示的那样,总是要人做更多的事情,不但超出今天的读者所提出的要求,而且超出了他所能不惜任何代价而容忍的任何要求他去理解或者去略加评估的限度;对于一件成品的美,当今的编辑人员似乎显得毫无领会能力。不过,不管这些原因多么重要,斯特莱瑟的朋友韦马什^①主要并不是由于这些原

^① 韦马什是旅居英国的一个美国律师,斯特莱瑟的一个老朋友,借斯特莱瑟到巴黎来劝说查德回国。

因才在本书一开始就给那么紧紧地抓住不放的，玛丽亚·高斯特雷^①也不是因此才同样给紧紧地一下抓住的——甚至也没有借口说她实质上是斯特莱瑟的朋友。她在很大的程度上来说倒应该是读者的朋友——这是由于各种安排使得读者十分需要这么一个朋友的缘故；而她在本书中自始至终就是以那种身份，的确确只以那种身份极其忠实地发挥作用的。她对于明晰性来说是一种征召来的而且是直接的帮助；她最终将揭去面具，所谓面具，也就是指最道地，最无约束的手法。剧作家的艺术，正如我们清楚地知道的——因为如果我们不知道，那也不能归咎于散布在我们周围的那些实例——一半在于手法的运用；我是指在于剧作家对于手法的依赖讳莫如深的状况。在整个故事中，韦马什同我的主题之间的关系只是略逊于他同我对于主题的处理之间的关系；关于这些方面的有趣的证据就是，一个小说家只要把他的主题当作戏剧材料处理，那么需要多少个高斯特雷就可以热情地塑造出多少个了。

《使节》的素材在这个方面同不久前出版的《鸽翼》完全一致，它完全是作为戏剧题材来处理的；因此我利用给《使节》这一版本写序言的机会，必须主要地为它阐明它的场景具有连贯性。它在我们翻阅的时候尽可能地显得并不具有场景的特点，从而用世界上最古怪的方式把那个优点掩饰过去了；但是正如我们面前的这部作品那样，它截然分明地分为两个部分：酝酿着场景的、事实上往往是过分地酝酿着场景的部分，以及证明酝酿过程得当并且使其圆满完成的部分，或者说是场景。我想，可以明确地说，其中一切不属于场景的部分（我指的当然不是根据合乎逻

① 玛丽亚·高斯特雷是一个女导游，同斯特莱瑟偶然相识，为人敏感而爽快，和斯特莱瑟一见如故。

辑的开头、合乎逻辑的转折和合乎逻辑的结尾来处理所有提交处理的材料的完整的、发挥作用的场景),都是被区别对待的酝酿过程,是画面的融合和组成的过程。这些交替使用的手法,我想,从很早的阶段起,就显然要作为《使节》的结构和形式;所以,再说一遍,像高斯特雷小姐这么一个事先以高薪聘来的人物也只得让她戴着披巾和拿着嗅盐在通风的侧厅里等候。她的作用很快就不言自明了,到了她在伦敦和斯特莱瑟一同进过餐,又和他一同看了戏的时候,她的介入,作为一种手法,我认为它被巧妙地证明是合情合理的。正是由于这一点,我们才把斯特莱瑟“过去”的整个难以处理的一大堆问题都运用场景描写的方法,而且只用这种方法,加以处理了,我们那样处理比用其他任何方法都好;我们已经尽量把某些不可缺少的事实交代得十分清楚而生动(或者说至少我们希望已经如此);我们已经看见我们的两三个与故事情节有密切关系的朋友非常方便地、卓有成效地在“活动”了,更不用说我们已经开始觉察到一些与故事情节的关系不那么密切的其他人物也在行动起来了,尽管尚且有些模糊,犹待我们进一步予以充实。说到这儿,我的第一个论点就算是这样吧:我所谈论的那个场景——在该场景中,在伍莱特的整个紧张场面和各种错综复杂的力量把我的主人公推到了那个发掘出他的人生价值和他人人生真谛的生气勃勃的人在等待着他的地方——是正常而完整的,确实是一个极好的标准场景;它丰富而全面,因而也决非稍纵即逝,而是具有和时钟内的钟锤同样准确的作用,那种表现出在那一个钟点里所发生的一切的作用。

塑造次要人物时所用的“手法”的性质,自始至终都被尽可能巧妙地加以掩饰,并达到了这样的程度:由于特别留意了玛丽亚·高斯特雷的表面联系的接缝或缀合处,就是说,把它们好好地抚平,并处心积虑地不让人家看出是“拼补”上去的。因此这

种手法无疑多少会表现出基本思想的某种尊严：那种情形只是重新让我们看到，一旦某种艺术创作过程开始进入自由驰骋的阶段，有多少对于入了迷的艺术家来说是难以预测然而仍是清澈明了的享乐源泉，有多少对于易受感染的读者和批评家来说是丰富而且我们永远不会忽略的“娱乐”的源泉，会立即发出伴奏似的溅泼声。在说明这一点的时候，诸如怎么样，在什么地方，又出于什么原因来使高斯特雷小姐的尴尬的关系在一种带有高度光泽的掩饰下显得逼真，这类既是“富有创造性的”又是关键性的问题，光就它们所产生的兴趣和逗人之处来说，真是妙不可言。举个实例来说，在本书的最后一个“场景”中，高斯特莱小姐的尴尬的关系所起的作用并不是去提供或增添任何东西，而只是去尽可能生动地表现出某些跟它自身完全没有关系的、并且是早已确定和安排好了的东西，它在那儿纯粹是为了保持结构形式上的一致而采取的一种巧妙的权宜之计——同任何别的地方相比，这种现象在此处显得更为突出。然而，由于一切艺术都是表现，因而艺术亦即生动，既然如此，一个作家定会在这里发觉，那扇通往采取不管多少引人入胜的掩饰手段之途径的大门是敞开着。这些的确就是创作方法上的苦心经营和狂喜销魂之处——在这中间，或者当然可以说在任何兴致勃勃地表现这些特点的情绪的影响之下，作家必须保持清醒的头脑，而不可迷失方向。为了它们而培养起一种充分的智力上的领悟，并且使那种意识发生作用，这实际上就是要在任何业已产生了的貌似含糊的地方发现一种魅力，而这种外表上的含糊同时又不是——只能如此，别无他法——意识上的含糊。要在想象中为我的主人公设计出一种关系，这种关系同内容（我的主题内容）毫不相干，却和表现方法（我对于该同一内容的表现方法）息息相关，然而要把这种关系处理得十分细致明了，而且这么做是为

了表达上尽可能简洁的缘故,仿佛它是个重要而不可缺少的关系似的——去做这样一种事情却又不搅乱任何东西,正像人们所说,那很容易成为一件具有吸引力的事;纵然它,我急忙承认,仍然只是关于表达上的奇特和表达上的得体那种纯属一般性的有关问题中的基本部分。

