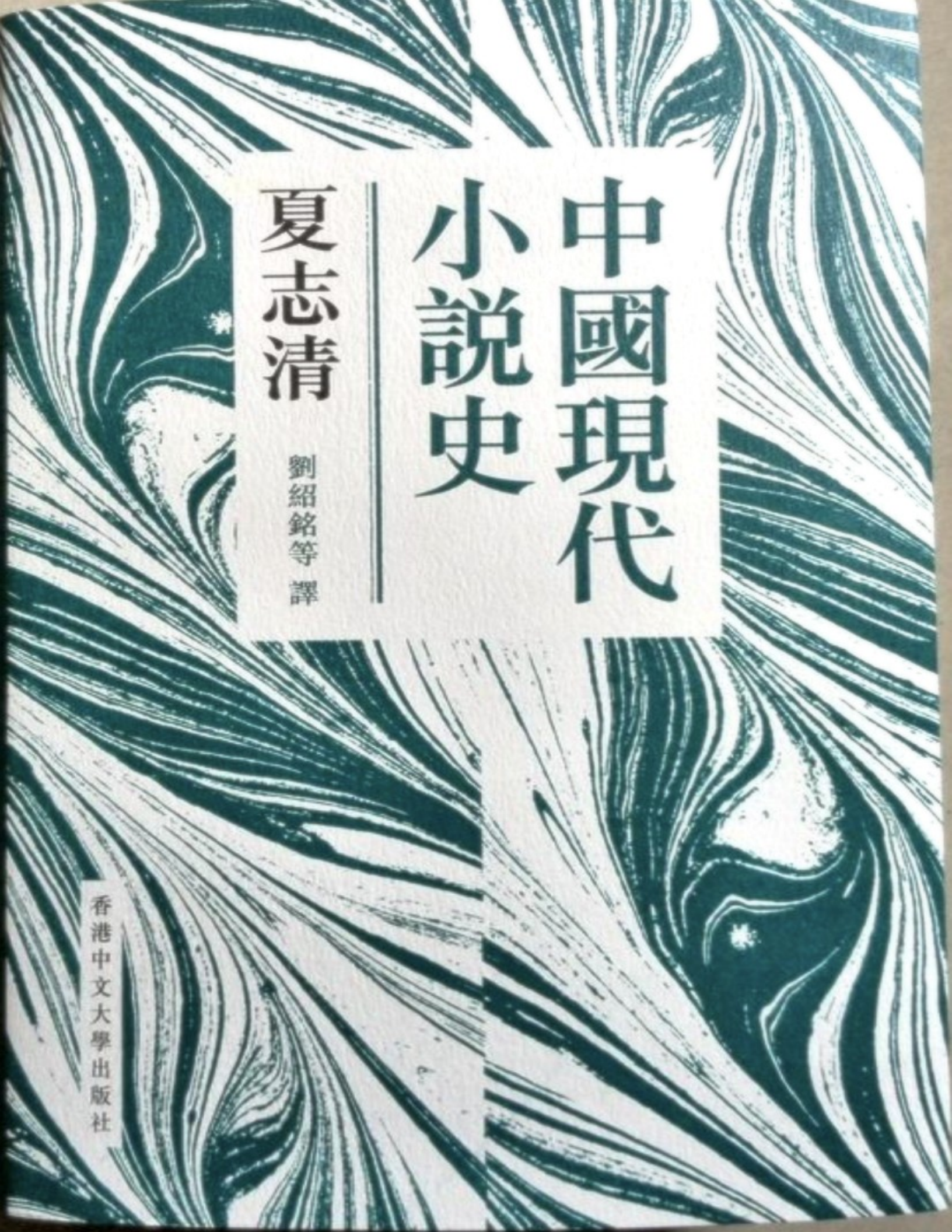




中國現代 小說史

夏志清

劉紹銘等譯

香港中文大學出版社

出版人的话

《中国现代小说史》是夏志清教授名著A History of Modern Chinese Fiction的中文译本。在中国现代小说的研究上，本书可谓划时代的经典之作。夏教授以其融贯中西的学识，论述了中国自五四运动至六十年代初小说的发展；他更超越政治立场及门户之见，致力于“优美作品之发现和评审”（夏志清语），并深入探求文学的内在道德情操。也是凭着这一股精神，夏教授以过人的识见，对许多现代小说家重新评价；其中为人所称道的，便是他“发掘”了不少当时并未受论者注意的作家，如张爱玲和钱锺书等。本书成书于五六十年代，其时中国政局动荡多变，一切均以政治挂帅；但夏教授欲不随波逐流，敢于坚持立场，立一家之言。若非他具有恢宏独到的眼光和独排众议的魄力，相信本书也未必会以现时的面貌与广大读者见面，整个中国现代小说的研究发展也可能会改写了。

A History of Modern Chinese Fiction的学术地位，历久不衰，至今仍然是有关中国现代小说研究的权威著作。本书之英文初刊于一九六一年，由耶鲁大学出版社出版；面世三十多年后，最新之第三版一九九九年由印第安大学出版社出版。本书之中译本出版于一九七九年；其得以刊行并在华语世界发扬光大，刘绍铭教授居功至伟，箇中缘起，请参考夏志清和刘绍铭两位教授的中译本序言。今由本社重新印行之版本，乃在友联一九七九年版本的基础上，增收了王德威教授《重读夏志清〈中国现代小说史〉》一文而成；该文原是王教授为本书英文第三版而撰的导论，现蒙王教授亲自翻译成中文并慨允本社刊登，谨此致谢。此外，本书的出版得以成事，实有赖于刘绍铭教授大力相助，刘教授再撰写新序，以飨读者，本社为此深致谢忱。最后要

感谢的，当然是夏志清教授——若非他首肯，本社也无缘参与是次出版工作了。

二〇〇一年九月

《中国现代小说史》再版序言

• 刘绍铭 •

夏志清教授的《中国现代小说史》（下称《小说史》）英文原著，一九六一年由耶鲁大学出版。那年我刚到美国念研究院。先师夏济安教授送了我一本。我通宵翻阅，对志清先生许多自成一家的看法，佩服极了。当时想到，这样一本著作，若有中文译本，必会石破天惊。

中国学者用外文写的研究中国学术的著作，早晚都应该有个中文本藏诸名山的。不是自己动手，就应由晚辈代劳。

在美国教书，要保差事、或立江湖地位，当务之急是用英文著作出版。在美国当研究生，当务之急是为了学位而赶功课。我虽早有把夏先生扛鼎之作中译的打算，奈何求学期间一直腾不出时间、打不起精神来从事这么一个庞大的翻译计划。

一九六八年我在香港中文大学崇基院英文系任教。安顿下来后，开始构思翻译大计。得到当时主持友联出版社编务的林悦恒兄表示支持后，即动手联络志清先生的友好和我自己旧日的同学，邀他们参加翻译工作。

这些当年共襄的朋友，在本书各篇章的开头都留下芳名。谨此向他们再致谢意。

《小说史》的编译工作，前后做了四年。一九七三年，我交了稿给友联出版社，但因学术著作的市场需要不及中小学教科书来得那么十万火急，此书一直拖到一九七九年才正式上市。林悦恒兄一介书生，面对市场现实，除了跟我干着急外，也一筹莫展。际此《小说史》再版之时，郑重跟他说声谢谢。

七八十年代的台湾，对三十年代文学，一直采取“保持距离、以策安全”的态度。八十年代末，曙光初露。支持《传记文学》的刘绍唐先生默察当时环境，觉得该是“引进”《小说史》的时候了，乃毅然安排此书在台湾出版。

台湾的读书风气，也教香港人羡慕。传记文学版的《小说史》在一九九一年上市。据绍唐先生告诉我，他在出版社的书还未钉装，市面已见一车一车的翻版书在路边贱价推销。

《小说史》英文原著一九九九年由印第安纳大学再版。王德威教授为此版本写的导言，今由他自己翻译成中文用作本书的序文。谨在此向王教授致谢。

夏志清教授这本著作，成书四十年，若无知音，断不会一版再版。我在《夏志清传奇》一文中*，作了扼要交代：

夏教授时发愕愕之言，不愧为中国文学的「异见份子」。

《小说史》对张爱玲另眼相看，已教人「侧目」。但更令「道统派」文史家困扰的，是他评价鲁迅的文字中，一点也看不出对这「一代宗师」瞻之在前、仰之弥高的痕迹。

《小说史》今天能一版再版，不因其史料丰富（因其参考资料早已过时），而是因为作者的「史见」四十年后仍不失其「英雄本色」。此书既「扬」了一个「小女子」的名声，也「显」了一个「才子学究」的小说家地位。钱锺书今天在欧美汉学界享盛名，绝对与受夏志清品题有关。

*见《夏志清传奇》，《信报》，2001年6月16日

中国现代小说史的「英雄」，给夏志清重排座次，出现了不少异数。一些向受「冷落」的作家，自《小说史》出版后，开始受到欧美学者的重视。如萧红、路翎。沈从文在三四十年代本来就薄有文名，但其作品受到「另眼相看」，成为博士论

文和专题研究题目的，也是因为《小说史》特辟篇幅，对这位「蛮子」另眼相看的关系。

夏志清的「论点」，算不算「离经叛道」？当然是。

难得的是他为了坚持己见而甘冒不韪的勇气。他的英文著作，大笔如椽，黑白分明，少见「无不是之处」这类含混过关的滑头话。

他拒绝见风转舵，曲学阿世。也许这正是他两本论中国新旧小说的著作成为经典的原因。

友联版的《小说史》，早已绝版多时。中文大学出版社现决定再版，使各家院校中文系的老师和同学从此多了一本参考资料，实功德无量。陆国燊先生和曾诵诗女士玉成其事，特此致谢。

二〇〇一年八月二十九日

识于岭南大学

重读夏志清教授《中国现代小说史》

• 王德威 •

在廿世纪中国文学研究的领域里，夏志清教授无疑是最具影响力的人物之一。一九六一年，夏出版了第一本英文专书《中国现代小说史》，从而为西方学院内现代中国文学的研究奠定基础。这本专著综论一九一七年文学革命至一九五七年反右运动的半世纪间，中国小说的流变与传承。全书体制恢宏、见解独到，对任何有志现代中国文学文化研究的学者及学生，都是不可或缺的参考资料。也因为这本书所展现的批评视野，使夏志清得以跻身当年欧美著名评家之列而毫不逊色。更重要的，在《中国现代小说史》初版问世近四十年后的今天，此书仍与当代的批评议题息息相关。世纪末的学者治现代中国文学时，也许碰触许多夏当年无从预见的理论及材料，但少有人能在另起炉灶前，不参照、辩难、或反思夏著的观点。由于像《中国现代小说史》这样的论述，使我们对中国文学现代化的看法，有了典范性的改变；后之来者必须在充分吸收、辩驳夏氏的观点后，才能推陈出新，另创不同的典范。

《中国现代小说史》的诞生，是夏志清教授十年研究的成果，这段经历颇可值得我们在此回顾。^[1]一九五一年春，夏仍为耶鲁大学英文系的博士候选人，因缘际会，应聘参与了政治系饶大卫 (David N. Rowe) 教授所主持的一项计划。此一计划由美国政府资助，夏的任务是协助编纂一本名为《中国：地区导览》(China: An Area Manual) 的手册。往后一年，并写出了手册中中国思想、文学、及共产中国中的大众传播等篇章。但夏对这项工作的兴趣很快消失一空，并在约满后离职。与此同时，夏已有意着手一部论现代中国文学的专书，此一计划

旋即获得洛克斐勒基金会的支持。在基金会的协助下，夏自一九五二至五五年间，在耶鲁英文系任研究员，实则专心研读现代中国文学。一九五五年在他离开耶鲁至他校担任教职前，已完成《小说史》主要部分的写作。^[2]

当夏从事《小说史》的计划时，美国各大学图书馆只有极少数拥有完整的现代中国文学图书，批评资料更是少之又少。夏为了搜集、查阅资料所费的工夫，不难想象。然而，资料的缺乏也可能给予夏相当意外的自由，使他得以作出自己的发展与判断。的确，彼时「影响的焦虑」之类的理论尚未兴起，夏也显然乐得一抒自己的洞见或「偏见」。而他行文所显露的自信与权威性，后之来者无人能出其右。

不仅如此，这也是个唯西方「现代」精神马首是瞻的年代；非西方的学者难免要以西方文学现代性的特质，作为放诸四海而皆准的标的。夏选择小说作为研究的重点，因为他相信小说代表了中国文学现代化最丰富、最细致的面向。但反讽的是，他也认为中国现代文学的总体成就，难以超越同期西方作品所树立的标竿。五〇年代末期，由于教书及转换工作等原因，《小说史》的写作因而慢了下来，但全书终于在一九六一年大功告成，由耶鲁大学出版。一九七一年，耶鲁又应读者的热烈要求，推出增订版。

一直到不久以前，《小说史》仍不时被冠以「反共」之名，受到攻击；有些评者甚至视此书为冷战文化政治的产品，并将夏打为极右派学者。夏与左派文学间的关系，下文将再论及。这里所强调的是，如果《小说史》今天仍然有引人议论之处，浮面的政治宗派问题应非原因之一。在我们这个时代里，五四精神早因六四事件而断丧殆尽，后现代主义(Post-modernism)与后毛邓主义(Post-Mao-Dengism)竟可一拍即合。像《小说史》所经历的政治性解读再一次提醒我们，贴标签、戴帽子之举，无非是老套的命名游戏。

我以为《小说史》的写成可以引导我们思考一系列更广义的文化及历史问题。这本书代表了五〇年代一位年轻的、专治西学的中国学者，如何因为战乱羁留海外，转而关注自己的文学传统，并思考文学、历史与国家间的关系。这本书也述说了一名浸润在西方理论——包括当时最前卫的「大传统」、「新批评」等理论——的批评家，如何亟思将一己所学，验证于一极不同的文脉上。这本书更象征了世变之下，一个知识分子所作的现实决定：既然离家去国，他在异乡反而成为自己国家文化的代言人，并为母国文化添加了一层世界向度。最后，《小说史》的写成见证了离散及漂流(diaspora)的年代里，知识分子与作家共同的命运；历史的残暴不可避免的改变了文学以及文学批评的经验。

《中国现代小说史》共有十九章；其中的十章都以重要作家的姓名为标题，如鲁迅、茅盾、老舍、沈从文、张爱玲等。对夏而言，这些作家是现代小说的佼佼者。其他各章处理了份量稍轻的作家，同时凸显了形成文学史的其他重要题目。如第一及第十三章讨论现代史两个关键时刻——五四时期及抗战之后——小说创作与文学、文化政治的复杂关联；第三及第四章分别描述了两大文学社团——文学研究会及创造社——的组成原委、创作方向及风格；第五、十一及十八章则评论左翼文学从萌芽到茁壮的各阶段表现。除此，《小说史》还有一章结论，综论中共文学在反右运动后到文革前夕的风风雨雨。另有三篇附录，分别论五〇年代后期的大陆文学（附录一），现代中国小说反映的时代精神（附录二），台湾作家姜贵的两篇小说（附录三）。第二篇附录《现代中国文学感时忧国的精神》曾受到广泛的征引及讨论，堪称是文学批评界过去三十年来最重要的论述之一。原英文标题

中「Obsession with China」（感时忧国）一辞由夏首先创用，现早已成为批评界的常见词汇了。

我这样不厌其烦的介绍《小说史》的结构及文脉，因为这关系到全书的批评视野及方法学。《小说史》受到四、五〇年代欧美两大批评重镇——李维斯(F. R. Leavis)的理论及新批评(New Criticism)学派——的影响，已是老生常谈的事实。夏在耶鲁攻读博士时，曾受教于波特(Frederick A. Pottle)及布鲁克斯(Cleanth Brooks)等著名教授；布鲁克斯无疑是新批评的大将之一。夏对新批评观点的浸润，可在《小说史》初版序言中得见一斑：「本书当然无意成为政治、经济、社会学研究的附庸。文学史家的首要任务是发掘、品评杰作。如果他仅视文学为一个时代文化、政治的反映，他其实已放弃了对文学及其他领域的学者的义务。」^[3]

夏推崇文学本身的美学质素及修辞精髓。他在《小说史》中不遗余力的批判那些或政治挂帅或耽于滥情的作者，认为他们失去了对文学真谛的鉴别力。在这一尺度下，许多左派作家自然首当其冲，因为对他们而言，文学与政治、教化、革命的目的密不可分，甚至可以为其所用。

但夏的野心并不仅于「细读文本」这类新批评的基本功夫。如前所引的序言所示，夏对「旧」批评的法则颇不以为然，因为旧批评把文学仅仅当为反映现时政治、人生的工具。十九世纪的批评家揭橥将文本历史化的重要性，却不能掌握文学「如何」将历史、政治虚构化的妙窍。借着新批评的方法，夏希望重探国家论述与文学论述间的关联；这一强烈的历史情怀使他不能视文学为「一只精致的瓷瓶」^[4]——新批评最为人所津津乐道的美学意象之一。事实上，一反传统理论的反映论，新批评暗含了一套文学的社会学，企图自文本内的小宇宙与文本外的大世界间，建立一种既相似又相异的吊诡秩序。夏将新批评这一面向的法则发扬光大，因而强调《小说史》企求「从现代文

学混沌的流变里，清理出个样式与秩序；并且参照曾经影响现代中国文学的西方观念、模式，思考其间的挑战与范式。」^[5]夏一再强调小说家惟有把握艺术尺度，才能细剖生命百态，而这也正是向人生负责的态度。这当然呼应了布鲁克斯的名言：「文学处理特别的道德题材，但文学的目的却不必要是传道或说教。」^[6]

夏对文学形式内蕴道德意涵的强调，引领我们注意他另一理论传承，即李维斯的批评论述。李维斯认为一个作家除非先浸润于生命的实相中，否则难以成其大。对他而言，最动人的文学作品无非来自于对生命完整而深切的拥抱。因此批评家的责任在于钻研「具体的批判与个案的分析」。^[7]在实际批评方面，李维斯以建构英国小说的「大传统」而知名；这一「大传统」起自珍·奥斯汀(Jane Austin)，止于D. H. 劳伦斯(D. H. Lawrence)。李维斯认为，这些作家既能发挥对生命的好奇，又能将其付诸于坚实的文字表征。在《小说史》一书中，夏也本着类似精神，筛选能够结合文字与生命的作家，他此举无疑是要为中国建立现代文学的「大传统」。