我如此一再强调我创作中的场景描写以后,还要想补充一下,我已发现,重新推敲的步骤在这里几乎也被另一种完全不同的努力以同样浓厚的兴趣拦截住了——或者换句话说,我并非没有注意到,即使那么有联系又那么有区别,非场景描绘中的最恰如其分最有魅力的部分在恰当的处理下,仍然可保持其可理解性并坚持其作用的。关于可能产生的不拘一格,及表现形式上的变化和对比这整个方面——它涉及到描写——所发表的这样的一种意见具有无穷的启迪作用。在这样的一种时刻,人们为了批评上的自由而希望探究那种明显而不可避免的偏离问题(偏离那太不切实际的初衷),而即使最细微地背弃那最可靠的写作手法都很可能给甚至是最成熟的创作计划带来偏离——在这种情况下,虽然我的上述那部重新推敲过的作品似乎一直充满着那种特殊迹象,但是《使节》却会投来这样的一片强光供我运用。我必须在此给我的最后一个意见附加一种不同的含义;在我刚粗略提及的另一个方面,我注意到像我的主人公同查德·纽瑟姆初次见面的那种章节,^① 它们虽然是非场景描绘的表现形式的绝对证明,却也紧紧地把握住——至少就主观意图而言——描写效果的。真要仔细而完整地报道在某个特定场合“发生”的事情,那就势必会或多或少地变成场景描绘了;然而在我提到的这个例子中,由于有了那个媒介,奇特而得体的表现方

① 参阅《使节》第三部第二章。

式是完全按照另一条规律去寻求和获得的。这个例子的真正含义也许在实质上无非是：已受到的背弃之一恰恰减少、损害了一种直接表现出查德的全部形象和风采的可能性——也就是说，剥夺了直接表现的手法所具有的相应的优越之处；因此，总而言之，他的作者同他的关系的整个安排，在某些重要方面不得不要重新加以确定。然而，从鉴赏的角度来看，这部作品明显地充满了上述这些掩饰着的、已经得到弥补了的损失，这些暗中进行的补偿，这些含有强烈的补救性质的一致性。在书中描写到的那些章节里，在整个晴朗和暖和的巴黎的下午，从那俯瞰杜依茉莉花园的阳台上，我们用一个全然尚未试用过的视角，观察她在旅馆的客厅中忧心忡忡的一个小时，在我们从而参与了她对那些同她本人有关的事情的含意的潜心研究之中。^① 用这种莫测高深的、旁敲侧击的、或者说走捷径的方法，我们使梅米·波科克^②向整个情节提供了预定的、我只能认为是充分感觉得到的增益推进作用——那些书页中的这类描写就是一种为了取得对立和更新的魅力，坚持要处处表现其不同于场景描绘的那种表现手法的优点的明显例证。很容易使我进一步论述说，这部小说从对于这种对立手法的同样的运用中，获得了一种大大增强戏剧性的紧张性——虽然戏剧性被认为是一切紧张性的总和，或者不管怎么说一点也不怕与之并列。事实上，我是有意识地不在那种大胆的做法面前退缩——而倒是为了其中所涉及的写作上的教益而甘冒这种风险的；这并不是说我们面前这部特殊的作品详尽无遗地阐明了它所提出的那些有趣的问题，而是说小说

① 参阅《使节》第九部第三章。

② 梅米·波科克是查德的母亲纽萨姆夫人看中的未来的媳妇。她去巴黎要说服查德返国回家，不料她在那儿结识了她自己的意中人，就对查德不再感到兴趣了。这样她就成全了查德和德维奥奈夫人之间的爱情。

这种东西在正确观点的指引下,仍然是最独立、最灵活、最奇妙的文学形式。

徐栋良 译

金德明 校

《金碗》序言

重读小说《金碗》使许多问题明显地呈现了出来,但对我来说,也许其中最突出的一个问题就是:对我所描绘的情节所持有的某种间接和转弯抹角的眼光,仍然是明显地根深蒂固的,确实,除非我决意反其道而行之,把这种处理方法,不管它显得多么肤浅,称为人们能够做到的最直接、最严密的处理方法。作为一种习惯做法,我已经透露了,甚至竟然过分地评论了我的如下做法:即我特别喜欢通过某个或多或少是公正超然的、某个未深深卷入的但明智而完全有兴趣的见证人或报道者,某个对此书作出评论和阐述的人所提供的感觉和机会,来处理我的主题,来“观察我的故事”。我在重读时一再发现,特别是那些已被我收集进这套丛书的那些较短的作品,它们不是作为我本人对于手头的事情所作出的客观叙述,而是作为我对某一个人关于它的印象的叙述而聚集在一起的——此人得以接触它的方式和对于它的评价的情况因此根据某种小小的法则来说有助于强化兴趣。在我的较短的小说中,我认识到,这个人往往只是一个无名无姓、未经介绍、没有正当理由(除非由于内在的智慧)的参加者,他是并不表现出个人感情的那个作者的一个具体的代表或者代理人,创造力的一个方便的替身或者辩护人——没有他,创造力就会隐蔽起来而无所依存,无从体现。我似乎一再本能地

感到,去获得由别的某一个自觉的、众所周知的代理人在他提供一定帮助的情况下所转述的事实和所介绍的人物,实质上就是使整件事情——就是我所说的它的予人以深刻印象的兴趣——因此而变得更为丰富。换句话说,我总是偏爱特别吸引人的事例加上某种接近的个人对它的看法。因此那接近必须成为一个想象中的评论者,一个设想出来的、着了迷的画家或诗人——不管后者的“小”节是如何公然承认的——同它的密切而敏感的接触。总之,我现在认为,在我看来,任何东西对描写的过程和效果(即我的压抑不住的理想)来说,都胜于不负责任的“作者身份”的那种纯粹是被遮蔽住了的庄严。我总是意识到,画这幅画的画家或者唱这首歌的歌手(不管我们称他为什么),他的责任心再强也不为过,对画家的每一英寸画面和歌手的每一个音调,我在它的后面到处留下了无法控制的足迹,追踪着事实,而他们竟然迅速地轮流踮起了脚尖,以最轻的步子,朝着他们的观点急急走去;在那个范围里,他们的观点使得我负起最大的而不是最小的责任。

我知道,我已朝着这个尴尬的真实性——姑且如此说——的那个方向看了又看;然而我感到,一旦我认识到,它表现自己的方式也许就是《金碗》一书中最生动的趣味的来源之一时,我便再一次对它有了理解。这里,那被遮蔽住的“作者身份”的庄严并不是不显赫地盛占优势;但是,当我进入竞技场,并千方百计地同那些为了博得环形阶梯看台上的那些别的人对此宏伟的一笑而竞相献技的人同生活、共呼吸,并同他们接触和交谈时,我便又一次摆脱和拒绝了作者的架子。竞技场上除了深陷其境和或多或少地流着血的一个个活生生的竞技者外,当然就没有别的参加者了;可是,我却装作至少用一只手牢固而痴情地把握着我的方法,以使一切仅被两个人物的意识详细地记录下来。

在小说的前半部分中,王子实际上看到,知道,理解并且实际对自己描述了为我们所关心的一切——采用了(只是没有用第一人称)同其他情景里的记录者和评论者十分相似的那种手法。他的意识非常善于记录,因此,他使我们看到,凡是我们最可能感兴趣的東西都反映在记录中,就像反映在置于我们的这么长的单子里的“短篇小说”前面的那面明净的镜子里那样,然而,这决不会丝毫有损于始终如一地作为整个情节中的一位牵连得很深的窘迫而又注定要遭到不幸的作用者:那出提供欣赏的戏剧中的一个演员。在小说的其余部分里,公主的作用同他的作用完全相当。她的意识的记录也同样地详细——不仅像他的记录那样详细,而且像(举个例子)《阿斯彭文稿》^①中目睹那场毁灭的那个富于理解力而并不具备个性的见证人的记录,或者像《波英顿的珍藏品》中的那个虽然富于理解力但也富于个性,对一切都加以注意的女主人公的记录那样详细。总之,那位公主^②除了感觉到她必须感觉到的一切,并且相应地扮演了她的角色外,可以说,她还使她的价值倍增,并成为结构上的最好手段,并且成为一种内在的价值。所以,在我追溯他们的命运和我自己的方法时,这一对天资不凡的人物再一次共同为我说明了享有在结构上倾其所有的“欢愉”所产生的无限趣味和无限价值的道理。我觉得,他们的记录属于那些东西,它们使我们不会忘怀:绝对没有什么创造性方面的或者预防措施方面的精心的改进需要让人认为浪费在那所有的美好的事业中最为精致微妙的事業上——对于多样化,对于不易预测性,对于高度的精纯化,以及

① 亨利·詹姆斯发表于1888年的中篇小说,是作家中期的重要作品之一。

② 即小说中的女主人公梅吉·浮弗,后来她嫁给意大利贵族的后裔亚曼里戈王子。

对于效果完美性所提出的要求。

我在这儿可以谈谈别的事情,尽管它或许似乎有着我已经在别处充分地显示了具有启发性的普遍的关系;不过,我手头现在正有别的问题,所以我只想花一点时间来对付我刚才说的话可能引起的反对——要是有一位读者一直那么关心着,甚至那么注意着的话。也许需要指出的是,在名义上以亚曼里戈王子为主的那一卷里,他被描写成只在阿辛汉太太——读者有时也许会感到她太爱管闲事了——的作用没有取代他的那些方面具备有理解力的认识作用。我的计划中的这个不一致之处,只是一个表面现象;小说始终严格地遵循了这个原则:首先通过麦吉·维维的求婚者和丈夫的眼中所见的形象来展现梅吉·浮弗,然后通过王子在他妻子的眼中所见的形象,至少同样鲜明地展现王子。这样做的优点是,这些经验的属性在同时一举而经由达到可取的生动逼真的最简捷的途径表现了有感觉的人们自己。正如使王子半明半暗地显现在我们面前的是梅吉那样,反过来,使梅吉半明半暗地显现在我们面前的就是王子;在每一种情况下,我们的其余的印象直接来自使那一幕得以表演的动作。我们起先看到的还有夏洛特,我们也看到了亚当·浮弗,更不用说我们也看到了阿辛汉太太以及所有的别的人和物,不过,可以这么说,他们是为了王子而出现在我们的面前的,——我这么说的意思当然是指为了让王子本人也被展现在我们眼前。我们也同样始终如一地再次看到同样的这些人和物,但作为决定那眼前景象的却是梅吉的利益,是她的表现方面的魅力。在作这番评论时,所列举的戏的基本成份显然非常有限,因此我自然而然地面临着这些成份的根本上的匮乏这个现实问题——面临着我的巨大要求是为屈指可数的几个活动者而作出的这样一个事实:我们在《金碗》里见到的人物极少,但是为了弥补这方面的不

足,该书的计划是,我们将如一部连贯的文学作品所允许的那样尽可能多地见到这些人物。可以说那是我的问题,是我的 *gageure*^①——尽力发挥那些小小的屈指可数的价值作用——并且为了这个独特的独创性本身可能成为的一切而运用我的那套方法,我的独特的吸引力方面的适当得体,在那趣味的弹簧上施加独特的程度的压力。要具有一个计划以及符合其尊严的观点,当然是把它协调一致地完成,而我们所谈论的那部记事的“情趣”——再重申一下,我所说的“情趣”都是指聚集在一块儿的所有种类的兴趣——恰恰完全是为了要看看在完美地运用了这种真诚的心意后到底会产生什么后果。

重读《金碗》而得到的只能算作是启发的一部分就谈到这里——因为,在整个这一段时间中,我觉得有两个确实比刚才谈论的两个问题都更加紧迫的吸引力在等待我。我可以把它们称为一个是次要的吸引力,另一个是主要的吸引力。我先谈次要的那一个。我是在这部我的作品集所涉及的范围的基础上,以叙述性的方式,如此彻底地“深入到”事物中去,以致我把那种对于我们的这套版本的小说里所具有的二十四幅装饰性的“插画”这一显著的特点不说一句话的做法,将仍然认为是十分肤浅的。我认识到,他们复制影印的阿尔文·兰登·科伯恩先生的那套漂亮的照片要是少缩小一点儿,这套卷首插画所起的装饰作用就没有那么大。^② 可是,在我看来,缩小得最少的那些照片,它们仍然很美。为了那一小页由此而附加到我的那份早已十分卷帙

① 法语:赌注。

② 自1907年到1909年,纽约查尔斯·斯克立勃纳之子出版社(Charles Scribner's Sons)出版了共为24卷的、经亨利·詹姆斯本人修订并为之写了序言的《小说和故事》,即所谓“纽约版”的亨利·詹姆斯小说作品集。每一集均有阿尔文·兰登·科伯恩(Alvin Langdon Coburn)所摄的照片作为插图。

浩繁、但总的来说并不令人害臊的记录中去的历史书页，我不管怎么说很乐意稍稍对我们的总的意图作一下回顾。事实上，若非篇幅有限，我也会抵挡不住那个一般的问题的引诱的——即在如今这些日子里，由于作品本身的内在的价值而产生了加上插图的要求（即产生用插图来说明的效果），并且其本身因此而被与之竞争的另一处理方式所排挤，对于任何这样的作品的作者来说，这用插图的一般的可取与否的问题是迟早会出现的。任何一部反映客观现实的艺术作品的本质当然都会充满着直接的形象。拿我来说，就会对我的同事在整个这件事情上所提出的建议表示异议；他们建议我把别人的画嫁接或“接种”到我自己的画上——在我看来，这始终是一种违法的行为。当然，这种建议深重地反映在“图画书”的质量上，出版条件似乎使当代英美散文作品越来越不得不同意把这样的质量要求加在它们的上面，哪怕自己是多么地不情愿。然而，只要稍稍考虑一下，就不难看出这里面存在着的危险。