夏志清在批评方法学上的谱系还可以加以延伸，包括廿世纪中叶前后的名家，如艾略特(T. S. Eliot)、屈灵(Linoel Trilling)、拉夫(Philip Rahv)、豪尔(Irving Howe)、泰特(Allen Tate)，以及史坦纳(George Steiner)。这些评家各自不同角度提倡文学的教化机能，并向往文字与世界间更紧密的连锁。在这一前提下，他们其实都呼应了十九世纪中期英国批评家阿诺德(Matthew Arnold)的立论。夏志清出身正统英美文学训练，对西方道德及美学「大传统」的菁华，可谓念兹在兹。当他建议批评家的责任是「发现及鉴赏杰作」，他必定同意阿诺德的说法，认为文学应当诚中形外，传达真理。而且用阿诺德的话来说，「如要发掘真正盖世的杰作，没有任何方法比铭记以往大师的金句名言，并用来作为试探新作的试金石，来得更为有效的了。」^[8]职是，我们可说，尽管新批评或其他现代流派的评者立意要

摆脱传统「反映论」及「道德论」的影响，这些影响毕竟是祛之不去。

在我们这个世代，自许为理论先驱的新贵批判世纪中叶的理论先驱——艾略特、布鲁克斯、屈灵、李维斯等人——已是习以为常的现象。凭借着当今的理论，他们细数前辈的缺陷及矛盾，如当年夏志清及布鲁克斯也曾攻击前之来者的缺陷及矛盾。《小说史》因此成为众家新进汉学研究者一试身手的好材料。比方说，性别主义者可以指陈夏书对女性/性别议题辩证不足，解构学派专家可以强调夏书对立论内蕴的盲点，缺乏自觉。后殖民主义者可以就着全书依赖「第一世界」的批评论述，大作文章，而文化多元论者也可攻击夏对西方典律毫无保留的推崇。

作为《小说史》的作者，夏志清对这些批评可能颇有感触而不无莞尔之情。长江后浪推先浪，原是常理，但何以许多新理论居然颇有似曾相识之处？早在当今学者正义凛然的「干预」(intervene)文化政治，大谈「重写」文学史，或「重新协商」(renegotiate)中西小说观前的几十年，夏已经凭一己之力，「干预」、「重写」，及「重新协商」现代中国文学了。夏因为引用当年西方激进理论来重读中国作品，招来他被文化、思想殖民主义所「收编」的批评。但我们必须记得，就算夏的立论不无可议之处，他已借此避免了更早他一代文学评论——如反映论、印象论——的局限。不仅如此，多数批夏的人其实未必自夏学到任何教训，因为他（她）们自己不也对西方理论趋之若鹜，对当代大师奉命唯谨？如果他（她）们对夏的批评有任何道理，他（她）们同时更应反躬自省。「现代」的观念与实践，本来就基于跨文化、语境的不断重读交流或碰撞。他（她）们理应看穿学术殖民主义的把戏，而却一仍故我。他（她）们舞弄西方理论批评中国小说，批评批小说评论，以及其他引用西方理论批评中国小说的批评者，却把自己「包括在外」。

以上多数对夏的批评，当然不值一晒。不论如何，当年夏志清熟读西方理论，并将之印证到非西方的文本批评上，而且精彩之处不亚于李维斯或布鲁克斯，已经可记一功。更何况他并未将西方理论照单全收；《中国现代小说史》毕竟推出中西文学颇有不同的结论。由于夏的开路工夫，我们今天得以名正言顺的看待中国文学的现代性贡献，这在半世纪以前的西方学界是不可想象的事。如果我们今天想要继续强调（后）现代中国文学的新与异，我们需要夏特立独行的眼界，才好证明作家的成就超乎西方典范的窠臼。但就我所见，太多批评止于摹仿或批判夏志清的批评方法或结论，而少有人观注夏志清的批评精神与信念。

我如此为夏辩护，并非厚古薄今，暗示《小说史》之后的理论一无可取。恰恰相反。我愿指出，在夏的开路之作后，我们不再需要亦步亦趋。过去廿年批评理论的蓬勃，有如雨后春笋，使我们得以采取多种不同策略看待中国文学，这在夏的时代是难以企及的。也因此，夏所揭橥的「大传统」在在要引起我们的思辩。不论如何，我们如果只回过头去对夏当年的立论斤斤计较，而忽略他所处历史、文化环境的限制，未免有见树不见林之嫌。我倒觉得，在努力划清界限之余，有许多年轻的批者其实与夏的关怀颇有契合之处，这才使两者间的对话显得更为曲折有趣，也为现代中国文学批评传统的变与不变写下新章。

在《小说史》出版近四十年后的今天，我们处于一较以往任何一刻更为有利的位置，审视夏的洞见与不见；借此我们也可了解美国汉学研究的特色与不足。我们要问：如果「现代」总已隐涵跨文化、跨国界的知识及想象基础，夏在什么层次上既批判了中国追求现代的得失现象，也验证了自己就是这现象的一部分？我们如何分殊如下的吊诡：虽然夏被视为西方文学文化的拥护者，他对中国文学的「盲点」却往往滋生了他同侪所不及的「洞见」？夏尽管浸润在西方人文主义

的传统中，如何显示了他与中国本土思维的渊源？最重要的，夏的国际观强调普遍通性及真理价值，与流行的解构、性别、族群、文化生产等分殊主义的前提似乎格格不入。我们有可能在两者之间找到共同对话的场域么？

二

对首次阅读《中国现代小说史》的读者，印象最深的莫非夏志清的论断：比起西方传统，现代中国小说在行文运事、思想辨难，以及心理深度方面，均远有不逮。就算夏可称之为现代小说评论的宗师，他这番议论也引来不少民族主义者或多元文化论者的侧目，谓其有自贬身价之虞。

在有名的〈现代中国文学感时忧国的精神〉一文中，夏写道：「现代的中国作家，不像杜思妥也夫斯基、康拉德、托尔斯泰，和托马斯曼一样，热切的去探索现代文明的病源，但他们非常关怀中国的问题，无情的刻划国内的黑暗和腐败。」^[9]

追根究柢，夏的立论受到屈灵启发。对屈灵而言，现代文学的特征之一在于「西方文化对文化本身的失望」，这一幻灭感促使作者对当代文明产生仇视，并划清界限。^[10]但夏注意到中国现代作家的不同之处。那就是，正因现代中国作家对家国的命运如此关切，他们反而不能，或不愿，深思中国人的命运与现代世界中「人」的命运间，道德与政治的关连性。夏认为中国作家在他们作品最好的时候，展现一种强烈的道德警醒，这在西方作家中是少见的。但另一方面，他也为这一「感时忧国」的精神，付出代价：「这种『姑息』的心理，慢慢变质/流为一种狭窄的爱国主义。而另一方面，他们目睹其他国家的富裕，养成了『月亮是外国的圆』的天真想法。」^[11]

夏依据西方典范，对现代中国文学的总体表现颇有保留，因此处处强调国际视野的必要。但我们不禁要问，夏本人是否也显出了一种「感时忧国」的心态？他和他所评介的作者其实分享了同样的焦虑：在「现代」文学的竞争上，中国作家已经落后许多，如何积极迎上前去，是刻不容缓的挑战。但夏与这些作者不同的是，一反后者专注家国一时一地的困境，他亟欲从西方先进的模式找寻刺激。中国作家视「感时忧国」为文学（及社会）革命的前提，夏却认为那是自我设限的藩篱。夏与他评介的作家间的争议，可以视为现代文学「是什么」、「能作什么」等问题的最佳例证之一，而这些问题今天依然是学界关注的焦点。

虽然夏认为「感时忧国」的精神，对现代中国小说的创作颇有局限，他还是看出有些作家能够展现个人风格及独特视野，因此出落得与众不同。在《中国现代小说史》的结论里，他列举张爱玲、张天翼、钱锺书、沈从文四人为其中佼佼者，因为他们的作品显现「特有的性格和对道德问题的热情，创造出一个与众不同的世界」。^[12]从这四位出列的作者，我们也不难明白何以在传统评者眼中，夏书是如此离经叛道。最受争议的当是夏独排众议，竟贬低鲁迅这位现代文学教父的地位。他承认鲁迅的抗议精神使后之来者深受启发，但却遗憾鲁迅的温情主义以及对「粗暴和非理性势力」的默认。^[13]由此类推，夏对新文学的名家如茅盾、巴金、丁玲等，也吝于给予过高评价。

夏所推荐的四位作家中，张爱玲与钱锺书在五〇年代的文学史里，皆是默默无闻之辈。张崛起于抗战时期的上海，原被视为通俗作家。但夏独排众议，盛赞张对人性弱点的细密临摹，以及她「苍凉」的历史及美学观。夏认为，张对人无常无奈的生存情境的感喟，与彼时主流作家的史诗视野大相迳庭；他并推崇〈金锁记〉为「中国自古以来最伟大的中篇小说」。^[14]另一方面，夏也欣赏钱锺书的讽刺艺

术，视其为《儒林外史》的吴敬梓以降最有力的讽刺小说家。职是，钱的《围城》「是中国近代文学中最有趣和最用心经营的小说，可能亦是最伟大的一部。」^[15]

我以为夏对三〇年代两位作家张天翼及沈从文的解读，尤应引起注意。这两位作者的政治立场、个人特性，以及创作风格的差距，可谓南辕北辙。张是左翼作家，以辛辣讽刺的浮世绘取胜，沈则是和平主义者，以描述中国乡土的抒情境界见长。对夏而言，尽管二人颇有不同，他们却共享一强烈的道德热情，而且这一种道德热情并未限制他们对于艺术的琢磨。当沈从文在描写人性善良面，或张天翼揭露人性邪恶时，他们表现了相同的勇气与文采。两人都不愿让眼下的政治考量减损他们对人性各层面——哪怕是最不受欢迎的层面——的探索。用夏的话来说：张天翼在「同期作家当中，很少有人像他那样，对于人性心理上的偏拗乖误，以及邪恶的倾向，有如此清楚冷静的掌握。」^[16]而沈从文显示「这世界，尽管怎样堕落，怎样丑恶，却是他写作取材的唯一的 world，除非我们坚持同情与怜悯之心，中国，或整个世界，终将越来越野蛮。」^[17]

由于夏的推荐，张爱玲及钱锺书的声名在六〇年代急涨直上。过去三十年来张爱玲在台港及海外尤其大受欢迎，声势之盛，直追民国前期治下的鲁迅；而八〇年代以来，「张爱玲热」也席卷了大陆文坛。但如上所述，有鉴于五〇年代中共文艺气氛，夏对沈从文及张天翼的诠释，才更耐人寻味。夏虽然坚守反共立场，却能欣赏张对国民党时期社会的挹伐。如果他只是五〇年代美国政治风向的追随者，他大可不必如此煞费周章的推崇一位左翼作家，尤其是一位卓有文名的左翼作家。沈从文的例子亦复如此。大陆解放之后，沈被目为反动作家，并因此一度企图自杀；之后沈放弃写作事业，以为无言的抗议。在沈被两岸史家评者刻意忽略、湮没的年月里，夏是少数记得他并赋予极高的评价的知音。

从传统眼光来看，夏所从事的是文学典律的重新定义。在我们这个多元论及边缘论大行其道的年代，夏重写文学的过去尽管颇有洞见，仍难免贻人口实。许多评者立志要摒除文本、种族、性别、政治的「中心」论，迫不及待的奔向「边缘」，以致今天边缘人满为患。夏的大传统既是以普遍的人性及不朽的杰作为立论基点，《中国现代小说史》似乎与时下理论背道而驰。然而夏书也许并不如此简单；在理论与实践间他总能另辟蹊径，一抒创见。话说从头，当年《小说史》的写作不正是要把边缘作家推向中心，并重新思考主流杰作的意义？果如此，我们今天能从此书学到什么？

再以夏所推崇的四位作者为例。夏发现，在表面的「感时忧国」之下，这些作家的写作之道错综交会，所以能为彼时盛行的写实主义创造无数可能。他将张爱玲的颓废都市风貌与沈从文的抒情原乡视景等量齐观。他注意张的悲观人生观照与她讽刺佻脱的呈现手法，颇呈拉锯；另一方面，他提醒我们，「除非我们留心（沈从文）用讽刺手法表露出来的愤怒，他对情感和心智轻佻不负责任态度的憎恨，否则我们不会欣赏到小说牧歌性的一面。」^[18]虽然钱锺书与张天翼都以讽刺见长，钱的冷隽机智与张的嬉笑怒骂其实颇有不同。不仅如此，夏也提及张爱玲及钱锺书都以贵族的立场俯视人生琐碎，而沈从文及张天翼则能深入生命底层，多闻鄙事。张爱玲继承了《红楼梦》的传统，钱锺书则沿袭了《儒林外史》的精神。

面对《小说史》内其他作者的取材、风格及意识形态立场，夏也采取了同中求异的策略。他绝少附和现成观点。比如说，他赞美左派评家奉为经典的茅盾小说《农村三部曲》（《春蚕》、《秋收》、《残冬》），但他的焦点不在茅盾左翼思想的微言大义，而在茅盾所不经意流露的人道关怀。对夏而言，这一关怀不能用党派立场来划分。夏对三〇年代写《激流三部曲》的巴金颇有保留，但巴金在中日战争后的作品如《寒夜》等，却颇赢得他的青睐。至于女性作家，凌

叔华以她精妙的女性心理白描深获夏的好评；相对的，当时大为走红的冰心却因其感伤滥情，不能更上层楼。

在「感时忧国」论更深的一层，夏触及了当代批评论述重新炒热的话题，即，我们如何分殊个人才具与国族想象间的界限？如何定义国家文学及跨国文化政治的分野？夏认为中国作家深怀道德使命；在这样的前提下，「好」的作家应该既能深入挖掘中国社会病根，却又同时体现艺术自制及永恒人生视野。夏的观点内涵一二律悖反的现象，恰恰呼应了新批评对文本「张力」、「反讽」的诉求。而实际操作上，夏更能随机应变，衍生种种诠释。八〇年代以来，班奈狄克·安德森 (Benedict Anderson) 将国家视为一「想象群聚」(imagined community) 的说法受到广泛重视。^[19] 我们不妨重审夏的「感时忧国」说，视其为中国作家想象「现代中国」的一种表征。在革命与启蒙的感召下，中国作家急于重理家国的命运，而文学成为一个有效的辩证管道。透过文学，诸种议题如从国民性到国家的未来，都得以付诸对话。这种将国家论述及文学论述相印证的风气其实可以溯至晚清。我们都还记得梁启超的名言，「欲新一国之民，不可不新一国之小说」。^[20] 这一文学/国家论述在五四以后变本加厉，从文学革命到革命文学的一段历史，正可作如是观。

夏的「感时忧国」论还可以与詹明信 (Fredric Jameson) 的「国家寓言」(national allegory) 论相提并论。^[21] 乍看之下，这也许有点匪夷所思，因为两者的理念基础极不相同。对詹明信和他的从者而言，第三世界的文学由于历史情境的因素，倾向凸显叙述 (narration) 与国家 (nation) 间的「不自然」关系。此一关系在文学表达上引生一种寓言的向度，而与第一世界的文学遥遥相对。第一世界的文学标榜形式与意义相辅相成的象征 (symbolic) 关系。象征望似浑然天成，却总已暗藏霸权的底蕴。比起第一世界文学，「国族寓言」式的文学也

许看来粗糙，但此一形式特征在在点出其久被压抑的政治、文化潜意识，公、私领域皆然。

詹明信的理论自谓基进，其实也泄漏了再现论 (representationism) 的迷思。比诸夏志清的「感时忧国」论，并未见有真正突破。更吊诡的，夏视之为感时忧国论的缺点——如笔锋粗糙、缺乏「象征」密度——很可成为詹明信「国族寓言」论歌之颂之的对象。两人对鲁迅作品如《狂人日记》、《阿Q正传》等的解读，恰恰可见端倪。

夏应会同意中国现代小说含有一种「国族寓言式」冲动，此一冲动督促作者与读者发泄他们政治欲望与叙事力量。但夏也应会强调国家文学必须包容别具心思的作者——不仅是那些刻意与「国族寓言」式文学唱反调作者，更及于那些对各种明火执杖的政治议题漠然无视的作者。在操作实际批评时，夏显示没有任何一种文学理论可以总括（文学）历史的种种变量。以「寓言」来看待一个国家文学，不论定义如何，终难免画地自限之虞。国族的想象不必总与历史情境发生一目了然的连锁。夏的优势在于尽管他抱持（保守的）新批评与李维斯主义，他毕竟尊重文学实践过程里，「始」料未及、多元创造的可能。他显然相信一个不肯从众、拒为「寓言」的作者，有时反更能表达一个社会被压抑的政治潜意识。职是，张爱玲或沈从文，而非鲁迅或巴金，反而更能写出中国民族面对历史变荡时的希望与怅惘。

除此，一个现代的国家文学尽管致力于落实本土想象，若缺乏与其他文学对话的机会，仍不足以显现自身的特色。当夏提出「感时忧国」一说时，意在指出中国作家如果无视西方文学的成绩，就只能陷于狭隘的爱国主义。就如詹明信一样，他相信中西文学发展的轨迹迥然不同。但夏会认为我们一定能找出一条可以相互沟通、验证的门径。所以为了要「验证现代中国文学的形式」，夏认为我们必须借鉴西方传统，因为「现代中国文学从中取得风格与方向」。^[22]

夏书所透露的欧洲中心主义已迭遭异议，毋须在此重复。但如果我们转而注视他切切要将中国文学推向国际场域的用心，未尝不无可观，而这也正显示他自己「感时忧国」的意识之一端。换个角度来看，如果创作永远都是取决于文本以外的多重因素(overdetermined)，那么中国作家的潜能就不应受限于政治现状，更不提一厢情愿的风格、主题发展时间表了。中国作家一旦摆脱「感时忧国论」后，实在毋须臣服于「国族寓言」论的紧箍咒。毕竟两者都不能跳出第三世界「迟来的现代性」(belated modernity)一说的窠臼。