任何使认真负责的散文在我们面前不必显得足够地优美，足够地有趣，而且，如果这问题涉及图片的话，不必显得足够地富于画意的东西——尤其就其本质来说——那么它无疑帮了一个最大的倒忙，足以激起文学爱好者就文学的前途提出某些有趣的问题来。那个文学的爱好者，作为一个作者，应该通过自己塑造的形象，使爱好“艺术”的读者，进入这样的一种幻觉状态，以致使他们在尚未注意到或者尚未把它们记录下来、并用他们自己的别的艺术、用自己的别的媒介树立它们的某种相似形象以前不肯罢休——我当然承认，没有什么想要施展文学魅力的要求或者愿望的任何东西能比这更加符合了。那就是说，这对人物和场景的设计者和塑造者来说太妙了，那些场景和人物一旦不能或多或少地呈现出可以让人见到的外观就毫无意义；对

这位外观的操纵者来说,能看到他也许具有的操纵力量得到了他撒下的种子所结出的果实的认可,并被记录在案,那就太妙了。可是,他自己的花园是一回事,而他假他人之手栽种花木的那个花园却是另一回事;也就是说,一个人自己的作品的框架内是不能提供这样的一块假他人之手栽培起来的园地的,就像我们不能指望把鱼和肉装在同一个盘子里端上桌来一样。换句话说,作家怀着自豪和欣喜的心情欢迎插画,但同时坚决地认为,如果要使他作为一个文学家所固有的“妒忌心”得到充分的尊重,插画就得退避三舍,并作为一个独立的出版物而自成一体,按照它的精神来展示其主题,就像那主题相应地传送那柔顺的可能性那样,从而成为一种更为辉煌的成就。作家的“框架”和制图员的“框架”之间存在着令人厌恶的巨大区别就说到这儿;尽管如此,如果我仍能够让阿尔文·兰登·科伯恩先生对那些书中的每一卷作出宝贵的贡献——用那么迥然不同的一种“媒介”作出的贡献——这只是因为建议中的用摄影的方式进行的研究想要找到某种途径(我想他们已经愉快地找到它了)以便不再以他们富于启发性的内容和任何戏剧性的东西保持一致或者假装保持一致。使我感到深为不安的是,这会在很大程度上取消它们的资格;可是,用现代分析评论家的话来说,由于他们小心翼翼地否定仿效,他们都“满不差”。事实上,没有什么东西能比获得寻找一系列能够予以再现的主题——而且是那种也许最能够同摄影术相配的主题——的机会更会使一个作家感到有趣的了;小说或故事中涉及到这些主题时绝不应该带有竞争性质,不应该显而易见,相反,而是显然应该羞答答地辩解说,形象总把自己说成只是视觉上的符合或者回声,只是书中的这样或那样的事的形式或者概念,而不是一个具体的事的表达形式。它们充其量只能继续作为一小幅一小幅的画而留在没有演员的那个

“固定的”舞台上；最令人感到有趣的是，它们是最早被构思描绘出来的。

这涉及到一个我很愿意更加充分地予以纪念的一次有趣的探索，因为它在很大的程度上，而且出乎意外地和难以预料地采取了对伦敦的市容进行尽管是偶然的但是却很有巨大启发性的形式来加以调查。从我在我的艺术同行的陪同下一起用我们的——一厢情愿的想法——那想法就是，事物的外观或者事物的结合，由于它所具有的潜在的美德，要求为它同书中某些事物的联系说话，而同时又充分地为它的古怪或者有趣自我辩护——从对它进行检验的时刻起，伦敦街头的景色便成了提供成熟了的珍宝的一块田地。将要指出的是，我们那套卷首的插画，在满足我们需要的同时，主要在于“描绘出”伦敦街头的某些无生命的特征；它们在起到装饰我的那些著作的作用的同时，还具有方便和使人惊讶的作用。在“被移植的”形象的情况下，即使以态度不一致为代价，我承认，我也会受到探索的乐趣的引诱，因为当你一开始探索，就会发觉其中充满着那些足以酬谢人们的好奇心的美妙的东西，为了获得它们，热爱伦敦的人们随时都准备“充当”这座庞大城市的“后盾”。我和我的同事并非总是直接找到我们正在寻找的东西，可是，寻找这个行动本身往往使得“主题”、“人物”和事物的补偿感是什么、又不是什么显示得一清二楚，而且，我还要冒昧地说，当我们的探求得到报偿时，得到的报偿总是完满的。例如，就拿对《金碗》的第一卷所作的恰如其分的初步的赞扬来说，我们不难感到，没有什么东西能够更加合适地充当第一次出现金碗的那引小店铺的景象了。

因此，这个问题是激动人心的，因为尽管那个小店铺只是作者头脑中的一个小店铺，只是作者所构思的那个世界里的一个小店铺，其中存在的种种事物从根本上说彼此息息相关，因此它

们不是从任何地方的某一个特定的店铺里去“取来”的，可以说，它们是从千百家这样的店铺的典型形象中提炼出来并且加以浓缩而构成的形象。可是，我们的需要（因为正如我所说，图画也完全将为自己作充分表白的）规定了一个具体、独立而又生动的事例，这事例将用得来纯属意外的确凿的奇妙之感使我们感到有所约束。要是那个小店铺即是某个店铺，那是很容易犯错误的。小铺还必须首先是伦敦、机会，以及某种极其不可能的因素塑造成的那个样子；然后，它还必须让我们在阅读的时候把它真实地理解为王子、夏洛蒂和公主去过那里。具备这些条件的那片小店当然长期地躲避着我们，但是在这期间它确实不会使我们的美好的信心受到损害，我们深信，伦敦最终会绝对满足我们的一切要求的，因此，它就在某一个地方等待着我们。事实上它等待过我们——但是我控制住自己；我现在认为，没有任何东西会诱使我说出它在哪儿等待着我们^①。正因为如此，最后，我要说，同样十分清楚的是，对同一部小说的第二卷来说，没有什么东西更能如此美妙地充当波特兰普莱斯^②的一般化了的的面貌。然而，我们所受到的局限和我们所处的场合的范围在于，我们不像随心所欲的设计师，我们不必去“创造”，而只需要去认识——最细致入微地去认识。此事的目的是要导致波特兰普莱斯使它自己的面貌一般化。然而这正是这个庞大的城市——我曾这么称呼它——有的时候的行事方式，即它有时以这种方式来向它所认识到的它的那些智力形式作出让步。所有这些都意味着，这个平常而毫无特色的庸俗的景象会在某个特定的时刻自行创

① 那张照片的摄影者科伯恩学着亨利·詹姆斯的样，他也始终不肯说出他拍的这张相片里的那片店究竟位于何处。他只说他和詹姆斯几乎在那部小说里提到的那个相同的地方找到它的。——利昂·艾苔儿注

② 波特兰普莱斯(Portland Place)为位于伦敦的一个地区名。

造奇迹,会在某个灿烂美好的时刻变得十分有趣——只有伦敦才知道的如何创造奇迹和变得有趣的方式;还意味着我们的任务在于理解,但是关于我在这方面的教训,我讲得太多了。

由于我一直感到有一件比所有这些都更加急迫的事正在等着我讲一讲,所以关于重读《金碗》时所得到的感想中的仅仅一部分,以及其中的某些重新的描绘,就只好谈到这里了。按照写作日期的先后完成的那些作品——它们都是在相对说来的近期内写成的——使我意识到,就我的那一系列作品的后面的那部作品来说(而且,从头到尾,就它后来的大部分作品而言),我在使这个写作过程经受明显而实际的条件的考验,当代的条件的考验;用别的话来说,我意识到,我当前的注意力的步调同我原先的表达的步调是非常一致的;更加具体地说,我认识到,我的理解力并没有花费什么努力或者挣扎,当然也没有经历什么迷惑或者痛苦,就和无数为它准备着的位置相吻合。作为读者,我对那些内容的历史学家的观察和言论总是一点就通,毫无抵制、乐于接受、为之欣幸,甚至往往颇为感激;很有造化地并不意识到我们之间在思想交流上存在着任何障碍和认识上存在着任何差别。作为乐意地成为他的那个听话的读者的我,我的敏感和富于想象的足迹全都毫不费力地落在他的足迹上;他的幻象重叠在我的幻象上,就像一幅剪纸的图像同它在墙上映出的那个轮廓清晰的影子一样,重叠得丝丝入扣,毫厘不差。这个事实使我强烈地觉察到,拿起我的早期作品来读时,我走的是迥然相异的步子,从而产生的是一种截然不同的意识。在我重新对这些作品——对我几十年前写的几乎每一部作品重新予以关注的整个过程中,最清楚不过的是,仅仅依靠几行明白易知的词句,是不会产生如此积极而有欣赏力的过程的——这是由于我现在的行动方式和现有的足迹的方式之间的经常不协调的缘故而使我

意识到的。就好像它的内容依然历历在目；一切都能让人感觉到，好比原野上覆盖着的一大片皑皑白雪，^①我那试探着往前迈的步子，早已失去了原有的步调，发现它自己已经很自然地跨着另一种步调，它有时也许确实和原来的足迹多少有点吻合，但是也许往往，或者说几乎总是踩在别的地方。非常有趣而值得指出的是，无论如何，这些偏离和差异是带着很大的自发性的，因此，它们并非选择的结果，而是出于直接的完美的需要：为了应付那么多的小说的需要。

因此，我很快就意识到，没有任何步调能比这无限有趣的重新占有更为自由自在和充满信心的了；摆脱了理论的一切束缚；而且，正如很快就会显示的那样，并无令人难堪的不可捉摸之处；对一个富于哲理性的头脑来说，几乎就像对“绝对”这一概念恍然大悟那样使人精神振奋，或者至少同样重要。人确实还有什么事情能比在如此容易的情况下体会到绝对之感更为令人高兴的呢？当然，偏离和差异也许能够根本不爆发出来，然而，从它们开始如此自然地成倍增加的那个时刻起，它们便如我所说的样子，成了我的不可缺乏的认识的条件。虽然“修改”现存作品的问题，对我来说，曾经是个摆在我面前的重大事件，有时甚至似乎显得困难重重，可是我高兴地认识到，那焦急不安的阶段几乎只是在姗姗来迟的体验状态或者属于一种旷日持久的听天由命的冷漠状态中才会存在。由于多年来，我的唯一规矩是，把完成并且打发掉的作品置于脑后，尽量不再对它以及围绕它发表意见，因此，在那碌碌无为的间歇阶段——有人会说，在这阶

① 亨利·詹姆斯在这里用的关于“皑皑白雪”的比喻是他从法国小说家都德那里借来的。他记得都德曾和他谈到俄国作家屠格涅夫时说：“我多么羡慕屠格涅夫的那种宁静的庄严，他在那里工作的田地和语言里的那片皑皑白雪里有着那么少的足迹。”——利昂·艾苔儿注

段里会使人设法对自己的作品变得陌生——关于它到底也许会是一个什么样的作品的那类渐渐潜人的迷信想法就会有时间发展起来并且得以盛行。在这些迷信中猖獗着那个想当然的恐惧：这批神秘莫测的作品一旦受到任何整理，日积月累的灰尘一旦受到任何清除，干瘪的脸容一旦受到任何擦洗，灰白的头发一旦受到任何梳理，或者，式样过时的衣服为了取得更好的效果，一旦受到任何拉扯，都会使你投入一场可以说是耗费巨大的修改。这里，我使用了类似于年老体弱这样的比喻，可是事实上，我倒是把我那最早出生的后代的再度面世——如果，比起在它们各自的摇篮旁伺候的大部分时候来，在关于更加鲜艳夺目、更加和谐协调的物质形式，关于在印刷字体、版面的天地、页面的富裕方面积累起来的华美之处，以及关于总的体面和姿态，如若没有在这些方面有所继承的话，这样的重新面世是无法想象的——看作是在好奇并且可能感兴趣的客人的亲切要求下，从育儿室来到客厅的一些模样别扭的婴儿。因此，我把这些情况所需要的通常的做法看作理所当然——来自天上的某种力量对一个个婴儿认真负责的扫视，一枚焦虑的针儿的飞速摆动以及肥皂水发出的某种清晰可辨的溅泼声所产生的并非难以察觉的作用；这些都是由于育儿室里的烛光同客厅里的强烈的灯光形成的对比造成的。可是我始终觉得，打从需要缝一针或需要使用一下发刷的那个时刻起，我之使我的那一批作品在更为辉煌的灯光下显得更加体面的原则是能够成立和可以接受的；然而，复杂情况也许就在这里等候着我。有时候我把时间浪费在诧异上：对于针和海绵的自由运用来说，什么样的区别对待才能说自己并不是专横任性的。对于它来说，要承认那个污点当然会使它自己变得令人憎恶。

“绝对不许保育员干涉！”这话作为地地道道的一个残暴的

禁令,严格地说是可以想象得到的,但是这个情况基于这样一个事实:即它从来没有在任何东西的公正、体面、任何并非庸俗地不负责任的重新发行中产生过效果。因此,我们不难看到,任何像“绝对”的禁令那样带有辩解性的压制,任何像容纳一小块肥皂那样的容纳,都会使大门敞开着。一个对于客厅规矩,换句话说,对于天真无邪的童年的沐浴仪式宽容地持反对态度的人应有礼貌地为整个沐浴仪式配好分量适当的施洗之水,任何这种要求无疑将有充分理由使那个被恳求的法官目瞪口呆。然而,我再说一遍,当我的头脑糊涂的时候,我似乎看到自己在心慌意乱地恳求他;因为我自然理所当然地未能预见到我的所有问题被回答得那样得体。如果让此事经受一切坦率的检验——换言之,即开始把它重读一下——就不但能够更为接近它的那些素质,而且还能靠着紧接而来的幸运而感到它已消除了一切疑问。刚才我就这个方面所说的“浪费时间”指的是那个谦恭有礼的方式所受到的紧张不安的延搁。正如我在某一特定时刻所觉察到的那样,这种已经感受到了的尴尬,来源于我过分低三下四地忍受了“修改”一词所具有的——我所想象中的——那种高不可攀的神气,以及由于我的轻率造次,而未能分析该词的含义的缘故。“修改”即“重读”——就拿一篇文章来说,就是不折不扣地把它重读一遍。当我的情绪郁郁不乐时,我把它看作“重写”——而对于我神志清醒的思想活动来说,我却以为它同“重写”几乎毫不相干。我曾经把重写想得那么困难,甚至那么荒唐,以至于它简直是不可能办到的——确实,在这方面,关于“重读”,我也曾持有同样的想法。但是受到检验的那个幸运是,我如此悲哀地预想的两种费力的事情,最终证明只是一种而已——而这种费力的事情也只是初看之下才显得费力而已。“重写”也许会意味着怎么一回事——对我来说直到此时此