在《中国现代小说史》里夏志清经常比较中西作家，也因此常使读者不以为然。比方说，沈从文的田园视景引伸出与华兹华斯(William Wordsworth)、福克纳(William Faulkner)、叶慈(W. B. Yeats)的比较，鲁迅的讽刺使夏联想到霍雷斯(Horace)、班·强森(Ben Jonson)及赫胥黎(Aldous Huxley)等的技巧。老舍《二马》中的马氏父子与乔伊思(James Joyce)的布鲁姆(Leopold Bloom)与戴德拉斯(Stephen Dedalus)相互照映，张爱玲的作品则与杜斯妥也夫斯基(Fedor Dostoevsky)形成对比。夏发展他自己的比较文学法则，所提及的西方大师恰好像要用来弥补中国作家的不足。他自不同西方的国家文学大量征引作者、作品、文类，招来「散漫无章」或「不够科学」之讥，却至少显示其人的博学多闻。与其说夏对西方文学情有独钟，倒不如说他更向往一种世故精致的文学大同世界。假如夏当年有机会读到川端康成或葛西亚·马奎兹(Gabriel García Márquez)的作用，我相信他会乐于扩展他的文学地图，以一样的热情拥抱这些作家。^[23]

夏的方法学因此促使我们重新思考文学跨国语境与个别特色间的张力。近年来多元文化论者，或出自政治正确性的使命感，或出自理论的自觉，致力于强调在地的、区域的文学。势力之大，一时沛然莫

之能御。相较之下，夏追求世界文学的立场恰与此针锋相对。他的欧洲中心主义当然有其立论的弱点，但另一方面，他对回归「在地」文学呼声下的畛域倾向(ghettoism)及招牌主义(tokenism)的弊病，应算有先见之明。夏的观点毕竟体现了我们追求文学现代性的症结。如上所述，夏认为现代中国文学既受西潮冲击而产生，我们在谈论其国家代表性时，又怎能不先想及其跨国的特色？他因此相信文学现代性不应是独一无二封闭的表征，而必须涉及跨文化的范畴。汤玛斯·曼(Thomas Mann)或乔伊思出现在他的评论里，不仅因为他们是优秀西方作家，而更因为即使在欧洲境内的跨国、跨文化语境中，他们已经各自显现了文学现代性的新与变。夏明白期望这样的文学现代性竞争中，中国作家应占有一席之地。但纵观《小说史》全书，少有作家能入他的法眼。话虽如此，他的高标准并未成为一种借口，使他忽视一般作家的作品。现代评者中，很少有如夏般孜孜矻矻的涉猎千百优劣作品后才下笔为评，多数人只是就着几个台面上的名字，不断炒作而已。

三

在对《中国现代小说史》的批评里，最激烈的声音往往来自那些没有详读此书、或根本心怀成见的评者。这些评者或持（狭义的）左派立场，或是强调阶级、族群、性别决定论。由于夏从不避讳他的反共（及反法西斯主义）的立场，要攻击他的意识形态，其实并非难事。夏在《小说史》序里开宗明义便提及全书目的之一即在检讨「现代中国文学传统中的共产理念」。而他对左倾作者的态度，在书中第二章，对新文学之父鲁迅语带尊敬，却不无保留的论证，已可见端倪。夏对那些立场鲜明的拥共作家如郭沫若、蒋光慈、丁玲等殊乏好感，更不提延安时期及以后的毛派追随者如赵树理、周立波、杨朔等人。在《小说史》的结语中，夏认为四九年后左翼作家的创作水平一

落千丈，成为党机器的传声筒。夏的挞伐如此不留情面，难怪引来捷克汉学大师普实克(Průšek)的反击。普基于对共产文艺理论的信仰，对夏的立论据理力争。^[24]两人的交锋早在一九六二年，而迟至八九年天安门事件后，仍有不少极左派评者视《小说史》为最佳反面教材。

左翼评者攻击夏忽略了文学、历史，及政治间的细密连锁。他（她）们认为夏对中国文学由封建至革命的进程视而不见；对文学、革命及文化生产的辩证关系也一无所知。用普实克的话来说，夏不能了解文学的「社会功能」，而且不能采用「系统而科学」的方法来纵观文学发展。^[25]一九六三年夏对普实克的批评施以反击，一再申言文学的观照不能为伪科学定论或革命时间表所限定。他更强调左派凭着先入为主的观念形成之「客观」理论，其实未必比他的「主观」立场，更为高明。^[26]自此以后夏对任何左派评者的叫骂，不再回应，而他的反共立场也一样不动如山。

传统评者早就教导我们文学的研究脱不了历史的观照。这几年来「总要历史化」(always historicize)的呼声重新又被炒热。首当其冲的就是专注文本分析的新批评主义。如果我们真要将夏书「历史化」，我们就该记得五〇年代当国共两党汲汲于重修国史与文学史时，夏是少数不为表面政治口号所动，专心文脉考察的评者之一。六〇年代初《小说史》出版后，大部分夏所论及的作者或遭整肃、或自动停笔，而文化大革命的风潮仍方兴未艾。在台湾，《小说史》不妨被视为禁书索引，因为除了少数例外，多半作者的作品都因意识形态之故而被查禁。国民党政权迟至一九八七年才解除戒严令，准予三〇年代文学的流通。六、七〇年代海外拥共崇毛的热潮一度如火如荼，夏成了踽踽独行的局外者，但他对自己立场的坚持，却一如既往。直到文革结束，毛治下作者所经历的「历史必然」(?)进程才逐步公诸于世：查禁、整风、斗争、清算、下放、监禁、自杀、疯狂、或迫害

致死。或更糟的，作者及读者志愿加入这邪恶的嘉年华会中，协助查禁、整风、斗争、清算、下放、监禁、迫害前此的同道或同事。夏「武断偏颇」的历史观察成了不可思议的先见之明。

归根究底，夏对共产文学及反共文学的批评，其实有他一贯的标准。就像他讥讽左翼口号文学一样，夏对国民党操控的反共八股并不假辞色。他所推崇的两位反共作家，张爱玲与姜贵，从来不为国民党文宣机器所重视。极右派评者批评张将反共大业写成琐碎家常，对姜贵讥诮冷酷的笔锋，更视为离经叛道。夏却认为张较之多数反共作家更能捕捉乱世浮生的悲怆与残暴；张凸显了「普通人如何在暴政胁迫下，还努力保持人性的尊严和人类关系的忠诚。」^[27]姜贵虽是国民党员，却对政治的愚昧与狂热，不分左右，都有深刻感怀。在他的《旋风》里，没有几个角色逃得出他的冷嘲热讽。「共产党也好，非共产党也好，都已腐烂得无可救药了。」^[28]夏更将姜贵与杜斯妥也夫斯基相比；两人同为保守主义的信徒，却都无碍他们艺术创作上的激进实验。

当夏论左翼作家时，他并不随俗称许鲁迅或茅盾，反而对张天翼及吴组缃提出极高评价。他指出，这两位作者都能将意识形态融入他们对人性的观察中，因此他们的作品超越了千篇一律的教条成规。夏的关怀也延伸到丁玲《太阳照在桑干河上》及杨朔的《三千里江山》等作品上。夏认为即使在最公式化的情境里，一个共产楷模片刻的浪漫梦想可以使他成为更有世俗人味的角色；一个封建恶霸的困兽之斗，不管多么可卑可耻，也依然可以赢得我们的同情。夏这样的批判角度常被诟病为温情的个人主义；或被讥为以「普遍人性关怀」为障眼法，抹销阶级、性别及族群上的差别。

夏的训练也许不乏所谓西方中产阶级温情主义的包袱。话虽如此，夏行文议事，其实并未显出定于一尊的（中产式）「占有欲」。更不像性别、族群、或多元文化论者切切挖掘、拥有特定的话题或形

式的专卖权。他的史观视现代中国文学的发展为一共产与反共论述间的斗争，但《小说史》实际论述则远较此为复杂，而他也不预设黑白分明的结论。夏视钱锺书及张爱玲为一九四九以前文坛的最高峰，其时正值左翼评者、作家欢迎革命文学新时期的到来。而在写实主义的大范畴下，夏强调作家各显所长的不同处，而非一个命令、一个动作的相同处。我们有理由猜测，当年如有更多材料，夏应会仔细讨论萧红、端木蕻良、路翎等曾被忽略的作家，而他（她）们与左派都有极深的渊源。^[29]最反讽的，夏书中有关左翼文学的数章，泛论从革命文学到反右运动，迄今仍是英语世界中研究中共文学史的重要材料。夏的反对者批评他虽不遗余力，却竟少有人愿意花同等时间研读他们心目中的杰作，遑论重写翻案文章了。

最后，对抨击夏缺乏「正确」历史感的批评者，夏最有力的反击可能不在于他在《小说史》中独树一帜的史观，而在于他在书出后所从事研究的方向。《小说史》仅代表夏学术事业的起点。以后数年间，他越发理解如要更细腻处理现代中国小说以及广义的文学、文化史，就不能不对古典小说的来龙去脉多作了解；易言之，作更深、更广的「历史化」的解读。这也是夏对西方学者将世界文学史单向化的一种回应。一九六八年，夏出版了《中国古典小说》，集中讨论明清六大白话小说（《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《儒林外史》、《红楼梦》）；这又是欧美汉学界首屈一指之举。通过他细腻的解读及精妙的翻译，夏引领西方读者进入一个截然不同的叙事传说及人文情境。在书中西方文学于夏的影响仍然不时可见，但他发为议论时却显得较前此更为自信。与《中国现代小说史》相比，夏对文学的历史脉络、道德承担、修辞特征，及人物情节铺陈也有更深刻的思考。彷彿之间，他摆脱了布鲁克斯及李维斯等大师的影子，从事一项他可独当一面的文学研究。中国文学的独特性，于焉亦在他笔下凸显。

七〇年代以来，夏又出版了极多专论，内容从晚清文人小说《镜花缘》到现代国家史诗巨作《端木蕻良的作品》，从明代戏剧的情教与生命辩证《牡丹亭》，到世纪初鸳鸯蝴蝶派的爱情与死亡《玉梨魂》，从晚清政治小说《老残游记》到世纪初文学批评《论严复与梁启超》，几乎每篇论文都代表夏开发现代中国文学传说的新方向。我们也必须知道，英文著作以外，夏又出版了五册中文专著，纵论中西文学、文化与电影。所有这些成绩反映一位学者浸润在文学流变中，勤勤恳恳，无时或已。而这不正是夏不尚空谈，将（文学）历史「历史化」的最好见证？

由于夏志清当年的开创之功，我们今天或许不能，也不必，再写出像《小说史》如此规模的文学史论。过去廿年的史学及文学理论在告诉我们，任何单一全权的叙述，总已埋藏自我设限及自我解构的因子。尤其因为如博铎(Pierre Bourdieu)及布鲁姆(Harold Bloom)等的理论风行，我们对典律(canon)、典范(paradigm)等话题，重又产生兴趣。有关典律的辩论，一方面提醒我们「大传统」之下文化、象征资本的运用、周转，无时或已，另一方面也彰显名家、杰作、经典的武断及权威性，未必能被一两套理论所厘清。《小说史》之后，现代中国文学的研究日新又新，方法上也是五花八门。从鸳鸯蝴蝶到新感觉主义，从晚清「被压抑的现代性」到世纪末的「后现代性」，不一而足。廿一世纪已经开始，现代中国文学的研究也绿树成荫，较以往任何一个时候都更成为一门显学。作为欧美中国现代文学掌门人的夏志清，大概终可以一秉他闻名友朋间的幽默感，开怀畅笑了吧？

【注释】

[1] 见夏台北中文版《现代中国小说史》序，刘绍铭等译（台北：传记文学，1979），页2-3。

[2] 同上，页4。

[3] C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1971), p. x.

[4] 「精致的瓮瓶」一观念由布鲁克斯(Cleanth Brooks)所发扬光大。

[5] Hsia, A History, p. x.

[6] Cleanth Brooks, "The Formalist Critic," The Kenyon Review, 13(1951), 72-81.

[7] F. R. Leavis, "Literary Criticism and Philosophy," The Common Pursuit(London, 1962), pp. 211-16; 引自K. M. Newton, Twentieth-Century Literary Theory: A Reader (New York: St. Martin, 1988), p. 68.

[8] Matthew Arnold, Essays in Criticism; 引自Vernon Hall, A Short History of Literary Criticism (New York: New York University Press, 1963), p. 110.

[9] Hsia, A History, p. 536.

[10] 同上, p. 535。

[11] 同上, p. 536。

[12] 同上, p. 506。

[13] 同上, p. 54。

[14] 同上, p. 398。

[15] 同上, p. 441。

[16] 同上, p. 206。

[17] 同上, p.191。

[18] 同上, p.206。

[19] Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflection of the Origin and Spread of Nationalism (Ithaca: Cornell University Press, 1983).

[20] 见夏的文章: "Yen Fu and Liang Chi' -ch 'ao as Advocates of New Fiction, "收于Chinese Approaches to Literature from Confacius to Liang Chi' -ch 'ao, ed. Adele Austin Rickett(Princeton: Princeton University Press, 1978), pp. 221-57.

[21] Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," Social Text, 15 (1986): 65-87. 批判文字可见Aijaz Ahmad,"Jameson's Rhetoric of Othemess and the 'National Allegory' Social Text, 17(1987): 3-25. 亦见Christopher Lupke观点不同的讨论: "(En)gendering the Nation in Pai Hsien-yung's 'Wandering in the Garden,Waking from a Dream' ," Modern Chinese Literature, 6, 1&2(1992):

157-77; “Wang Wenxing and the ‘Loss’ of China , ” *Boundary*, 2, 25.3(1998): 9-128.

[22] Hsia, *A History*, p. 535.

[23] 见 Naomi Sakai: “Particularism and universalism do not form antinomy but mutually reinforce each other... Precisely because both are closed off to the individual who can never be transformed into the subject or what infinitely transcends the universal, neither universalism nor particularism is able to come across the Other; otherness is always reduced to the Other, and thus repressed, excluded, and eliminated in them both. And after all, what we normally call universalism is a particularism thinking itself as universalism, and it is worthwhile doubting whether universalism could ever exist otherwise.” “Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism,” in *Postmodernism and Japan*, eds. Masao Miyoshi and J. D. Harootunian (Durham: Duke University Press, 1989), p. 98.

[24] Jaroslav Průšek, “Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*,” *T'oung Pao*, 49(1962), 357-404; 收于 *The Lyrical and the Epic*, ed. The Leo Ou-fan Lee (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 195-230.

[25] 同上, p. 203.

[26] C. T. Hsia, “On the ‘Scientific’ Study of Modern Chinese Literature—A Reply to Professor Průšek,” 见 appendix 1, *The Lyrical*, pp. 231-66.

[27] Hsia, *A History*, p. 417.

[28] 同上, p. 559.

[29] 夏台北中文版《现代中国小说史》序, 页17。

作者中译本序

• 夏志清 •

—

一九五一年春天，我一方面忙于写论文，一方面真不免要为下半年的生活问题着急起来。我虽算是耶鲁英文系的优等生，系主任根本想不到我会在美国谋教职的：东方人，拿到了博士学位，回祖国去教授英美文学，这才是正当出路。有一天，同住研究院宿舍三楼的一位政治系学生对我说：政治系教授饶大卫(David N. Rowe)刚领到政府一笔钱，正在请人帮他作研究，你谋教职既有困难，不妨去见见他。我当时根本不知道饶大卫是以反共著名的中国之友，我自己一向是反共的，我到他办公室去见他，二人一谈即合拍。加上我是英文系的准博士，写英文总没有问题，饶大卫立即给我一张聘书了，年薪四千元，同刚拿博士学位的耶鲁教员(instructor)，是同等待遇。我既找到了事，写论文更要紧，也就无意去谋教职，再去看英文系主人的嘴脸了。

饶大卫雇用了他的得意门生鲁幸·派(Lucian Pye)同我这两位research associates，再加上日裔美籍研究生同教会学校出身的华籍家庭主妇这两位research assistants，人马已全，七月一日开始工作，编写一部「中国手册」(China: An Area Manual)，供美国军官参阅之用。那时是韩战时期，美国政府原则上是很反中共的，所以饶大卫才能请到这笔钱。数年之后，「中国手册」上中下三册试印本出版，先由美国军方、政方高级官员审阅，可能发现全书反共立场太强硬（当然书里面别的毛病想也不少），未被正式纳用，这对饶大卫自己而言，当然是事业上的一大挫折。否则，这部「中国手册」，美国

军官人手一篇，饶大卫自己中国通的、权威的声望也必大为提高。这部「手册」试印本，一共印了三百五十部，美国各大图书馆也不易见到。

我一向是研究西洋文学的，在研究院那几年，更心无旁骛地专供英国文学。那年改行编写「中国手册」，一开头就大看有关中国的英文著述。亏得那时候这类书籍还不算多，一年之中就把汉学家、中国问题专家晚近出版的著作，看得差不多了。我一人撰写了「文学」、「思想」、「中共大众传播」三大章，另外写了「礼节」、「幽默」二小章（「幽默」章近已重刊《译业》一九七八年春季号），「家喻户晓的人物小传」一章，也参与了「中共人物」章、「地理」章人文地理部分的写作。最使我感到头痛的是人文地理各省、各地区的个别报道。实在看不到多少参考资料，只好凭我的常识和偏见去瞎写。五十年代后期《时代》周刊刊印了一个中共特辑（该期封面人物是毛泽东），居然也报道中国各地区的风俗人情。那晚我翻阅这个特辑，看到上海人如何如何，北平人、山东人、湖南人又如何如何，都根据我撰写的材料，有些地方字句也不改，看得我人仰马翻，大笑不止。生平看《时代》周刊，从来没有这样得意过。