刻——仍然是一个谜。另一方面，“修订”，即“再看一遍”，这种做法使我不论在哪一页纸上看到的東西，都在我面前展现为恰当地表达了它的唯一词语。在眼下这个版本里的“修订过的”成分因此也就是这些词语，这些重新阅读的严格的条件，都已记录下来；也许有人会说，这是经验最终使之成为唯一可能的事情本身的独特的看法的那么些详细的记录。

深入其中会真正令人感到有趣的是——而且我敢说极其难以深入其中去探究的——那件事情就是经验的这种效用的历史，换言之，即大量感觉方面的和表达方面的词语的发展史；这些词语，按照我已经表示过的方式，在句、段和页中居高临下地注视着常用的词语——或者也可以说，它们简直就像停歇在那些日益缩小的顶峰上渴望着更加新鲜的空气的警觉的鸟儿。对比较成熟的头脑来说，当然首先得假定，这是指一个能够接受这一类问题的头脑——它回过头来涉及的是内容的具有吸引力的前途未卜的趣味，或者用通俗的话说，它所具有的过度的理性上的“戏谑”：经验发出的那些比较强烈的光芒是怎样、从什么地方、以及为了什么原因而形成并且坚持地照耀着的？正如我所说，该问题具有的趣味是富于吸引力的，因为，确实，艺术家的半生似乎都潜心于其中——或者更公正地说，毫无疑问，他的整个智力生命都投入了其中。“旧的”内容摆在那里，它被重新接受，重新品尝，被巧妙地重新吸收和重新欣赏——简而言之，它仍然以同样的“旧的”、充满感激之情的信念而被相信着（因为不论在哪里，旧信念在一个具体的情况下，意识到自己遭受了一阵怀疑，我就干脆反对内容本身并且把它剔除）；然而，为了获得应有的证据，并且为了重新确认价值，靠着某种奇异而精细的，某种潜在的和积聚起来的力量而穿过无数更为适当的渠道。使我感动得天真地留恋徘徊于其中的正是这种现象的本身及其可能存

在的一小段可贵的历史——并且出于我在前面简略地谈到过的那个理由,这样做在某种意义上是在追溯一个人的“情趣”——我们的父辈们常常这样说——的整个形成过程;而所谓“情趣”,就是为我们内心最深处的许多事物所起的一个可喜的、含意丰富的名称。诗人的“情趣”就是——在本质上并且只要他身上的诗人气质占着压倒一切的优势——他对生活的积极的感觉:根据这个道理,把握了情趣即把握了一条通往他那错综复杂的整个意识迷宫的银色线索。当他感到意识里充满了我称之为“表示同意的重读”时所作的笔记时,他自己感觉到了这一点,好家伙——他认识到了一种附带的重要性——这种事在最近的一些场合里一而再、再而三地公开发生在他的身上,使我们得到了很大的启发。我清楚地认识到,当他的替代性的词语恰巧是诗句时,对他来说,这种事情就最为频繁地发生在他的身上;但这丝毫没有使他的情况变得孤立,因为即使最不聪明的人也能清楚地认识到,对那些热忱地培养生活形象以及培养表现生活的艺术的——它们总的看来是非常有益的——人来说,我们给予他的那个头衔是唯一具有普遍使用意义的方便的头衔。出身于神的门第的先知和发言人,不论他具有何种形式,都是“诗人”;只有当他的形式——不论名义上的、表面上的还是世俗的形式——变得不配做神的代表,他就不再是一个诗人:在那种情况下,我们立即认为,他就根本不值得一提。他的感情和激情愈具有普遍性和全面性,他就愈变得值得称道,天神就愈眷顾他并且愈加确认他的可爱的任务和名称——对于他们来说,这是个具有定义性质的条文,它使得他们之间的差别在名望方面,显得微乎其微,犹如诗歌和散文之间的差别那样。

那么,诗人——而且是那些比较可爱的诗人——在许多实例里,手里拿着已经写好的小说的材料,把他们在头脑里重温的

情节“记录”下来的情景充分证明了,当头脑如我所说的那样容易接受积累起来的“好材料”所具有的更加美好的吸引力,容易接受把它掌握在手里予以处理所具有的巨大作用。至于我,我不由得要指出,通过这次重新发行的整个过程,我意识到,所谓的“攫取”只是这件事情中最不重要的一部分:我的双手一触到本源就感到满满的;这样,积累起来的好材料就越发成为一个似乎坚持给了又给的问题了。我的确指的是某种已经失去了的慷慨宽容——或者至少是指我不愿再以任何条件加以接受的某些方面;但是,在其余方面,我愿意接受的感觉自始至终都伴随着我;这是一种难得的享受,它有利于我应该明智地予以照料它的那个唯一条件。以无数的形式出现、并且对任何一种新的照料作出十分动人的反应的好材料,似乎用最少的話同我达成了一项令人愉快的交易。“只要你积极地相信我们,你就会明白!”——事情并不比这更为复杂,但是它将会变得极其令人激动,就好像它受到一层又一层的制约。因此我相信我清楚地看到了我所看到的東西,以及那无数页记录下来的东西,虽然有着一种迷恋——在我的旅程的每一个阶段,对原来的道路的足迹的如此崎岖不平、曲折多变而作下记号的迷恋——一直有着支配全局的倾向。这本身带来了悬念的魅力:在特定的情况下,那些受到批评的起作用的词语将证明是些什么呢——一连串等待着的令人满意的词语,还是一批等待着的不适合的词语?在特殊的更为强烈的光芒下,那些不适合的东西要共同代表(就像一枚硬币的两面显示不同的铭文那样)许多恰当的语句和代用语,它们只需要变得明确协调就行。可是,一般地说来,我根本无法预测这些机会、这些变化和这些比例;我一路看去,它们只能表现出它们自身的情况而已;事后的批评旨在在它们里面发现使人感到愕然而停下来和令人感到惊讶的东西,即那些失望和高

兴的情感：所有这些显然意味着，整件事情是活生生的。

为了使总的感觉对头而插进了新的演奏和新的感觉方面的指挥的比率，对于这个美妙的曲调来说，变成了一个人的才智方面的综合性冒险的记录和镜子，以致使他对在衡量什么能够构成、什么不能够构成适当的“描绘”上的尺度不同上存在的范围之大一直感到惊讶不已。我十分清楚，我对自己提出的问题是，作者在这种“修改”的时候是如何成功地抵御住在绝大多数的例子里出现的那种已经确定了它们的方向的重读的袭击。那最终并且最完美地“描绘”的词语是一朵按照自身的完美规律在百花丛中怒放而吐艳（往往五十分之一秒的时间就足够了）的花儿；它已经在那儿了，几乎早在你能够想到它或者知道它以前的任何时刻就已经在那儿了——总之，我认为，我们将会永远猜想不到修订者据以工作的秘密——花儿为了他而吐艳并把芬芳散发在空气之中但是要马上就被吸收。要是我们也缺乏预见，显然我们也将无法知道，因为就我记忆所及的修订者中，没有一个修订者曾经对此多嘴。在这方面，我们记得曾经听到过这样的话，“人们是不干这种事情的”；换句话说，他们没有真正重读——是的，确实没有重读；至少可以说，他们的重读要么是并没有看到过去的一部作品的被埋藏着的潜在生命在重新受到触动时颤动起来以至恢复活力，并且在随便哪一点上冲破它那固定和“下沉”的表面——在作出这种结论时，我赶快补充说，情况仍然十分简单，他们的责任心不妨就在他们的作品旁躺下，就像狮子在羔羊的旁边躺下似的；要不然就是他们事先已经把耳朵、眼睛，甚至鼻子都堵塞了起来。然而，我发现我在打量着的是后面的那种英勇的做法——如果像我说的那样没有所有的那些真正明白的情况的话——不知道它能在哪些具体的事例中得到了运用。现实里的那些并不赞成（在

任何条件下都是如此)修订的人,当然已经够多的了,他们有充分的理由为自己辩护;他们的信念显然是伟大的,他们的处世方式是沉着安详的,而且,尤为重要的是,他们的安宁得到相等的保障,并且不受干扰。但是那个实际上并不从事修订的修订者的逗人的形象,就是那个局部的、零零碎碎的修订者——他前后不一致,虚情假意——这样的一个人物在我的面前撩拨,我认为,他这么做的主要目的只是要向我的信念挑战而已。说到这一点,我们曾在有趣的散文文学的那个范围的什么地方遇到过他?又为什么要假定我们到了绝对迫不得已以前就得信任他呢?

如果我为了形成一个鲜明对比而求助于他的对立面的某个形象,我立即就遇见了它,而且非常完整,完整得无所缺憾,那是在巴尔扎克提供的浩如烟海的例子中找到的,它在任何“旧的”基础上,在任何“旧的”生活面前都可以遇见,而且完美无缺。巴尔扎克(我们知道,这些东西在他以后以异乎寻常的速度增长着)受到了取代性的词语的重新攻击,被更加精美的途径所重新穿透,一方面他从来没有一切都见过或说过,另一方面他又从来没有停止过坚决地向前奋进。他的情况既有数量又具有权威——不管怎么说,在它的保护性的荫庇下,我提议赞成这些评语中的简要的剩余部分。同时我们必须记得,我们之所以能够最大限度地展示出感觉到了的结局,能够拥有最丰富、最巨大的富于想象力的散文遗产,这都得归功于他的敏感性的永不消逝的作用。那件事本身也许就能够成为我增强关于那个正在复苏、正在起着反应的幻想这一个普遍性问题的兴趣——我的读者也许能够很容易地懂得,我自己的幸运经历(全都是公开地招惹来的)并没有向我提供相当足够的东西来让我考虑。也许在我的读者看来,我几乎使自己迷失于那大量的晦涩模糊的东西

之中了,说它晦涩模糊,无疑是因为它是由种种微妙的东西构成的:这些东西难以捉摸、影影绰绰,无法测度,莫可名状,它们为那些深沉而信心十足的变化的种种过程服务。无论怎么样,尽管不去对那陌生的甚至也许是更加深邃的水域进行探测,近在眼前的演变就够令人感到着迷和神秘的了。然而,一阵子令人愉快的激动和心情稍欠平静,也许仍然是在原来的基础上的一种使人精神振作的源泉,因此在振奋中不断地反复哼唧着的“但愿能够重写!但愿能够更加充分地发挥粗糙的画面上出现的那些斑纹;那些自我意识强烈而变得很规矩的可怜的东西,它们沮丧地责备那种陈旧的愚蠢笔触,因此而引起我的注意!”——以致那种充满渴望的遐思,我说,一定会有其正常的时刻,同样也会有其最美好的时刻。毫无疑问,举个例子说,为了要克服如《美国人》一书中的许多可悲之事而达到其顶峰的境地:即使《美国人》具有一部小说的基本要素,其主题的年深日久的哀怨中却充满着一种感觉,即它要觉得自己过分长期地穿着不合身的外衣丢人现眼,那是一件刺绣极不考究的极不匹配的外衣,这些可悲之事因此而恰如其分地提出了它们的抗议。另一方面,这种强烈的呼吁,要求惩戒性的赔偿或至少要求进行劝善惩恶的主张,在完全具有较好的文学风格的《使节》和《金碗》面前——我还可以提出几部较短的作品来使这张名单拉长很多——来说,就变得根本不存在了。

不可避免地,就《美国人》这部小说的事例来说——并且和它几乎不相上下,在诸如《一位女士的画像》以及《卡萨玛西玛公主》等那些书——每一本书里所作的种种努力,都有着良好的愿望,可是这些愿望的实现却受到了不可靠的媒介,即过于迟钝的经验的阻碍——我只能随着我的进展、随着我的阅读而把整个事情从头到尾地想象出来;并且,打个比方说,将它沉浸

在那个媒介中,我希望,要是有一些更新和更精明的批评家的智慧在微妙地工作着,我就不该完全徒劳无益地对着过去的灾难、事故、旧的创伤、残缺的肢体以及损毁的容貌吹气。对那些搜集到的较短的和较长的小说中的许多作品重新进行想象的这个过程所可能产生的作用来说,情况也同样如此;我曾经祈求,但愿更好的文艺形式的较好的空气就在它们周围弥漫并把它们完全涂上一层色彩——至少就那些对于空气和形式问题感到好奇的读者来说是这样,哪怕他们的人数寥寥无几。在这一方面,甚至在这些最后的评论中,我承认没有任何东西能使我感到——我这么说还留有很大的余地——比试图在这里撒下几道微光更为中肯:在这些微光中,我的幻象有的十分坚定有力、十分自鸣得意地重复出现着,有的则按照自己的性质和规律非常欢快而忸怩地更新着它们自己。毫无疑问,这两种形式都是保持泰然自若的方式;尽管对我来说,总的看来,正如我好像看出的那样,处于观察之下的更新所具有的兴趣比受到认可的重复所具有的兴趣更加生动活泼。我不禁要问,除了恳切地邀请读者伴随着我再次进行幻想以有利于他更多地吸收我的认识以外,就最坏的情况而言,这还能是一件什么样的事情呢?就一个人自己而言,重读的主要结果是,对在他的努力的深海中漂游着的其数量远远超过那撒得最宽广的渔网自认为能够捕捉得到的大量闪耀着银光的鱼有了一个认识;作家的通常的惯例,就这样为了使那种认识具有感染力而制定了最佳的总方针——这是他凭借着心中具备的、并且在那儿一直怀有的他所征求得来的、或者想象出来的信心而编织的一张缠绕得美妙而奇异的蜘蛛网,如果它不是一顶如此灿烂辉煌的皇冠的话。这样的话,对于他就报答的那种信心而以名誉作出的担保来说,那就绝对无从解除了。