「大众传播」这一章得参阅中共报章杂志，花的功夫最大（哥大新闻学院喻德基教授那本《中共大众传播》问世，是十年后的事了）。「思想」、「文学」这两章写起来比较得心应手。自己是中国人，介绍孔孟朱王德思想，杜李关马的诗曲，不看多少参考资料，也可以写得出的。但「思想」这一章专述「传统思想」(traditional ideologies)，近代思想我不必注意。「文学」这一章重点却放在现代文学上，占全章篇幅三分之二。我在国内期间，虽也看过一些鲁迅、周作人、沈从文等人的作品，但看得极少，对新文学可说是完全外行。写「文学」这一章，把耶鲁图书馆所藏的茅盾、老舍、巴金等的作品都略加翻看。此外还有一批尚未编目的中共文艺资料，也放在办

公室里翻阅。什么《白毛女》、《刘胡兰》、《白求恩大夫》等小册子以及赵树理、丁玲的作品，倒真正花时间看了一些。（王瑶《中国新文学史》下册一九五三年才出版，四十年代中共文学的演变，只好自己摸索，一无凭借。）中国现代文学史竟没有一部像样的书，我当时觉得非常诧异。

到了一九五二年春天，又得为下学年的工作发愁了。饶大卫虽对我的勤快大加赏识（那位社会系毕业的家庭主妇一年之中只写了「中国社会」一大章，「服饰」一小章），有意留我一年，年薪加至四千八百，但我实在不想再干了，有关中国的英文书籍已大致读遍，再做下去没有意思了。我就到研究院副院长辛澆生(Hartley Simpson)那里去请教，有哪几家基金会可以申请研究资助。他说最大的是洛克斐勒基金会，此外还有几家较小的（那时福特基金会似乎尚未设立），可一家家试你的运气。我就打了一篇撰写中国现代文学史的计划书，一共只有两页。先寄一份给洛氏基金会人文组组长法斯(Charles B. Fahs)。他对我的计划倒颇感兴趣，立即来信叫我去同他面谈。去纽约谈了半小时，居然定居，给我两年的研究辅助金(grant)，每年四千元。这个数目，不知是我自定的，还是基金会给我定的，已记不清了。但这笔辅助金用不着缴所得税，实收比跟饶大卫做事那一年多一些。后来洛氏基金会准我延长一年，过了三年（一九五二——一九五五）无拘无束、读书写作的生活。名义上那三年我算是耶鲁英文系的研究员(research fellow)。

我来美留学，没有用过家里一分钱，也没有到饭馆去打过一天工，洗过一只碗，讲起来比好多留学生幸运。但韩战开始，我就得省钱下来寄给上海家里。一九五一年七月开始，月寄一百美金，一年一千二百元。所以那三年，每年自用二千八百元，恰够维持生活，谈不上有什么研究费。假如那时有勇气向洛氏基金会另请研究费、旅行费，到美国各大图书馆参观一番，也去台湾、香港跑一趟，自己看到

的资料当然要多得多了。但自己尚无教授身份，实在不敢狮子大开口，能有固定收入，过着我自甘澹泊的研究员生活，就很满足了。头两年我照旧住在研究院宿舍，一日三餐包给学校。第三年婚后才搬到校外去住。

我计划写一部现代文学史，一开头文学各部门都看，《中国新文学大系》前九册（第十册是「史料索引」）都一字不放过的读了。

「大系」「诗集」那一册读来实在不对胃口，散文家个别讨论也感到不很方便，到后来决定专写小说史，实在觉得新文学小说部门成就最高，讨论起来也比较有意思，虽然我一直算是专攻英诗的，研究院期间也没有专修一门小说的课程。但反正写书期间没有人来管我，西洋小说名著尽可能多读，有关小说研究的书籍也看了不少。到了五十年代初期，「新批评」派的小说评论已很有成绩。一九五二年出版，阿尔德立基(John W. Aldridge)编纂的那部《现代小说评论选》(Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-51)，录选了不少名文（不尽是「新批评」派的），对我很有用。英国大批评家李维斯(F. R. Leavis)那册专论英国小说的《大传统》(The Great Tradition)，刚出版两三年，读后也受惠不浅。李维斯最推崇珍·奥斯丁、乔治·爱略脱、亨利·詹姆斯、约瑟·康拉德这四位大家。珍·奥斯丁的六本小说我早在写博士论文期间全读了，现在选读些爱略脱、詹姆斯、康拉德的代表作，更对李氏评审小说之眼力，叹服不止。中外人士所写有关中国现代小说的评论，我能看到的当然也都读了，但对我用处不大。

耶鲁那时候中文部门书籍极少。它所藏的现代文学作品我全数翻看过后，就每月到哥伦比亚大学中日文系图书馆去借书。通常是上午动身，下午看一下午书，再挑选自己需要的书籍、杂志，装一手提箱返纽海文。（满装书的手提箱当然很重，但哥大校门口即有地下铁道，换一次车即直驶火车站，很方便。）在当时美国图书馆之间，哥

大中国现代小说的收藏，算是最丰富的了；那些巨型文学刊物，诸如《小说月报》、《文学》、《文季月刊》、《文学杂志》、《文艺复兴》，也都藏有全套，实在很不容易。当然，我如能在哥大附近住上一两个暑假，一方面换换环境，结识些新朋友，一方面查看资料也方便，对我来说，要比呆在纽海文好。但我这个人，天性懒得动，即是短距离搬家，自己没有汽车，也感到非常头痛。同样情形，哈佛离耶鲁也不远，乘火车当天可以来回。当年哈佛中文图书现代文学收藏虽远比不上哥大，事后发现有些哥大未藏的小说，哈佛却有，实在应该也去哈佛走走。总之，洛氏基金会给我的研究金，只够维持生活，自己天性又不爱动，竟没有到各大图书馆多跑跑。

除了借用两家图书馆的书籍外，我自己新文学藏书不多，差不多全是香港好友宋淇、程靖宇二兄邮寄赠我的。五十年代初期不比今天，三四十年代的小说在港地都有翻印本出售，搜集很方便。宋淇赠我那册《一千五百种中国现代小说与戏剧》（北平，1948），神父善秉仁(Jos. Schyns)主编，至今还是极有用的参考书。香港盗印张爱玲的两部作品，《传奇》与《流言》，也是宋淇赠我的，使我及早注意到这位卓越的作家。我在上海期间，即把钱锺书《围城》读了，当时张爱玲作品更为流行，却一直没有好奇心去读它。

作了三年研究，离开纽海文前，书的初稿已写出一大半了。但家里有了孩子，忙着换码头教书，整理书稿的工作竟搁了两年。一九五五年离开纽海文，我在密歇根大学当了一年访问讲师(Visiting Lecturer in Chinese)。那年密大中国文学教授休假半年，中国思想史教授休假一年，二人的课程都由我来担任。我教了一年「中国思想史」，采用冯友兰《中国哲学史》英译本为教本。头一学期，教先秦思想，孔孟老庄墨韩诸子自己以前读过些，教起来还蛮有味道的。第二学期，从董仲舒教起，就不大对劲，接着要讲到好多佛教派别，再下去是宋明理学，准备起来都相当吃力。我至今对佛学、理学毫无好

感，同那一年教书有些关系。秋季学期也开一门「中国现代思想史」，凭我对现代文学的研究，并不难教。密大东亚语文系主任是位日裔美国人，刁钻成性，对日裔教员也不太友善，待我这个中国人当然更为刻薄。他说你是英文系博士，春季学期不妨开一门「中西文化文学交流史」。这门课当年没有英文教科书，到今天还没有，要有方豪先生的大学问，才能胜任。《马可波罗游记》，利玛窦的日记，十八、九世纪英法人翻译的中文小说、戏曲我都得从头读起，虽然读来很有趣，授课准备所花的时间，实在太多。此外每学期教一门中国文学的课程，虽比较容易，但初次教授此类课程，总得准备一下的。那一年，除了读到几种哥大未藏的小说外，「中国现代小说史」的整理工作可说完全停顿。

之后，我在德州奥斯丁城教了一年英文，纽约州菠次坦镇教了四年英文。每学期教四门课，十二点录。「莎士比亚」、「美国文学」、「欧洲名著」，这类课虽不需多少准备，但每年必教的「大一英文」、「大二英文」，学生作业太多，改卷子实在是很头痛的。尤其是「大一英文」，每周三四十本作文，改不胜改。我整理「小说史」书稿，只有利用暑期那段时间。一九五八年暑假天天去办公室（家里孩子太分心），把全书十九章根据旧稿，逐章打出。入秋后再整理「注解」、「参考资料」、「人名、书名中英对照表」等项目。把书稿寄给饶大卫想已是同年冬季了。饶大卫自己过目后，我的两位受业师，博德(Frederick A. Pottle)、勃罗克斯(Cleanth Brooks)，也拨冗审阅我的书稿。另有一位美国文学教授庇阿生(Norman Pearson)，我从未上过他的课，也把它看了一遍。饶大卫拿到了三位教授的评审书，才亲自把书稿交给耶鲁出版所。但三位文学教授都不谙中文，说的话当然无多大力量；饶大卫自己是政治系教授，对中国文学也不太内行，出版所还得延请一位校外专家，把书稿加以审阅后，才能决定出版与否。那时美国除了哥大王际真外，简直找不出另

外一位教授曾翻译过现代中国文学作品的，更无人称得上是权威。找来找去，哥大出版所请了史丹福大学中国近代史教授梅丽·赖德 (Mary C. Wright)，其实她对中国现代文学也是外行。（许芥昱教授那时在史丹福编译一部《二十世纪中国诗》，也就帮赖德做些研究。年初芥昱兄来访，承告书稿是先由他审阅的，想来赖德在评审报告上提出的意见，大半也是他的。）

赖德读了书稿，肯定是部拓荒巨著，表示非常兴奋。但同时她也认为中共窃国以来，清算了一大批作家，我书里语焉不详；「百花齐放」运动也没有好好交代；我国政府迁都台北以后，文学近况一字不提，似也欠妥。一九五九年四月十五日耶鲁编辑大卫·洪 (David Horne) 来信，谓书稿决定出版，惟根据那位专家的评阅报告，这两方面需增益篇幅云云。耶鲁肯出书，我大为高兴，增补书稿的建议，当然也满口赞成。正巧，一九五九年初济安哥已来美国，他编过「文学杂志」，介绍台湾文坛情形，当然驾轻就熟，「台湾」这个附录就请他写了。我自己刚读了姜贵的《旋风》，认为是一部杰作，就在「台湾」附录上再加一个简评《旋风》的尾巴，表示自由中国不是没有新起的大作家。我自己得增添有关「大跃进」前的中共文坛报导，手边没有资料怎么办？只好向哥大东亚图书馆主任霍华·林登 (Howard P. Linton) 商借全套大陆出版的《文艺报》，一九五九年暑期加以细读，为第十三章「抗战期间及胜利以后的中国文学」（原题为“Conformity, Defiance, and Achievement”）增添了不少篇幅。全书该章最长，原因在此。同时我自己觉得有些脚注写得太简略，所引作品的页数，全凭当年所写的札记，不一定靠得住。趁济安哥在西雅图研究之便，有问题就向他请教，这样缴进全书定稿，想已是同年秋冬之交。《小说史》一九六一年三月才发售，大学出版社出书一向是很慢的。我自己凭校样编排索引，就花掉了三四个星期。

《小说史》赠书十五册我早在二月间就收到了，立即邮寄济安哥一本。他看到书，实在比我还兴奋，并建议我把书寄呈胡适、林语堂这两位前辈。我同林先生从未见过面，觉得不便贸然赠书。我在北大时，胡校长不赞成我去耶鲁、哈佛攻读博士学位，不给我写推荐信；一九五一年春我写封信给他，他也没有作覆。因为这两桩事，我雅不愿意赠书给他。隔一年胡先生即逝世，事后想想自己实在太孩子气了。书里我对胡先生一生的贡献，绝对肯定，他老人家看到书一定会很高兴的。我的反共立场也是同他完全一致的。

翻译过三种中国现代短篇小说集的王际真先生，一九六〇年在耶鲁大学兼课。他自己不多年即将退休，也在不时留心有无新出的人才，将来继承他哥大的职位。有一天，饶大卫同他谈起我，谓我的书即将由耶鲁出版，他不妨去出版所看看样本，很可能我是他最好的接班人。王先生真跑去看了，他自己对鲁迅最有研究，就挑看「鲁迅」这一章。之后，他写封信给我谓我对鲁迅的看法与众不同，读后十分佩服。不仅如此，又说我的英文造诣也高过所有留美的华籍教授，简直可同罗素、狄更荪(G. Lowes Dickinson)二大师媲美。信末他问我有无意来哥大教书。那时书尚未出版，读到这样一封信，虽然对王先生溢美之辞，自己不敢承当，心里实在高兴。王先生是山东人，人非常直爽，性情有些孤僻，他能对一个从未见过面的人如此赏识，真令我终身感激。这样开始同哥大办交涉，一九六二年才正式被聘为中国文学副教授。

书出版后不到两三星期，「纽约时报星期书评」即刊出书评，排第三版，相当受重视。只可惜编辑是外行，请了英人司各脱(A. C. Scott)作评。此人曾任驻香港小官，业余兴趣是平剧，近年来曾把《蝴蝶梦》、《四郎探母》等剧本译成英文，可惜原文虽浅显，译文错误还是不少。他对我的书虽颇为重视，但外行人说话，有些地方总不得要领。四月十三日波士顿Christian Science Monitor报登出一篇

长评，写得很内行，评者大卫·洛埃(David Roy)现任芝加哥大学中国文学教授，那时还在哈佛写他「郭沫若评传」的博士论文。他认为《小说史》出版是一件大事(“an event of the first importance”)。它不仅是专论中国现代小说的第一本严肃英文著述；更令人稀罕的，现有各国文字书写的此类研究中，也推此书为最佳(“the best study of its subject available in any language”)。

本书原标题为A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957，大陆的文艺发展写到一九五七「大跃进」前夕为止。「大跃进」之后，大陆政局、文艺界变乱更多，一九七一年《小说史》增订二版出书，我就把「一九一七——一九五七」这个副标题取消，另加一个「结尾」(epilogue)，即中译本里的附录一：「一九五八年来中国大陆的文学」。一九六七年我发表了一篇题名“Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature”的文章，专论现代中国文学的一大特征，也放在《小说史》二版里，算是「附录一」(即中译本的附录二：「现代中国文学感时忧国的精神」)。先兄写的那篇「台湾」在二版里不再出现；六十年代台湾文学突飞猛进，该文早已失了时效。我自撰评论《旋风》的那部分(二版「附录二」)倒还保留着，现在再加上我那篇论「姜贵的《重阳》」的中文文章，合在一起排印，算是中译本的「附录三」。大陆地区以外的中国作家原非本书研讨的对象，但我既称姜贵为「晚清、五四、三十年代小说传统的集大成者」，在本书里自应同鲁迅、茅盾、老舍一样，占一个重要的位置。

一九五二年开始研究中国现代小说时，凭我十多年来的兴趣和训练，我只能算是个西洋文学研究者。二十世纪西洋小说大师——普卢斯德、托玛斯曼、乔哀思、福克纳等——我都已每人读过一些，再读五四时期的小说，实在觉得它们大半写得太浅露了。那些小说家技巧幼稚且不说，他们看人看事也不够深入，没有对人心作了深一层的发掘。这不仅是心理描写细致不细致的问题，更重要的问题是小说家在描绘一个人间现象时，没有提供了比较深刻的、具有道德意味的了解。所以我在本书第一章上里就开门见山，直指中国现代小说的缺点即在其受范于当时流行的意识型态，不便从事于道德问题之探讨 (its failure to engage in disinterested moral exploration)。当今批评家史坦纳 (George Steiner) 曾言，西洋文学三大黄金时代当推普理克理斯 (Pericles) 执政雅典期间的古希腊悲剧时代；英国的莎翁时代；以托尔斯泰、杜思妥也夫斯基二人为代表的俄国十九世纪后半期的小说时代。索福克理斯、莎士比亚、托杜二翁，他们留给我们的作品，都借用人與人间的冲突来衬托出永远耐人寻味的道德问题。托杜二翁都是伟大的人道主义者，他们对当时俄国面临的各种问题、危机都自有其见解，也借用了小说的形式说教无误。但同时也写出人间永恒的矛盾和冲突，超越了作者个人的见解和信仰，也可说超越了他们人道主义的精神。

索、莎、托、杜诸翁正视人生，都带有一种宗教感；也就是说，在他们看来人生之谜到头来还是一个谜，仅凭人的力量与智慧，谜底是猜不破的。事实上，基督教传统里的西方作家都具有这种宗教感的。我既是西洋文学研究者，在「结论」这一章里就直言「现代中国文学之肤浅，归根究底说来，实由于其对『原罪』之说，或者阐释罪恶的其他宗教论说，不感兴趣，无意认识。」这句话，不少朋友（我记得侯健、白先勇都当面对我说过）认为是一针见血之论，逗人深思。在当时我对传统中国文学认识不深，但身为中国人，总觉得这个

传统是极为伟大的。在密歇根大学教了一年中国思想史，佛学、理学虽对我并无多大吸引力，总认为自己慧根太浅，也总相信，凭其深厚的宗教、哲学背景，中国传统文学应同西方文学一样，对人生之谜作了极深入的探索。所以我在「结论」里也老实不客气认为现代中国人「摒弃了传统的宗教信仰」，推崇理性，所以写出来的小说也显得浅显而不能抓住人生道德问题的微妙之处了。

我写完本书后，即在匹次堡大学、哥大教起中国文学来，传统文学十多年来真的读了不少。一九六八年我还写出了一本《中国古典小说》专论，自己对传统小说、戏剧真作了些研究。我渐渐发觉诗赋词曲古文，其最吸引人的地方还是辞藻之优美，对人生问题倒并没有作了多少深入的探索，即以盛唐三大诗人而言，李白真想吃了药草成仙，谈不上有什么关怀人类的宗教感。王维那几首禅诗，主要也是自得其乐式的个人享受，看不出什么伟大的胸襟和抱负来。只有杜甫一人深得吾心，他诗篇里所表扬的不仅是忠君爱国的思想，也是真正儒家人道主义的精神。

再反观中国传统小说，其宗教信仰逃不出「因果报应」、「万恶淫为首」这类粗浅的观念，凭这些观念要写出索、莎、托、杜四翁作品里逗人深思的道德问题来，实在是难上加难。我们可以说，大半传统小说里的宗教信仰，只能算是「迷信」；不少作品有其正视人生的写实性，也为其宗教思想所牵制而得不到充分的发挥。当然，《红楼梦》自有其比较脱俗的宗教思想，但其倾向则为逃避人生，并非正视人生。贾宝玉面临的苦恼太多了，最后一走了之，既对不住已死的黛玉、晴雯，更对不住活着的宝钗、袭人。比起「卡拉马助夫兄弟们」里的阿利屋夏(Alyosha)，《复活》里的南克鲁道夫(Nekhludoff)来，到最后贾宝玉只能算是自归灭绝的懦夫。他的情形同《白痴》密希根亲王(Prince Myshkin)也有些不同。密希根亲王最后真的转成白痴，但假如他一旦理智恢复，他还要努力拯救他所爱的人们的。

我多年读书的结论是：中国文学传统里并没有一个正视人生的宗教观。中国人的宗教不是迷信，就是逃避，或者是王维式怡然自得的个人享受。但同时我也不得不同意胡适的一句话：我国固有文化的一个最大特色，即是我们的先民，「他们的宗教比较的是最简单的、最近人情的。」佛教输入之后，历代读书人不像一般愚夫愚妇这样的深受其骗，其宗教信仰「比较薄弱，也可算是世界稀有的。」（请参阅《三论信心与反省》，《胡适文存》第四集。）目今西方社会已跨进了脱离基督教信仰(Post-Christian)的阶段，大家信赖科学，上教堂做礼拜，对大半人来说，只是积习难改。这个习惯在美国很可能会维持一百年，但二次大战以还，英国人、北欧人就很少进教堂去做礼拜了。天堂、地狱早已没有人相信了。曾在文学、绘画、音乐、建筑各种艺术方面充分透露精神之伟大的基督教文化，看样子不可能在下一世纪再有什么光辉的表现了。当然，耶稣爱世人的精神仍会延续下去，但本质上同世俗的人道主义已将没有多少区别了。

我国固有的文学，在我看来比不上发扬基督教精神的固有西方文学丰富。二十世纪的中国文学当然也比不过仍继承基督教文化余绪的现代西洋文学。但西方人的宗教信仰也愈来愈薄弱了，他们日后创造的文学将是个什么样子很难预测，但无论如何，莎翁时代、十九世纪西方小说的黄金时代将是一去不复返了。在中国情形恰相反。我们的先民宗教信仰极简单，而后世的读书人宗教信仰也较薄弱，大半可说不信什么神佛——假如凭这个假定我们认为中国的文学传统应该一直是入世的，关注人生现实的，富有儒家仁爱精神的，则我们可以说这个传统进入二十世纪后才真正发扬光大，走上了一条康庄大道。古代读书人，受了孔孟教育，讲道理个个都应该甘为人民喉舌，揭露朝廷、社会上所见到的黑暗现象。但他们生活在皇帝专制政体下，大半变得「明哲保身」、「温柔敦厚」起来；也有很多人，无意官场，或者官场失意，人变得消极，求个「怡然自得」就够了。到了晚清末

年，专制政体即将瓦解，读书人才真敢放胆写出他们心里要说的话来：所谓「谴责小说」的盛行，不是没有理由的。

大体说来，中国现代文学是揭露黑暗，讽刺社会，维护人的尊严的人道主义文学。无论如何，自从小女孩普遍缠足以来，这个中国传统社会实在是太黑暗了。缠足妇女，四肢得不到适当运动，生不下孩子惨死的，一千年来要有多少？姜贵最近在「《曲巷幽幽》后记」里讲起了缠足：

一个陋习的逐渐形成不足异，足异的是明明致人于残废的肢体毁伤，须历千年之久，始因外力的侵入而渐觉其陋，渐悟其非。又经过近百年的艰苦奋斗，奔走呼号，无可奈何，这才被革除。最早，无人防微杜渐。既经形成，无人敢非其非。其难如此，炎黄子孙的智慧和勇气到底哪里去了？

姜贵自己是「五四、三十年代小说传统」的集大成者，他那句责问也写出了当时作家面对黑暗的现实心里所藏不住的愤慨。台湾有些批评家，拾白璧德(Irving Babbitt)的唾余，喜在「人道主义」上面加「廉价的」这三个字。我总觉得同情心、爱心是人类最高贵的情操；好多人道主义的作品诚然写得非常拙劣，但在宗教文化业已衰颓的今日，人道主义的精神是不容我们加以轻视的。

本书撰写期间，我总觉得「同情」「讽刺」兼重的中国现代小说不够伟大：它处理人世道德问题比较粗卤，也状不出多少人的精神面貌来。但现在想想，拿富有宗教意义的西方名著尺度来衡量现代中国文学是不公平的，也是不必要的。到今天西方文明也已变了质，今日的西方文艺也说不上有什么「伟大」。但在深受西方影响的全世界自由地区内，人民生活的确已改善不少，社会制度也比较合理；假如大多数人生活幸福，而大艺术家因之难产，我觉得这并没有多少遗憾。但丁的诗篇诚然是西方文化的瑰宝，但假如十三世纪的意大利人民能逃出中世纪的黑暗，过着比较合理、开明的生活，但丁活在那个环境

里，庸庸碌碌过了一生（能同皮阿屈丽丝结婚当然更好），即使一无写诗的灵感，我想他也是心甘情愿的。

总括一句说，本书一九六一年出版后，中国新旧文学读得愈多，我自己也愈向「文学革命」以来的这个中国现代文学传统认同。比起宗教意识愈来愈薄弱的当代西方文学来，我国反对迷信，强调理性的新文学倒可说是得风气之先。富于人道主义精神，肯为老百姓说话而绝不同黑暗势力妥协的新文学作家，他们的作品算不上「伟大」，他们的努力实在是值得我们崇敬的。时到今天，我们最珍惜的那份文学遗产——「诗经」、古乐府，以及杜甫、关汉卿等肯为老百姓说话的那些文人所留给我们的作品，也可说属于「新文学」同一传统。当然任何国家的文字、语言不断在变，今日的诗人、剧作家，仅论辞藻的丰美，当然绝对比不过杜甫、关汉卿，正像今日英国诗人、剧作家比不过莎士比亚一样。但六七十年来，善用白话从事文学创作的人数不能算少；近二十年来那几位突出的诗人、小说家、散文家，他们的白话文，比起五四时代的那批名作家来，更是耐读、精炼得多；只要有人能努力去写，白话文的前途是不容我们去忧虑的。

三

我对中国新文学看法之改变，在本书三篇附录里即能看出些头绪来。在近文「人的文学」里，我采用这个新观点来审视胡适、周作人二人的成就，更强调他们不断「在古书堆里追寻可以和自己『认同』的思想家、文学家」，以便建立中国文化「真传统」这番功不可没的努力。如把「文学革命」这一章同「人的文学」对读，本书读者一定可以看出近年来我对中国新旧文化态度上之转变。

但我虽更珍视新文学这个传统，身为文学史家，我的首要工作是「优美作品之发现和评审」（“the discovery and appraisal of

excellence”——语见《小说史》初版原序），这个宗旨我至今还抱定不放。一般说来，新文学作家比古代文人更正视现实，关怀民间疾苦，但他们发表作品太容易了，其中天份不高，写作态度马虎的，人数也多的是。本书写作期间，我尽可能浏览了长篇小说单行本，同杂志上刊登的短篇小说和长篇连载，借以选定那几位小说家值得专章处理。我对那些入选的作家则作了更深一层的研究，尽可能审读他们全部的作品。这样写书当然要比写流水账式的文学史费力得多了。要决定那几位作家值得专章讨论就不太容易。三十年代初期，左翼名小说家要有多少，我特别看上张天翼、吴组缃，表示我读了好多齐名的作家后，认为这两位艺术成就最高。久享盛名的茅盾、老舍当然是一定入选的，但其个别作品之优劣还非得重加估断不可。《子夜》一直被评家称为茅盾最伟大的杰作，我偏认为它比不上他早期《蚀》、《虹》和后期《霜叶红似二月花》这三部长篇。《猫城记》这部小说，老舍自己认为写得不好，当时评价也不高，我偏要加以重视。三十年代丁玲的声望，仅次于茅盾、老舍、巴金诸人，我审读她那时的作品，实在一篇也说不上是佳作。评审四十年代的作家，现成的参考资料更少，非得郑重加以抉择不可。本书讨论的两位四十年代作家——张爱玲、钱锺书——我很高兴到今天在美国年轻一代从事新文学研究的学人之间，也变成了大家必读的热门作家了。

但抗战期间大后方出版的文学作品和文学期刊我当年能在哥大看到的，比起二三十年代的作品来，实在少得可怜。（别的图书馆收藏的也不多，但我如能去史丹福的胡佛图书馆走一遭，供我参阅的资料当然可以多不少。）四五年前我生平第一次有系统地读了萧红的作品，真认为我书里未把《生死场》、《呼兰河传》加以评论，实是最不可宽恕的疏忽。凭我手边现有的资料，「吴组缃」这一章以及第十一章讨论萧军部分，都得有所增补；我对「八月的乡村」所作的评论，也稍欠公正。在第十四章里，我对艾芜、沙汀、端木蕻良、路翎

四人，作了些简评，主要也因为作品看得不全，只好几笔带过。我现在认为端木蕻良、路翎二人都应有专章评论才对。《小说史》书已相当厚（英文本二版凡七百另一页），不便再加增补。我计划另写一部「抗战期间的小说史」，把吴组缃、萧军、萧红、端木蕻良、路翎，以及其他值得重视的小说家，予以专章讨论。

《小说史》正文里面未把晚清、民初的小说稍加讨论，在我今日看来，也是全书缺失之一。中译本「附录」里面晚清、民初小说虽有两三处提到，也语焉不详。读者若参阅「《老残游记》新论」、「新小说的提倡者：严复与梁启超」二文（分见《文学的前途》、《人的文学》二书），至少可知道一些我对「文学革命」之前那段小说史的看法。六七年前，我看了不少晚清小说，原想写本「晚清小说史」。但圈内人都知道，我生活上起了变化，零星文章照旧写得很多，家事分心，从事专著的写作比较困难。现在我改变计划，索性把题目扩大，写部「红楼梦」之后和「文学革命」之前的中国长篇小说研究。

（哈佛大学韩南教授Patrick Hanan的《中国白话短篇小说研究》即将问世，从最早的短篇集子写到鲁迅，一定十分精到。）《镜花缘》、《老残游记》一章已有现成稿子，「玉梨魂」这一章即将动笔写出，但全书何日可完成，真的一无把握，现在先开张空头支票以自勉。假如这两部预告的书十年之内可以完成，至少可说我对中国长篇小说的研究（从罗贯中到姜贵）已告一段落。那时已届退休年龄，再作些什么研究，要看那时候自己的兴趣而定了。

刘绍铭弟是先兄济安的高足，一九五九——一六〇年，二人同在西雅图，异乡作客，转为忘年之交。一九六二年七月我去印第安那大学参加一个比较文学会议，同绍铭初会（他那时已转学印大），从此信札不断。济安去世后，同我通信最勤者，要算是他了。

一九七一年秋绍铭从香港中文大学转往星加坡大学任教觉得我的「中国现代小说史」已有二版纸面本问世，台港星地区的青年学子反

而看不到中译本，实在说不过去。想到就做，他就广约友好，协同他完成这项译作。他早先得到香港友联出版社林悦恒先生的赞助，后来传记文学杂志社刘绍唐先生也乐意促成中译本台版，但书中不少引文，中文原文不易找到，担搁了不少时间。中译本迟至一九七九年初才出版，这是绍铭弟七年前推动译书计划时绝对料不到的。

绍铭自译了两章，一个附录，另加上《旋风》同《赤地之恋》这两段讨论（「张爱玲」章大半已由先兄译出）。最主要的，他一人独承校改译稿之总责，实在是很辛苦的。今秋绍铭化了好多天功夫把书的页样再细校一遍，务求译文通顺不拗口，本书读者同我自己都得向他深表谢忱。他的高足黄碧端女士、王德威君参与了书样校阅的工作，我也要向二位道谢。友联版、传记文学版页样未排印前，香港中文大学黄维梁弟曾自告奋勇把译稿细加校改，并召集他的学生把友联版索引部分整理出来，也使我感激不尽。

六位本书的译者——国雄、谭松寿、舒明、潘铭燊、丁福祥、陈真爱——是绍铭自己的友好，我并不认识，想绍铭早已代我向他们书面致谢。另四位——李欧梵、林耀福、思果、庄信正——绍铭向他们约稿时，已是我自己的好友，真难为他们这样热心襄助译书之举。水晶、董保中这两位译者，绍铭原先不认识。他向他们约稿，出于我的推荐，再容我在这里道一声谢。水晶第一人译了四章，更是友情可感。

英文本原版序、二版序无必要译出。但在「中译本序」末了，我还得把在原序里已提到的两位恩师——博德教授、勃罗克斯教授——同恩人饶大卫教授再提一笔，他们给我的教诲与鼓励，远不止是有关于本书英文本的写作和出版。写完序，我还得把已由绍铭校正的页样，亲自校阅一遍，务求中译本忠实流畅绝少有讹文。

——纽约，一九七八年十一月二十八日

经典之作

——夏志清著《中国现代小说史》中译本引言

• 刘绍铭 •

—

近几年来台北报纸的副刊，不时可以看到夏志清先生的文章。出现次数虽然不多（据我所知，夏先生还没有用过笔名），但由于他写的东西，不论劝学也好、言志也好，总有一定的份量，所以作品一面世，就受到知识界的重视。他的学术地位若非如此受重视，请他写序的人也不会这么络绎不绝了。

夏氏著作，包括原稿英文人家翻译成中文的，在台北结集成辑的，计有《爱情、社会小说》（一九七〇）、《文学的前途》（一九七四）和《人的文学》（一九七七），都是由纯文学出版社印行的。英文著作的散篇，数目虽没有中文那么多，但份量极重，如《新小说的提倡者：严复与梁启超》。此文的中译纯文学的版本，就有三十八页。

夏志清在美国唸研究院，在美国找到他第一份博士学位以后的教职。二十多年来，除了休假期间到外边去走走，一直没有离开美国学院派「不出版就完蛋」的压力。这里所谓「完蛋」，有异于「滚蛋」，因为早在六十年代初期，夏志清已是哥大的长俸副教授了。在他同行中的许多朋友，拿到长俸之日，就是采菊见南山之时。但夏志清大部份的英文经典之作，却是得到了工作保障后的产品。

一个学者在经济与工作上都无后顾之忧的情形下，仍孜孜不倦的去做研究与写作，背后无非是受着一种强烈的使命感所驱使。夏志清是三天不读书便自觉面目可憎那种人。他之急于要立言，与他十多年

来不断扶掖后进心理相同。本来，以他的年纪和身份，大可不必奔波于学术会议的会场，从纽约飞到波斯顿、芝加哥去主持小组会议。但他都去了。打开亚洲学会过去七八年的大会纪录，凡是他主持的小组，组员要不是他的学生，就是他的晚辈，有些仅是与他通过信，而从未谋过面的人。亚洲学会每年的中国文学小组，不过三个，而开放出来让大家去公平竞争的，有时仅得一个。入选机会之微，可想而知，而夏志清提拔后进用心之苦，也由此可见。

如果夏志清是「学阀」，那么他应该算是开明的「学阀」，因为他的确爱才若渴。记得一九七三年春天，我刚从新加坡回到夏威夷任教，离开美国四年，对美国汉学界情形隔膜多了。一天忽然收到夏志清的信，说：「你三月底既有机会到芝加哥来，可与芝大的安东尼·余联络，我最近读了他一篇论《西游记》的文章，佩服得很，因此推荐发表了。」

安东尼·余就是《西游记》全文的英译者余国藩教授。过去十多年来，由于夏志清抱怨我的中文字不好看，叫我用打字机写信，此后大家也就习惯了。我接信当天，就发了信给国藩兄，安排见面的时间和地点。后来在芝加哥见面，相谈起来，才知国藩原来也是个「香港侨生」，而且，最妙的是，夏志清介绍我们认识，但夏余二人，除了交换过一两封信外，在那个时候，连电话也没通过一次。

国藩的大学和研究院都是在美国唸的，和台大毫无关系，与济安先生更不用说拉不上什么交情了。今天美国学阀不少，但如夏志清这样不存门户之见的，绝无仅有。

另一个例子可见夏志清这种前辈风范的，是他与黄维梁结交的一段经过。这一段文字因缘，很是感人，读者有兴趣的话，可参看夏氏为黄著《中国诗学纵横论》（一九七七）所写的长序。

一个前辈结交了这么多的后进，而自己的学问和著作，却老胶在长俸阶段，后辈虽不说话，自己也会觉得不好意思的。古人要人交益

友，就有这个互相策励和督促的意思。

有些会议，虽不是夏志清主持的，但他却去了，尤其是专门讨论现代中国文学的会议。有时他并没有什么新文章要宣读，而是以「讨论者」(discussant)的身份去参加。讨论者也是评议人，可以客客气气把会场的各篇文章等因奉此的恭维一番，但也可以扳起面孔，把不成熟的文章和见解，就事论事的去鞭释一番。而夏志清的名字见于议程「讨论人」的名单中，颇有「老夫在，小子不得无礼放肆」之概。

今天后生可畏，兼以学术会议的场所，是个衡情量理的地方，长俸年资地位，在这里都不管用。宣化之功，得靠自己的学问或足以服人之德。

二

夏志清的英文专书，一共有两本，一是《中国现代小说史》（一九六一年初版，七一年增订），二是《中国古典小说》（一九六八）。前者由耶鲁大学出版，后者则为哥大。

夏志清在中国传统和现代小说研究的经典地位，不但他的门人和朋友一致认定；最难得的是，连政治上与他意见相左的年青学者，也对他的学问和批评眼光表示佩服。一九七六年四月六日的Bulletin of Concernde Asian Scholars出了特刊《中国革命文学》，里面有评介性的书目一栏，由John Berninghausen和Ted Hutters执笔（两人都在史丹福大学毕业）。对于《中国现代小说史》（以下简称《现史》），他们有以下的评