对他来说,最理想而适当的方式,是在任何一个指定的方面,尽可能地增强娱乐的来源——或者,更加通俗地说,增加他获得乐趣的整个机会。(使我和你们都感到“有趣”的是——我们只要给这个词语赋以充分的含意——这又完全回到了娱乐的来源那个问题上来了,对于它的产生来说,甚至对于一个节奏的些许踪影的产生,或者对于一个逗号的位置来说,其中牵涉到的最为微不足道的问题,都具有丰富而中肯的含义。)我们只要稍稍考虑一下诸如描写的价值的价值的作用这样一个问题,那些价值使得这种作用成为我们所接受的自动向我们提供的东西中的一个部分,而且是一个重要的部分,所以我们应该把它看作各个方面和能够看得见的东西——尽可能地把它看作外观、形象、人物、物体,看作这个世界的这么多重要的、这么多有益的附属品中的具体项目——以便在我们的大胆尝试中的每一个转折关头和那个描绘性的表面上的每一个要点上直接感受到这种情况的效果。为了看到想象的和描写的力量立即被召来发挥作用并受到激励,你只得向一切名符其实的表现力量敞开方便之门。我们尽可在号称是表现性散文的广袤的原野上漫游,尽管这里绝对不存在能直接唤起和优美地呈现的笔触,即那些为了追求稠密、魅力、信念和幻想,总之,为了进行思想交流而发挥作用的笔触。所有这些当然只意味着,正如俗语所说,读者给“卖”了——这个消极而又可怜的人,甚至当他对他应得的东西都感到迷惑不解的时候,也许仍只是模模糊糊地意识到这一点。由于同样原因,而且,在极大的程度上,恐怕他在其他方面也并不会显得更为敏感些,特别是在他为了获得真正的娱乐而作出的保证并没有确保他充分享受到乐趣——只有从有所安排的魅力里从事直接阅读才能产生的那种乐趣——的确是在大大受骗了的状况下才会显得最不敏感的了。几乎无须指出的是,当对于用

“诗”——就这个词的最广泛的文学上的意义而言——的要求构思出来的任何一种文学形式所进行的最高检验不能有助于 Vivá-voce^① 时,这种检验就不可原谅地在自己的职责面前畏葸不前了。自然,我们这儿所说的并不是各种非诗歌形式,而是那些其最高企望在于要求有想象力,要求有精神和艺术上的想象力的形式,即具有被一种魅力,一种神奇的力量,即一种难以预测的艺术所吸引的头脑中的那些形式。这种形式的基本功能在于宣示它所拥有的无数绝妙的秘密;而且在最严密的压力下——当然指的是清楚地表达出来的注意力的压力——以最为感激的方式把它的秘密宣示出来。即使它按照自己的愿望尽其所能地酬报那无声的形式,即“默”读,它由于没有为自己作出安排去把最佳的效果归功于那如此漂亮地从中索取最多的理解的行动和过程,因而依然可叹地“坐失”了它的机会、丢失了它的成功,依然玩弄着它决不可能真正掉以轻心的被激发起来的欲望。于是它正确无误地、而且同样漂亮地作出了最强烈的反应;因为我还从来没有在任何地方发现,所谓有趣散文的真正价值完全取决于并不彻底的检验——十分遗憾和惭愧地说,即完全取决于略读和跳读,含糊其词和浮光掠影的快读——这一奇谈怪论得到过证实。居斯塔夫·福楼拜在这方面曾经说过一句很好的话——其大意为:凡是不能以丰富的报酬来报答一种适当的朗读的形象性散文,都由于它脱离了“生活的环境”而应该列入蹩脚散文之列。我们在各方面愈处于生活环境之中,我们提供的乐趣就会愈多;它的教益是——关于这一点,还有许多别的中肯话可说——我发现每当我的本能同那些环境密切地适应时,修订就变得步步加强。

① 法语:口头上。

毫无疑问,这一切只是等于在说,因为整个一生的行为是由所做的事情构成的,而这些事情又引起别的事情,所以我们的行为及其后果在本质上是一体,是连续不断和不可抑制的,因此行动有着它自己的坚持、表现和证实的方式,因此在我们的无数的行动之间根本不存在任何任意的和毫无意义的隔离。我们愈能够行动,就愈不会胡乱摸索着声辩说有着这类差异;因此,只要具有任何能力,我们能够及时认识到,把事情“表达”出来,就是切实地、负责地、无止境地办理这些事情。我们表达它们的方式,以及我们理解这个的条件,几乎同我们的自由所具有的其他任何特征一样,也属于我们的行为和生活;事实上,这些东西为必不可免的实干提供了一些最优美的物质。不仅如此,我们的文学活动对我们的许多行动都占有这种明显的优势;以致虽然它们进入了世界,甚至在沙漠中漂泊,但是它们的迷失程度不至于像我们的行动的迷失程度那样严重;它们对我们的依附和同我们的关系,不论如何勉强和紧张,无须非终止不可——我们仍然可以利用把我们同它们联系在一起的那个纽带。换句话说,不管我们是否愿意,我们注定要把许多重要的或者是社会性的行为抛弃和失去,把它们忘记,不承认它们,并且使它们遭到毁灭——只要那些痕迹、记载、联系,即那些我们很愿意加以保存的纪念物,实际上不可能让人从那个大杂烩中拯救出来时,我们就只得割爱。甚至即使我们并不愿意,也得把它们放弃——因为这并不是一个能够让人选择的问题。另一方面,我们确实“做过”的更高级的、更值得赞赏的那些事情则并非如此——它们确实给予我们所有放手脱离联系和不予承认的权利,但是毫无疑问,它们并没有一定要我们这样做。我们同它们的关系基本上是可以追溯的;我们觉得,艺术家的无比奢华就继续存在于这个事实中。艺术家不和他的种种价值断绝关系,不放弃他的种种

“重要性”，这完全取决于他本人。为了保持行为的传统而并不与之分离，他只须感到他是并非与之分离的；整个关系和责任之链就由他的轻轻的笔触重新建立起来。因此，如果他始终不停地行事，按照他自己的方式来衡量，他就几乎不可能成功。对他来说，这一切完全意味着过激的行为，因为这种行为得到了详尽而公开的验证。我们的人所共知的总的行为也许显得并不完善，因为它总是逃避我们的控制；我们必须一再同意它暴露无遗地出现——即处于容不得批评的状态。但是凡是一系列微妙法则的虚假行为能够适用的地方，都受到了一个绝对真理的支配——它宣布：因为无示范作用的艺术什么也不是，不活跃的东西别关心，不贯彻始终的东西别把它写完，所以，已经被证实了的错误是一种卑劣而诡辩性的行为，无益的遗憾是一种空泛的评论，而“联系”则不仅仅适用于瞠目结舌的悔恨而已，它们还能适用于更为高尚的目的。

朱柏良 译

金德明 校