作者（夏志清）学问之渊博，批评眼光之独到，在此一览无遗。当然，他的反共立场，和他对在此书讨论到的大多数作家的意识型态之敌视，乃是一样显而易见的。

在最近的将来，大概不会有与此书等量齐观的作品出现，更别说取而代之。再说，本书提到的，但仍未为西方学者注意到的现代中国作家，为数不少。在这方面，夏书是个最现成的起点——虽然书中有不少矛盾的地方。此外我们还得注意作者某些强烈的偏见。……

但不论它毛病多少，《中国现代小说史》的内容包罗万有，而作者对自己的文学趣味，开宗明义就讲了出来，毫不含糊。即使我们跟他趣味不同，但作者之坦诚态度，令人佩服。此书对英语界读者来说，是一不可或缺的参考书。

在思想上和对文学的定义上持着与夏志清不同看法的人看来，《现史》无疑是充满了「偏见」的。譬如说，左派的文学史家，把鲁迅奉为新文学运动的「大旗手」，夏志清却没有，虽然他在本书的第二章就肯定了鲁迅在现代中国小说中的经典地位。同样地，夏氏的所谓「偏见」，没有影响到他对当时其他左派的小说家的公平评价。夏氏以全章的篇幅来讨论张天翼和吴组缃小说，称他们为第一流的短篇小说作家。

虽然《现史》给人最大的惊异，是夏志清对张爱玲和钱锺书的重视，而这两位作家的名字，在王瑶的《中国新文学史稿》、丁易的《中国现代文学史略》、和刘绶松的《中国新文学史初稿》都找不到。（大陆出版的书籍，常因政治形势不同而修正，我用的版本，出版日期分别是一九五三、一九五五和一九五六，特此注明。）上面提到的那位Ted Hutters先生，博士论文写的就是钱锺书。

偏见人人会有。刘若愚先生说对了，「一个批评家如果没有偏见，就等于没有文学上的趣味」（见Major Lyricists of the Northern Sung, 一九七四）。夏志清的偏见，没有使他闭起眼睛，抹煞左翼作家应受称赞的成就——茅盾、丁玲、萧军、沙汀、艾芜、赵树理、欧阳山、周立波、杨朔、路翎都讨论到了。评价可能与左派史

家有异，但最少让他们上了文学史，没有因自己的政治立场不同而把这些人的贡献一笔抹煞。这点「体育精神」，难求于左派文学史家。

夏书的重要性和功用，在最近的将来难有人取代。假使在这四年内夏志清的精神和体力，不为杂事分散的话，他还会有另本经典之作出现。此书将以更大的篇幅，集中讨论几位在他的《现史》中露过面，但没有详细讨论过的在抗战期间崭露头角的作家，如萧红、端木蕻良、路翎等。

此书一出，中国现代小说的研究，将迈入另一个新阶段，因为夏氏必会发掘出一些欧美左派学人也未必一定听说过的作家，提供一些博士论文的新题目，同时也可以不用一字一墨，替自己的「偏见」，作最有力的解释。

三

本书的若干章，如「文学革命」、「沈从文」、「张爱玲」，附录中的如「一九五八年来中国大陆的文学」和「现代中国文学感时忧国的精神」，早几年前已见于台港的报章杂志。在台湾没有发表过的十六章，现在都悉数收在中译本内。夏志清的「偏见」究竟真相如何，读者可在此自求答案。此书卷帙浩繁，论者要想从中抽样举例，真不知从何入手之感。不过，由于我上面引了左派三位文学史家的名字和作品，而许地山（落华生，一八九三——一九四一）刚巧是这三人和夏志清都有提到的一位早期作家，我想把这三个人的见解，摘要录后，让读者与夏志清的参照一下：

（一）王瑶：

他（许地山）对人生有些怀疑的色彩，但并不悲观；《缀网劳蛛》的主人翁尚洁说：「我像蜘蛛，命运就是我的网，蜘蛛把一切有毒无毒的昆虫吃入肚里，回头把网组织起来。他第

一次放出来的游丝，不晓得要放风吹多么远；可是等到黏有别的东西的时候，他的网便成了。他不晓得那网什么时候会破，和怎样破。一旦破了，他还暂时安安然然地藏起来；等有机会再结一个好的。人和他的命运又何尝不是这样？所有的网都是自己组织得来，或完或缺，只能听其自然罢了。」这可以说就是作者的人生观。茅盾说：「他这人生观是二重性的。一方面是积极的昂扬意识的表征（这是五四初期的），另一方面却又是消极的退婴的意识（这是他创作时普遍于知识界的），所以尚洁并没有确定的生活目的。」……

（二）丁易：

描写小资产阶级知识分子和小市民生活的，有王统照、落华生、淦女士（冯沅君），和王卢隐。……落华生，写有《缀网劳蛛》，思想上带有一种不健康的命定论的浪漫主义倾向，但同时也有现实的平民主义思想的因素。在他的后期，这一平民主义思想并得到进一步的发展。《解放者》集中所收的《春桃》，虽然不能从阶级关系上去分析问题，但却写出了劳动人民纯洁的质量和贵族的阶级同情。

（三）刘绶松：

由于小资产阶级的知识分子的特性和他对于佛教哲学长期的沉浸，早期作者的思想很明显地存在着虚无主义和自然主义的倾向。《缀网劳蛛》的女子尚洁，虽然「不信史夫人用定命论的解释来安慰她」，然而她认为「事情怎样来，我就怎样对付，毋庸在事前预先谋定什么方法」——这正是一种逆来顺受、乐天知命的看法。「世间没有一个不缺的网」，这种人生观，实际上还是定命论的。尚洁还有一段话，是值得注意的。

……

以上引文与王瑶所引完全一样，而论点也与丁易不谋而合，即肯定「许地山早期作品里仍然有着平民主义和人道主义的思想」和他「对于劳动人民的朴素深厚的感情」。

（四）夏志清：

许地山（笔名落华生）与他同时的作家最不同的一点是他对宗教的兴趣。冰心赞美母亲，是个泛神论者，但她的哲学是建于她幼年的幸福经验，并没有关注到宗教上的大问题。反过来看，落华生所关心的则是慈悲或爱这个基本的宗教经验，而几乎在他所有的小说里都试着要让世人知道，这个经验在我们的生活中是无所不在的。虽然他成就不大，对其他的作家的影响更是微乎其微，但他给他的时代重建精神价值上所作的努力，真不啻是一种苦行僧的精神。光凭这点，他已经值得我们尊敬，并且在文学史中，应占得一席之地了。

许地山很早就受到各种不同的宗教影响。他出生在台湾彰化的一个佛教家庭，长大于福建的龙溪。……他去世前的十年（一九三一至一九四一）在香港大学当教授，很少写小说。不过他的一篇很长的短篇小说《玉官》，倒是篇叫人感到意外的作品，使我们不得不重新评估他的成就。……

……在许多方面，玉官使人想起福楼拜的小说《纯洁的心》里的主角费立西德(Félicité)。不同的是，玉官不像费立西德之任令其善良凋缩于自身之内，她将她的善良向外发扬，实际地伸展到爱与工作之中。

大部份现代中国作家把他们的同情只保留给贫苦者和被压迫者；他们完全不知道，任何一个人，不管他的阶级与地位如何，都值得我们去同情了解。这一缺点说明了中国现代文学在道德意识上的肤浅：由于它只顾及国家的与思想上的问题，它便无暇以慈悲的精神去检讨个人的命运。在这方面，《玉官》

算得上是个很成功的例外。大部份中国知识分子都瞧不起宗教，尤其是基督教会，因此对他们来说，这篇小说象是对基督教传教士言过其实的赞美。然而《玉官》并不是一篇替基督教说话的作品，它的女主角彻头彻尾是个中国人，而且也缺乏理解基督教中心教义的知识能力。值得我们注意的重心是：许地山在这篇小说中很成功地采用了理解人生的宗教观点，超越了当时流行的人道主义和「义愤填胸」的情绪。……

据我个人所知，第一个指出《玉官》这中篇小说的重要性，而又花了这么大的篇幅去介绍它的成就的，是夏志清。王瑶、丁易、刘绶松没有提到《玉官》。台湾出版的史料参考书，如刘心皇的《现代中国文学史话》（一九七一）、尹雪曼编的《中华民国文艺史》（一九七五）和周锦的《中国新文学史》（一九七六），都有关于许地山的简短介绍，可惜就没有提到《玉官》。

而许地山在文学研究会的地位，在中国现代小说史的地位，如果没有《玉官》这个别具一格的故事来证实作者的才华，将会大打折扣。

大概因为夏志清「偏爱」许地山，所以才把这个重要的但容易为人忽视的故事，发掘出来，并肯定其应有的价值。

四

本书中译根据的是原著一九七一年增订本，但筹备工作则起于一九七〇年。那时我在香港中文大学崇基学院教书，其中一门课是翻译。在美国教翻译着重中译英，在香港自然相反。可是，我初期的构想——与同学集体译作——虽然很好，第二年就得推翻了。因为一九七一年我离港赴新加坡大学任教，结果本书的译者中，只得一位是我

中大时的学生，那就是译《现代中国文学感时忧国的精神》的丁福祥君。

其余各章的译者，除了我自己外，都是当今译学一时之选，不必由我在此一一介绍了。我在收到他们的译稿时，已经再三谢过。现在事隔多年，恐他们忘了有这回事，趁此机会再申谢悃。

当初给我译书打气最大的，是现今论交二十多年的老友林悦恒君。悦恒那时雄心勃勃，要替香港的友联出版社出一系列的大书。他一听我有意编译此书后，就一口答应下来。十年前的台湾出版事业没有今天那么发达，而我那时尚没有机会认识到传记文学出版社的刘绍唐先生（本书的台湾版由传记文学社出版）。因此今天补说编书缘起，第一个得感谢的是林悦恒。悦恒有古风，是今天我在香港朋友中，每想起旧游时就要神驰的人物。

校对时予我最大帮助的是黄维梁。跟余国藩一样，维梁是我近年先通信，后结交的一位年青朋友。他为《中国现代小说史》校稿，名义上是帮夏志清先生的忙，实际上是帮了我的大忙。因为我是此书的编者，文内所有错漏，其罪在我。因此，维梁每在校稿中检出一个错误，就减少我一分犯罪的负担。

他还请了新亚书院同学帮忙，把原著的索引编译成中文，真是功德无量。谨此向他们遥致谢意。

本书编译过程中，最头痛的是将已译成英文的引文找回中文原文来。有些资料易找，可是像上述许地山的《玉官》则不然。这么多位文学史家的著作都没有提到它，理由之一是他们对此篇小说并不重视，理由之二是普通图书馆不易看到。（此篇收在一九四七年商务图书馆出版的《危巢坠简》内，顺记。）在追查原始资料的工作上，《明报月刊》的黄俊东兄帮了我最大的忙。当然，连他也无法帮我忙的时候，最后的靠山就是写信去原作者夏志清先生求援了。

还有一位功不可没的人要记，那就是黄碧端同学。我把她放到最后来谢之，因为她是威斯康辛的学生。今年暑假，她花了将近一个月的时间，帮我一字一句的对着英文原著校稿，给我一一举出译文中需要修正的地方。她的点拨，又减轻了我负罪的担子。

一本译书的编者，除了对读者负责外，还要向原著人交代，要是他还健在的话。夏志清先生不但龙马精神，更难讨好的是，他的中文与英文一样驰誉学坛。我这份工作，吃力而不讨好，意中事耳。

如果我自己仅有一事可堪告慰，那就是这本钜著，即使夏先生自己动手翻译，也得花两三年时间。我这个编辑人做出来的工作，虽难尽满人意，但想到能够替志清先生省掉两三年的宝贵时间，以便他尽快完成下一本书，我这份苦差事，也没白做了。

一九七八年九月四日劳工节

第一编 初期

(一九一七—一九二七)

第一章 文学革命

• 刘绍铭 译 •

一九一七年一月，《新青年》杂志上出现了一篇题名为《文学改良刍议》的文章。作者胡适那个时候还是哥伦比亚大学研究院的学生，主修哲学。在发表这篇文章以前，胡适已花了差不多两年的时间去研究中国应否要采用白话文这个问题了。他也曾就这个问题跟其他留美的中国学生商量过，但都得不到他们的支持。在《文学改良刍议》发表之前，他写过信给《新青年》的编者，里面曾用过「文学革命」这句话。可是，在现在这篇文章中，他却没有提到这个爆炸性的名词；他只在所列举出来的八项信条中的第八项——「不避俗字俗语」——引用了但丁的《神曲》和中国的通俗小说来说明一下白话文的活力。胡适当时大概绝没有料到，他这篇文章，后来竟然会掀起了一个在范围与重要性来说可谓史无前例的文学运动，把整个中国文学史的路向改变过来。

陈独秀是当时《新青年》编辑，北京大学文科学长，同时也是个「老革命家」。他对科学和民主非常热中，亟亟于要打倒「孔家店」的意识形态和社会基础，因此他对胡适的文章，非常欣赏。在他看来，要斗垮这个式微的传统，语言和文学的改革是非推动不可的。紧接着《文学改良刍议》发表后的下一期，他就在《新青年》上写了一篇《文学革命论》给胡适捧场，内容泼辣，文字浮夸异常。陈独秀这篇文章，以文学知识和立论态度来讲，真可谓集无知与不负责任之大成，其精神上和胡适那篇劝人不要用陈腔滥调、不要作无病呻吟的文章可说背道而驰。在这篇社论中，陈独秀堂而皇之的说要「建设平易的抒情的国民文学」，以代替「雕琢的阿谀的贵族文学」；「建设新

鲜的立诚的写实文学」，以代替「陈腐的铺张的古典文学」；「建设明了的通俗的社会文学」，以代替「迂晦的艰涩的山林文学」^[30]。列举了这三大主义以后，陈独秀就把整个中国文学传统，作一个简短的、流水账式的交代，说中国文学一向是操纵在迂腐而晦涩的贵族文学家、古典文学家和山林文学家的手里。不消说，这种看法是太过于武断了。陈文的最后一段，以此质问中国的作家：「吾国文学界豪杰之士，有自负为中国之虞哥[即雨果，译注]、左喇[即左拉]、桂特[即歌德]、郝卜特曼[即霍普特曼]、狄铿士[即狄更斯]、王尔德者乎？」^[31]在提倡国民文学、写实文学和社会文学的当儿，竟把王尔德拉了进去奉为经典，岂不滑稽？

一九一七年七月，胡适由美返国，出任北大哲学系教授。到这个时候，除陈独秀外，少数北大教授也渐渐看出中国文学实在有改良的必要了。钱玄同和刘复就是两个显著的例子。而自一九一七年开始，《新青年》这本杂志，就成了他们几个人讨论白话文运用问题的论坛。但令他们失望的是，他们的论点，并没有引起什么反应。钱玄同迫得只好在一九一八年三月号上，用笔名写了一封「严重抗议」的信给《新青年》编辑，希望借此引起争论。传统派的文人中，只有林纾一人对这场运动自开始就密切注意的。但他一直没有采取什么行动。直到一九一九年三月，他才写了一封公开信给当时的北大校长蔡元培，指责他对校内教授破坏儒家道德与古典文学传统的行为，视若无睹。可是，胡适这时已经写好了他那篇见解精辟的《建设的文学革命论》（载《新青年》一九一八年四月号），以中国文学发展史的眼光去替白话文学辩护。对比之下，林纾责难白话文破坏道统的话，就站不住脚了。一九二〇年，教育部明文规定白话文为小学一二年级的语文教材，而胡适等人的努力，也有了正式的结果。

胡适提倡白话、改良文学的构想，早在一九一五年夏天就有了（那时他还在康乃尔大学本部读书）。文体改革与中国的复兴，有着

极大的连带关系，也是三十多年来，先知先觉的中国学者、新闻工作者和教育界人士所关心的问题。自鸦片战争后，列强对中国武力和经济的侵略，有增无已，使中国人感到他们之间因语言而形成的隔阂，非马上打破不可。一种浅白易懂的语言，不但可以帮助政府官员和学者增加他们对西方科学、艺术和政制的认识，而且还可以使一般人民提高对外侮的警觉。不说，好用典故、讲求韵调的文言文，实难应付这种需要。不说其他的，就拿翻译来讲，文言文就难以符合准确的需要。严复「翻译」阿当·史密斯、J. S. 米尔、T. H. 赫胥黎和海勃·史彬塞等人的作品，虽然文体优美，用字典雅，换了才气稍差的人，自然翻不出来。但以翻译标准来论翻译，严复的「翻译」，顶多只能算是他个人才华的表演而已。林纾的「翻译」，流传极广，大受欢迎。司各脱、狄更斯、托尔斯泰和柯南道尔等人的小说，在林纾笔下，成了第一流的古文，至于内容是否符合作者原来的意思，那又是另一回事了^[32]。文言文还有一个缺憾：它不是一种传播新知识、新观念的理想工具。当时有不少热心的社会改革者，不见容于清廷，失意之余，乃献身于新闻事业，使自己的理想能直接深入民间。为了便于容纳西方的专门术语，他们迫得放弃古文，创出一种新的文言体来，使大家容易看懂。梁启超是这班人中的佼佼者。他的新文言体不但便于介绍和讨论新的观念，而且还是宣扬爱国思想的有效工具。当时模仿他这种文体的人，有政治评论家和革命家，孙中山先生也是其中一位。不但如此，一般报纸和官场所用的中文，还以此做标准。这种趋势，一直到二次大战后才慢慢的改过来。

事实上，远在胡适先生提倡白话文以前，中国已有不少流行小说是用白话文写成的了。像《老残游记》和《官场现形记》这种晚清小说，不但说明了一般人对白话文学的兴趣越来越广，而作者也越来越依靠白话文来讽刺和暴露当时的政治和社会的弱点了。另一方面，报

业兴起，积极提倡使用白话文，因此，白话文除了小说外，多了一个派用场的地方。

可是，另外有些热心的社会改革者，觉得这些办法仍不能教化没有受过任何教育的群众，乃提倡国语和其他方言的拉丁化。汉字的简化也是他们的计划之一。这些社会改革者里面较知名的是王照和劳乃宣二人。他们看到基督教传教士把中国各地方言用罗马字拼了出来，居然能以此到民间各地去传教，觉得这个方法值得仿效。

在胡适以前，白话文、新文言体和汉字拉丁化的运用，主要是为了适应政治上和教育上的需要而已。早期的社会改革者在提倡白话文的时候，从未想到要涉及到文学的范围去，而白话小说的作者，亦从不把自己的作品看作中国的正统文学。因此，胡适在白话文运动的贡献是非常显著的：他不但认识到白话文的教育价值，而且还是第一个肯定白话文的尊严与其文学价值的人。在他看来，中国文学能有今天的成就，乃是因为在其发展过程中，不断有通俗的作品以非正统文学姿态出现的缘故。他在《新青年》早期的文章里、在《白话文学史》上卷中，都曾一再从中国诗歌、戏剧和小说的发展史中引用例子来证明这一点^[33]。依此看来，当时倡导白话文学，不但不会与中国文学的传统脱节，而且还是保证这传统继续发展下去的唯一可靠办法。

为了「改良」文学，胡适在历史中找寻证据来支持他的论点。结果他又得到另外一种成就：他把整个中国文学的遗产重新估价了。这实在是一项老早就应该做的工作。千百年来的科举制度（到一九〇五年才废除）把中国读书人阅读的范围束缚了，使他们除了经史子集外再无工夫涉猎其他东西。因为小说和戏剧不在阅读的范围以内，要想做官的或已经做了官的读书人，即使对此发生兴趣，也只能偷偷摸摸的看。事实上，自元朝以来，小说和戏剧的作品，大部份都是那种谋官不遂或是根本反对这种科举制度的文人所写成的。他们创作的目的，主要是为了自娱，根本不会想到以此来提高自己的社会身价或文

学地位。到了清代，读书人和一般人民对文学的态度起了变化，他们渐渐对小说感到兴趣，而小说家亦开始多少享受到职业尊严。但尽管如此，除了像金圣叹这种「异端」外，没有几个学者敢像他那样公然表扬小说的价值，声称《水浒》、《西厢》足可与《离骚》、《庄子》、《史记》相提并论的。

在文学史上，一种文学的类型，其发展能够不因批评界的漠视和敌意而受到阻碍，倒不见得是一件怎样不寻常的事。就拿英国的例子来说罢。没有几个依莉莎白时代的戏剧家敢把自己的作品看成严肃的文学的；而亨利·费尔丁和山姆·理察逊这两位小说家的地位，在十八世纪英国读者心目中，也难与波普和米尔顿相比。如果胡适不是在西方文学的传统中找到了这个保证，那么，他学问再好，批评眼光和胆识再大，也不能给中国文学带来这么一个反传统的看法。正因为他深知西方文学自但丁和乔叟以后，「国语文学」已成了主流；戏剧和小说也享受到崇高的地位，他才能给中国文学提供了这样一种崭新的看法。同样地，在阐释中国思想史方面，胡适也借助了西方较为精密的一套哲学专门术语。

胡适既在这个文学革命上扮演了这么一个吃重的角色，因此他觉得有责任去鼓吹国人重视白话文在历史上的重要性和它将来的无限前途。他的看法是这样的：如果早期的白话文学能在全无督促鼓励的状态下产生好几部不朽的作品，那么，中国的新文学，一来因国人对白话文的前途已具信心，二来受了西方文学潮流的影响，应该会有更出色的表现了。但可惜胡适虽然是个了不起的倡导人，他却不能以身作则，自己写出一些令人满意的文学示范作品来。在他所处的时代和地点来说，胡适之扬弃古文传统，在历史意义上与华茨华斯之摒绝德莱敦与波普、早期艾略特之非难浪漫诗人和维多利亚时代诗人差堪比拟。所不同者是胡适这种「厚今薄古」态度内涵着更多的文化和社会因素而已。再说，胡适的处境也有异于华茨华斯和艾略特的地方。胡

适所提出的有关文学的理论，并不是为了替自己的创作辩护而写的。不错，为了示范的需要，他写了不少于今读来索然无味的白话诗，收入《尝试集》（一九二〇年出版），但他的目的不外叫人像他一样继续尝试而已。（我们在这里不妨附带一提的是，胡氏有关中国白话文传统的言论，最难令人惬意的一部份，就是论诗那部份。在《白话文学史》中，他为了配合自己论调的需要，迫得把旧诗中稍有艰深晦涩的，都看作是拟古的、虚浮的或拘泥形式的，不论其地位多重要，都给予很低的评价。这当然有失公允的。）他还翻译了好几篇西方短篇小说，辑成一个小册子，目的是把外国这一类型的文学介绍到中国小说的传统来。

他还以史学家和批评家的身份，指出一种他个人极为欣赏的艺术信仰：宣扬人道的写实主义。在《建设文学革命论》一文中，他慨叹当时一般流行小说家所写的题材，老是离不开官场、妓院和「龌龊社会」。那么胡适本人认为该写些什么呢？他开了以下的一张方子：「工厂之男女工人，人力车夫，内地农家……一切家庭惨变，婚姻痛苦，女子之位置，教育之不适宜……种种问题。」^[34]这无疑是叫文学工作者多注意妇女、青年和被剥削阶级人士的苦况。但在另一方面，我们亦由此可看到胡适的文学观是多么狭窄的了。他不过是把文学看作批评社会的工具而已。

胡适的文学观虽然狭窄，但跟他一起搞「文学革命」的朋友，言论更为荒谬。他们在表面上虽然支持他，但私底下，他们极其怀疑他的改良计划是否正确，是否行得通。这种人，有时好像除了把整个中国文化和文字废除外，对什么改革也不会满足似的。钱玄同在《中国今后之文字问题》这样写道：

欲废孔学，欲剿灭道教，惟有将中国书籍一概束诸高阁之一法。何以故？因中国书籍，千百分之九十九都是这两类之书故；中国文字，自来即专拘于发挥孔门学说，及道教妖言

故……此种文字，断断不能适用于二十世纪之新时代。我再大胆宣言道：欲使中国不亡，欲使中国民族为二十世纪文明之民族，必以废孔学，灭道教为根本之解决，而废记载孔门学说及道教妖言之汉文，尤为根本解决之根本解决。^[35]

面对着这种极端的言论，胡适当时一定很感尴尬了。在覆钱玄同的信中，他指出了钱氏的建议是行不通的，劝钱氏把精力用到较为实际的问题上去。但胡适当时的声望，仍不足以阻止他们继续对这问题的讨论。甚至他的得意门生傅斯年（当时编《新潮》）也写文章赞同钱氏的见解：「而且中国文字尤其有缺点的地方，就是野蛮根性太深了。造字的时候，原是极野蛮的世代，造出的文字，岂有不野蛮之理？一直保持到现代社会里，难道不自惭形秽吗？」^[36]听他这样说来，好像中文是世上唯一的「野蛮世代」的文字。

虽然胡适和他的朋友，在改良文学这件事上，表面看来合作无间，但在学术的信念上，他和陈独秀等人，分歧得真可说是南辕北辙。胡适早年读书，已得清人治学神髓，后来负笈美国，受业于杜威门下，使其本来「小心求证」的精神，在美国的实用主义培养下，益见相得益彰。他奉信的，是理性的儒家思想，是个「现实的乐观主义者」。正因如此，他有面对真理的勇气，不管代价多痛苦，多难堪。这种精神，在他评论中国时事的文章里看到，在他重新评价中国文学、文化的文章里也能看到。不论他所发现的事实多么毛病百出，多么令人泄气，他总能保持他那种心平气和、实事求是的精神。他在这方面的朋友就不是这样子了。他们对中国的过去，极感羞耻，故不惜采取激烈的手段谋求改革。陈独秀、钱玄同、李大钊、鲁迅等人的文章，常出现于《新青年》，而他们对中国的态度，都是异常决绝的。他们在年纪较轻时，可能对中国感到骄傲过，但后来这种骄傲竟变了自虐式的自卑感，觉得中国的一切，事事不如人。他们对辫子、缠足、鸦片这些中国落后的象征感到厌恶，自不待言；他们对中国的

文学、艺术、哲学和一切的民间习俗一样觉得羞耻。在今天看来，钱玄同在《中国今后之文字问题》所提之建议，可能荒谬绝伦，但当时钱氏写这篇文章时的态度，最是严肃不过的。由于他们对传统的态度表现得这么决绝，也就难怪他们开出来的救国方子，也是那么武断了。由此看来，他们后来大半投向共产党，也是顺理成章的事。

陈独秀和钱玄同等人的言论既然这么激烈，直接怀疑到中国文字和文化的本质，照理说白话文运动是不会得到舆论支持的了。但这种言论在当时却得到学生的支持。这批学生，大多数是《新青年》、《新潮》的读者，心中充满爱国热诚，常常希望在这两个刊物的文章里得到自己行动的启示。对他们说来，采用白话文不但是进步的开始，而且也是建设国家的保证。在这些人中，有部份人可能跟钱玄同这等激烈分子一样，对计划中的语文改良运动表示不满，但他们并没有反对使用白话文。反之，他们利用了白话文比较自由的形式，尽情发挥己见。

这些学生，对当时的北洋政府，极为不满，因此他们极想发挥影响力，以左右国事。对他们说来，一九一一至一九一二年的国民革命是失败的，因为这次革命的结果，既未使中国统一，也未能阻防外侮。到了一九一九年巴黎和会开幕，他们看到了中国与会代表的丑剧，再也忍耐不住了，乃于同年五月四日，为了抗议政府对日本在山东领土与经济的权益作了种种让步，在北京和其他大城市举行了一连串的游行示威。以前憎恨政府的无能与腐败、憎恨政府官员的叛国行为，现在一发成为不可收拾的爱国怒潮。为此原因，五四运动亦称作新文化运动，因为这是有史以来中国知识分子和学生联合起来参与国事最强大的一次。五四运动亦帮助了文学革命的推展。随着学生游行示威以后，各式各样的语体文杂志，有文艺性的，有综合性的，纷纷出版，以应广大的读者要求。

在这个文学革命的开始阶段，因为只谈理论，没有行动，所以当时一般守旧的文人学者并没有太加以理会。可是这个运动，居然在全国闹得如火如荼，这就令他们大为吃惊了。但无论林纾也好，章士钊也好，这批国粹派分子中再也没有人能为保存固有文学和文化提出什么动听的理由了。反倒是当时不少第一流的学者，如王国维、梁启超、胡适等人，拼命的学习西方文学和哲学，使国学研究，气象一新。另一方面，那班自封为卫道派的人物，由于他们不肯面对西方之挑战，故步自封，所以越来越追不上时代了。他们攻击白话文时，只说它粗野累赘，不及文言文之简朴优雅。其实，他们没说中要害。新文化运动后面最大的危机是参与其事那些人自信心太强，思想未成熟，做事犯了独行独断的毛病。不过，任何文化若遭遇到这么巨大的方向变换时，也难免犯这种毛病的。

因此，首先起来给新文化运动下严正批评的，不是国粹派的人，而是一批教育背景与胡适相差不多的人，如梅光迪、胡先骕和吴宓等。他们都是留美的学者，在南京教书，在一九二二年合办了《学衡》，以抗衡这个运动中他们认为是坏影响^[37]。梅光迪是哈佛大学欧文·巴壁德的学生，在求学时就是胡适朋友间不赞同文学革命的一位。到了一九二二年他办《学衡》时，他所反对的，已不是白话文的本身，而是胡适进化论式的观念，因为胡适认为白话文终将取文言之地位而代之。总之，《学衡》所特别关心的问题，是那批新文化运动的领袖人物，在介绍外国思想界和文学界人物到中国时，所表现的态度：热心有余，读书不多，不知道单凭一时喜爱的去介绍外国名人是有危险一面的。马克思、杜威和罗素（杜威和罗素两人先后在一九一九、一九二〇年应邀到过中国来讲学）^[38]三人当时在中国被奉为神明，西方与日本的现代文学流行的风尚，被盲目的模仿，而西方古典作品反而被忽略了。在这种情况下，梅光迪等人责备那些新文化运动的领袖的话是有道理的，因为他们对西方文学与哲学的深厚传统缺

乏了解；他们只知贪新好奇，求转变，对国家在文化方面的实在需要，反而置之不顾。而他们也因此可以说是没有尽读书人的责任，这实在是很可惜的事。梅光迪把这种新文化倡导者评为：「彼等非思想家乃诡辩家也」、「彼等非创造家乃模仿家也」、「彼等非学问家乃功名之士也」、「彼等非教育家乃政客也」^[39]。梅光迪这话，未尽公允，因为在这些他指责的新文化倡导者中，也有好些态度极为严肃的作家。另外还有一些搞思想工作的，虽然自己不一定有什么创见，但由于他们运用了西方的方法来研究中国学问，开辟了新的蹊径，所以贡献不少。而这些人的动机、努力和热忱都给梅光迪不分青红皂白的诬蔑了。可是，若放长眼光来看，梅光迪的话也说对了，因为在这些新文化倡导人中的激烈急进分子（他们在一九二二年时势力已相当庞大），后来就凭着他们的个人喜爱来改造中国。

《学衡》对新文化倡导者的攻击，造成了一个意想不到的后果：那就是使这阵营中原来意见不和的人团结在一起。譬如说，胡适就站到他那伙激进的朋友阵线上去。可是，一待反对派销声匿迹以后，新文化运动阵营内的自由分子和激进分子的意见，便分歧了。值得注意的是胡适和陈独秀二人早就分道扬镳。陈独秀在一九二零年成了中国共产党的创办人^[40]，随后在上海和广州两地还继续编《新青年》，虽然这本杂志这时已变了质，成为党的宣传刊物，影响力也少了。

（陈在共产党的领导地位到一九二七年被褫夺了；一九四二年逝世，死时极其失意，深悔自己早期宣扬共产主义的各种愚昧行为。）胡适则继续留在北大，所交的朋友中，有不少是留美或留英学生，如陈源、徐志摩和陈衡哲等，相处颇为融洽。他兴趣极广，对考证和批评，文学和政治都有研究，这些都可在他的几个刊物中看出来。虽然他自始至终对新文学的前途非常关心，对当政的国民政府亦时进谏言，他真正的兴趣和贡献却在文学和考证功夫上。他对几本中国古典小说的源流和作者的考证真是国学研究上的一个重要的里程碑。

共产党成立后，在文学革命初期时只晓得破坏的激进分子，现在都把精力放在实际的行动上去了。以胡适为首的自由主义阵营，由于缺乏政治背景的关系，当然处于劣势了。而且，对当时大部份学生和青年知识分子说来，这个阵营所代表的革新思想和实用主义，用在解决中国问题上，实在太过于拘谨了。这些学生和知识分子，深感国耻之痛，所要求的，自然是急进的转变，务使中国在短期间成为一现代强国。

经过五月四日的学生游行示威以后，北洋政府故态不改：一方面对日本帝国主义的要求继续让步，一方面对国家内部的整顿漠不关心。事实上，我们可以说二十年代的北京是颡顽军阀争权夺利的角逐地。在这个时候，全国爱国之士的希望都寄托在国民党上。在孙中山先生和蒋介石先生的领导下，国民党在广州改组，并组成国民革命军，于一九二六年誓师北伐，统一全国。但在国民党改组期间，孙中山先生因为得不到西方列强的帮助，接受了苏联的支援。西方列强不肯援手，其理至浅，因为他们不愿看见中国强大起来。可是，国民党这次接受了苏联的援助，代价可大了。不但国民党的本身被大量共产党分子渗透了（造成了日后右派和左派的思想分裂），而且，由于这个缘故，让敌对的共产党迅速生长，使其宣传攻势，越来越无禁忌了。结果是，国民党的领袖蒋介石不得不在其北伐的半途中实行清党（一九二七年春天），宣布共产党为非法组织。但在国共合作期间（一九二三——一九二七），急进派的知识分子和学生影响力和人数都增加不少，清党后这些人大半还是跟着共产党走。

在二十年代中期所发生的事件中，最能代表民众觉醒的要算「五卅惨案」了。这件惨案是因一个日本纱厂监工用枪击毙纱厂内一个中国工人而起的。两个星期后，亦即是一九二五年五月卅日那天，在上海的学生和工人替死者举行了追悼会，跟着在上海英租界游行抗议。不料警察跑来干涉，打死了十二个参加游行的人，伤了十七个。这件

事引起全国公愤。在全国各大工商业都市（包括香港）中，反帝国主义游行、中国工人在洋工厂里罢工、抵制外国（尤其是英国）货的运动，风起云涌。经过了这件事后，共产党在后来组织工人和利用学生方面，得到了不少好处^[41]。其实，这次上海游行事件，开始时在后面策划的，很可能就有共产党参与其中。难怪后来的共产党史家，都把这事件看做中国爱国人民对帝国主义罪恶第一次觉醒的象征了。

「五卅惨案」的后果，对文艺作家来说，发生了很大的影响。在某一程度来看，我们大致也同意某些文学史家的见解，认为文学革命的初步阶段，到此为止。而从现在开始，就是「革命文学」的新纪元了。如此一来，激进派的阵营便打倒了自由派的阵营，而在一般人的心目中了。他们便俨然成为「革命的前卫」

现在我们将继续讨论新文化、新文学运动的哲学基础和所受到的外来文化影响。

在民国初年，中国知识分子，不论是激进派也好，自由派也好，对中国传统制度的攻击，不遗余力。他们的批评难免有粗浅幼稚之处，但他们的态度，却充分的表现了他们的道德勇气。历史上，当一个民族面临精神上「维新」的阶段时，必求改变现状，对传统必会反抗——这几乎是新的信心建立前必然的现象。在西方文学史中，浪漫派诗人之出现，是随着法国大革命的浪潮而引发出来的，而中国青年在五四期间所表现的热忱和乐观精神，与此差堪比拟。所不同的是，那批年轻的中国作家，除了心中存着一种对未来中国的美丽憧憬外，更无足够他们汲取不尽的精神泉源。有关这一方面的危机，梁实秋远在一九二六年就看出来了（那时他还在哈佛大学念英国文学）。他写了一篇非常重要的文章，题名《现代中国文学之浪漫的趋势》，指出当时的现代中国文学「到处弥漫着抒情主义」和「人道主义」^[42]。梁实秋师承欧文·巴壁德的学说，难怪「浪漫」一词在他笔下，变成了他对当时作品表示极端藐视的字眼。其实，每一个文学运动的初期，

在许多地方上，难免犯了矫枉过正的毛病；这与浪漫主义本身的局限是截然两回事。这个界限，可惜梁氏没有划出来。但中国新文学早期浪漫主义所表现出来的形式和思想，都是极为幼稚和浅薄的，这一点，后来的学者应该不难看出来。在这个文学运动中，没有像山姆·柯立基那样的人来指出想象力之重要；没有华茨华斯来向我们证实无所不在的神的存在；没有威廉·布雷克去探测人类心灵为善与为恶的无比能力。早期中国现代文学的浪漫作品是非常现世的，很少有在心理上或哲理上对人生作有深度的探讨。事实上，所谓「浪漫主义」也者，不过是社会改革者因着科学实证论 (scientific positivism) 之名而发出的一股除旧布新的破坏力量。它的目标倒是非常实际的：它要给中国人民带来幸福的生活，建立一个更完善的社会和一个强大的中国。由于这种浪漫主义所探索的问题，没有深入人类心灵的隐蔽处，没有超越现世的经验，因此，我们只能把它看做一种人道主义——一种既关怀社会疾苦同时又不忘自怜自叹的人道主义。自然界的一切，对这种浪漫主义者说来，只不过是一种陶冶性情的工具而已。他们关心的，倒是社会上贫富悬殊的现象，并希望能够寻求到一个公平的分配办法。

文学革命的初期还有一个值得注意的现象，那就是国人对人文主义的浓厚兴趣，认为人的尊严，远远超过他作为动物和市民的需要之上。在「易卜生主义」一文中，胡适大力倡导个人主义，要把国人从传统的桎梏中解放出来。这篇文章得到热烈的反应，而易卜生也成为西方作家中被大量翻译成白话文最早的一个。《傀儡家庭》中的娜拉，成了当时中国青年最热门的话题^[43]。其他反对政治和社会压迫、倡导个人自由的西方斗士如约翰·米尔、尼采、托尔斯泰（有些人其实不是「斗士」，但也被误认了），也常在《新青年》的篇幅上出现^[44]。这种对人性尊严的信念，本来可把中国新文学带进一个新的天地去，但可惜第一次大战刚结束，西方的个人主义思想，马上就受

到考验了。知名的学者如梁启超、梁漱溟等人对好胜好战的西方文明感到失望，开始劝说国人回复到中国的和佛家的生活方式去。胡适因此写了几篇很有分量的文章，算是遏止了这种莫须有的悲观思想[45]。但另一方面，胡适却无法劝阻那些很有影响力的激烈知识分子去崇拜俄国当时的政治实验。这实验所应许的远景太动人了，它不但可以超越现存的东西文化，而且还可进而导致世界和平，四海一家。在俄国的影响下，个人主义的理想日渐凋零，虽然在五十年代间，不少作家对大陆的政权感到深恶痛绝后，发觉自己私底下原来一直是个个人主义的信徒。

鉴于新文化运动对人性尊严的重视，我们应该看一看周作人在一九一八年十二月刊在《新青年》的一篇题名《人的文学》的文章。我们要知道，胡适虽然老早就确定了新文学运动的历史地位，甚至还提供了这运动可走的路线，但有关新文学道德方面、心理方面的问题，胡适却没有做过什么阐释的工作。周作人在这方面做了补充的工夫。周作人是日本留学生，一九一七年回国任教北京大学，后以散文驰誉于时，自称儒家，笔下对传统风俗习，常爱挖苦一番。可是在他写《人的文学》期间，他正钻研西方文学和心理学，所采取的立场，还是西方实证主义者的立场。而他对中国文化的的评价——即使是优秀的一面——也因此受到了影响。但无论就科学的或人文的眼光看，周作人这篇文章是当时最深思熟虑和最有建设性思想的一篇。

《人的文学》的论点，认为人是有灵肉二重生活的；灵肉本是一物的两面，不是对抗的二元。而古人的思想，却以为两元分立，永相冲突。这种灵肉二元的思想，表现于文学上，也成了两派。崇尚理性的文学多为政治与宗教服务，抑压人的情性。描写人类本能的文学，则每每陷入色欲、暴力和幻想的渊藪中。不幸的是，这两派文学中的任何一派，都不能把人性的全面刻划出来。如果我们摊开中国通俗文学史一看，我们不难看到这两类文学占着多重的地位：表扬封建思想

与道德的「奴隶」书类，色情狂的淫书类，迷信的鬼神书类，歌颂江湖侠盗的强盗书类，才子佳人书类等等。

周作人认为这几类书会妨碍人性的生长，应该排斥。代之而起的该是一种把人看作一种理性动物，维护人类尊严的文学。他在《人的文学》里虽然也提到一种描述理想生活的乌托邦式文学，但他的着重点，却是要作家正视人生。为了说明「人的文学」是一种什么东西，周氏引了易卜生、托尔斯泰、屠格涅夫和哈代等人的作品来做例子，说这些作家所描写的虽然仅是平凡人的生活，但却能从中表现出爱心、同情心和道德感来。其实，周作人在这篇文章说的话，大概上与十九世纪西方写实文学所揭橥的目标相仿，不过他确是把当时强烈的个人主义和人道精神记录出来了。同时，我们也可从此看出中国知识分子正在寻找一种更能适合现代人需要的、足以取代儒家伦理观的思想。因此，周作人的《人的文学》实在可以看作是现代中国文学成熟时期的开端。

可惜的是，成熟的作品并不多，因为当时能够站稳立场，不为流行意识形态所左右的作家，实在不多。这也有助于说明现代中国文学的基本缺点。那就是，在道德问题的探讨方面，中国现代作家鲜有人能超越其时代背景的思想模式的。

我们就拿周作人的《人的文学》做例子吧。这篇文章，立论虽然很有见地，但我们读后总觉得周氏热心倡导的，仅及于道德上能促进人类幸福的文学而已，对于在伦理上与他观点不同的作品，他就不愿提倡了——虽然这些作品所关心的问题，是极其严肃的道德问题。周氏认为，人类幸福的理想境界，该是威廉·布雷克在《天国与地狱的结婚》内所描写的灵肉合一的境界。但站在文学的立场看，我们断不能说凡不符合这标准的作品都是要不得的。周作人却是这么想。虽然在上述那篇文章内，他对荷马史诗《伊里亚德》表示非常佩服，又称赞杜斯妥也夫斯基为「伟大的人道主义作家」，可是，他对大半西方上

古文学，仅以人类学和历史学的眼光去欣赏它。同样地，他对杜斯妥也夫斯基的人道主义，也不是没有保留的，因为「他在一部小说中，说一个男人爱个女子，后来女子爱了别人，他却竭力斡旋，使他们能够配合。」这种行为，在周作人看来，有悖常理，因为那个男人所作的牺牲，远超常人的心灵和肉体所能忍受的痛苦。由此可知，尽管周作人对文学的态度怎样严肃，对现代心理学怎样感到兴趣——他可能是促使中国读者对布雷克和杜斯妥也夫斯基^[46]作品注意的第一人——在本质上，他实在和其他的中国知识分子一样的致力于改革中国社会，只是方式有点不同而已。

这种急欲改革中国社会的热忱，对文学的素质，难免有坏的影响；现代中国文学早期浪漫主义作品之所以显得那么浅薄，与此不无关系。到最后，这种改造社会的热忱必然变为爱国的载道思想。因此，我们可以说，即使没有共产党理论的影响，中国的新文学作家，也不一定会对探讨人类心灵问题感到兴趣的。他们亟亟以谋的，是要把中国变成现代国家，因此他们写文章的当务之急，是教导自己蒙昧的同胞。几位早期的作家，都坦白承认他们选择文艺为事业的理由，无非是为了要对国人的愚昧、怯懦和冷漠宣战。他们认为文学在这方面是比科学和政治更有效的武器。这些作家，对艺术的看法容有不同，但在爱国的大原则下，他们的信念是相同的。

文学既然要载道，对艺术有时就不遑顾及了。现代中国作家对外国文学作品认识的机会极多（他们的祖先可没有这种福气），但值得注意的是，他们对外国作家所感兴趣的，以思想为主，艺术成就其次。即使绝顶聪明的人如胡适和周作人也不例外。由于他们所处的环境特殊，他们对西方文化的了解，也是片面的，不完整的。当时较具影响力的作家，几乎清一色的是留学生，他们的文章和见解，难免受到他们留学所在地时髦的思想或偏见所感染。说真的，我们即使把自由派与激进派的纷争看做留美、留英学生与留日学生的纷争也不为

过。（当然也有例外的，最显著的例子莫如周作人。他是留日学生，可是他对若干西方思想主流的反应，比一般留学欧美的人还要敏锐。他写的有关宗教、民俗学和性道德的文章，很容易就看出是受了佛莱则James Frazer、佛洛依德和霭利斯Havelock Ellis的影响。）当时中国留学生的中心是日本、美国和英国，虽然到法国和苏联去的也有不少人。除了少数例子外，留法、留俄的学生以激进派的居多。日本的文学革命在明治时代就开始，比中国早出三十年。因此，中国早期的留日学生，如后来在知识界扮演着领导地位的陈独秀和鲁迅，在彼邦就读时，就难免受到这种风气和在后面推动着这种风气的西方文学和哲学思想所影响。由于他们早期教育对文学有偏爱的关系，这些留学生对当代日本文学和当时在日本流行的西方作家，读得非常热心。而西方作家中，以俄国作家最受重视。后来，他们回国介绍西方作家时，对俄国作家，也特别热心。中国和日本的知识分子之所以特别欣赏俄国小说是有特殊的原因的，因为这两个国家都想摆脱传统的枷锁，改革社会现状，建立较为合理的制度。而俄国小说里所表现的社会同情心，对权威和习俗所作的虚无主义式的反抗，对追求生命意义的热诚，对自己祖国的伟大的信心不移（尽管不时对她的弱点冷嘲热讽）这些都是当时中日青年迫切关怀的问题，难怪他们反应如此热烈了。二十世纪的头十年，浪漫主义在日本非常流行，后来创造社成立，由于创办人全是留日学生，所以也把浪漫派文学带进中国。到了二十年代初期，马克思主义流行日本；虽然陈独秀和李大钊早就鼓吹共产思想，普罗文学、革命文学在中国抬头，差不多完全受了日本的影响。

相比较起来，本世纪最初二十年的英美文坛宁静多了。像艾略特和乔哀思等作家，其作品还在试验阶段中，自然谈不到有力量在学院里产生什么影响。至于在这两个国家攻读人文科学的中国留学生，他们的兴趣则浸淫在浪漫文学和维多利亚文学的氛围中。当然，他们也会

同时注意到当时文学的新趋势，譬如说，他们对庞德等人所提倡的「写像主义」(imagism)就极感兴趣。这个新兴的诗派，对我国的白话文运动，很有鼓舞作用，尤在白话诗写作的尝试上为然^[47]。在哲学方面，他们对杜威、罗素和狄勤生(G. Lowes Dickinson)的实用思想，很是注意。除此以外，易卜生、萧伯纳和高尔斯华绥的问题剧也给他们拓展了知识的新领域。还值得一提的是巴壁德和摩尔(P. E. More)人文主义的思想，也很受到这班中国留学生的重视。但这些影响一旦与从日本输入的思想比较起来，就难免黯然失色了。除了在文学革命的初期他们还发生过相当的作用外，英美留学生在当时的影响力实在是很有限的。他们从欧美回来，踏入国门，就发觉与日派知识分子所建立起来的文学哲学系统，大相径庭。于是他们只好采取守势，专心致力于研究中国社会各方面的问题，然后作建设性的批评，以抗拒左翼分子和激进分子破坏性的影响力。他们其中有不少在大学里教书，培养自由学风和研究文学的严肃精神，使到不少有才华的年轻作家日后能够站稳脚步，不致受共产党宣传所蒙蔽。

当然，我们不能以外来文学影响的多寡来判断某一个时期的文学是否丰富或贫弱。中国知识分子对英美的传统比较冷淡，乃是因为这传统所代表的一切与当时中国急待解决的问题，无直接的关系。而且，即使留英留美派的学者在当时能发生更大的影响力，我们也可以相信，他们的话一定会被有意无意的曲解，务使这个英美传统，沾上一点左派的革命气息。而且，令人奇怪的是，使惠特曼和额普顿·辛克莱的作品在中国大行其道的，不是留美学生，而是留日学生。总之，当时的形势对少数具真知灼见的知识分子说来，是非常险恶的。国家落后，传统文化渐被背弃，他们对此当然非常关心，并曾多方努力以挽狂澜。但他们的努力是白费了，因为他们的对手在学问上虽属半吊子之流，但后面却有广大群众的支持。这些人缺乏耐心、智慧，而所追求的理想，连自己也只是一知半解（但却自以为是）可是正因如此

他们才得到群众的支持。我们若要了解现代中国文学，非要把这些人活动的重要性弄清楚不可。

本书研讨中国现代小说的发展，始自文学革命，一直到六十年代中期「文化大革命」前夕为止。有好几章同本章一样，附带讨论一下作家间思想的论争，因为我认为要好好了解现代中国小说之得失成败，同时期的文艺思潮也该是我们参照探讨的对象。为了使本书读者对现代中国文学的发展有个较完整的概观，我也会在某几章里约略讨论一下诗歌、戏剧和散文这三方面的成就。我得马上要指出的是，这里所指的「现代文学」，并不是民国以来所产生的唯一文学。在当时政府的教育制度下，中学生和大学生仍多多少少要读些古文和用文言文作文的。不过，真有旧学根底，以古文诗词曲著名的文人，却是越来越少了。京戏和其他地方戏仍受到若干观众的欢迎，可是，为了迎合观众的新时代趣味，戏班的主办人便要常常编排新戏。直到一九四九年大陆变色为止，当代人写的章回体小说仍受广大读者所欢迎。这些逃避现实的小说——题材包括才子佳人式的艳史到无奇不有的武侠小说——是与历代的白话小说传统一脉相承的。除了文字用白话外，可说与当时的新小说无相同之处。这些新派的章回小说作者，虽然一直不为正统的新文艺工作者瞧得起（因为他们对社会问题不关心，对西方的传统也所知甚少），但纯以小说技巧来讲，所谓「鸳鸯蝴蝶派」作家中，有几个人实在比有些思想前进的作者高明得多了^[48]。我们认为这一派的小说家是值得我们好好去研究的。这一派的小说，虽然不一定有什么文学价值，但却可以提供一些宝贵的社会性的资料。那就是：民国时期的中国读者喜欢做的究竟是那几种白日梦？

随着胡适以后，不少当初提倡白话文的人都试用着白话文来写新诗，成绩均不如理想。这倒是可以料得到的事。这跟用白话文来写小说不同。白话小说本来就有很长远的传统，因此在吸收西方小说的新技巧方面比较容易。可是中国旧诗的传统中，能够对新诗人有所帮助

的地方就不多了。不错，在旧诗中，有不少为国人喜爱的诗篇，如果朗诵出来的话，即使一个没有受过什么教育的人也能听懂。但我们不要忘记的是，这些听来容易的诗篇，其实也是严守着唐朝以前就已臻成熟的韵律学写成的。不单如此，正因为旧诗作法是中国传统教育重要的一部分，所以一千多年来，举凡有关旧诗作法的规矩，如措词用字，意象经营，题材选择，情感表达等，都有非常详尽的指示。初习诗的人，即使没有什么天分，也可依循这些法则去做出规规矩矩的诗来。现代白话诗人面对的问题是：要吗是完全放弃这些传统法则不顾，要吗是把它们采纳过来，加以改变，使它们适合现代口语的词汇与节奏。但是由于旧诗的成就太辉煌了，太多采多姿了，新诗人无论选择那一个方向，都一定会感到吃力不讨好的，这几乎是无法避免的事。

最令写新诗的人感到困惑的就是新诗中的韵律问题。我们知道，旧诗词的韵律是依靠字音平仄的组织。而现代中国的口语，既然不是单音节的，这种作诗法就不太适用了。在实验期间的开始，大多数的诗人都用自由诗体，对押韵和节奏的问题不大注意。这种混乱状态的造成，想是受了美国写像主义派诗人、惠特曼、泰戈尔和日本俳句诗风所影响。后来，英美留学生相继返国，又介绍了「重音」(stress)的方法。此中最知名的，首推徐志摩和闻一多。他们都是英国浪漫诗的热爱者，而大体说来，他们也算能在他们各式各样体裁的诗中多多少少表现了种秩序。差不多在同一时间中，也有别的诗人走着法国象征诗派的道路。当然，把西方的韵律用到新诗上去，对听惯了中国旧诗韵调的读者说来，是没有什么音乐性可言的。但是在没有其他更好的办法以前，中国的现代诗人，看来也只好继续将就着用「重音」的方法了。其实，不论是写像主义和浪漫主义浮光掠影式的印象也好，象征主义令人目为之眩的晦涩也好——总之，在我们看来，这是由于作者个人感受力不够，因此无法使他们运用的文字起升

华作用，变得寓意丰富，紧凑有力。看来，新诗要找到一种成熟的体裁，还要走一大段路呢^[49]。

除诗以外，戏剧自文学革命运动以来，也一直受到西方的影响一九一七至一九二七年间，中国戏剧界人士不断试验把西方的戏剧形式介绍到中国来，但效果均不如理想。中国观众从来习惯于歌剧的传统，对千言万语式的话剧，自然不容易接受。奇怪的是，这些观众虽然不接受话剧的喋喋不休，对电影之出现，却极为欢迎。当时话剧不受观众欢迎之另一理由是，剧作者往往禁不住这种新的表现形式的引诱，把舞台看作讲坛，说起教来。在这一方面，他们缺乏当时几位严肃诗人对艺术锲而不舍的精神，尽管在技术上新诗创作问题重重，但他们对艺术的态度，始终如一，不把它看做宣传工具。洪深、田汉和郭沫若的剧本，充满了反封建、反帝国主义的口号。在这种喧哗声中，丁西林的独幕趣剧可说是一种极受欢迎的调剂，虽然他用以引人发笑的构思和安排，都嫌过于做作和浅薄。^[50]

虽然新诗和话剧在文学运动的初期成就不尽如人意，但是短篇小说一开始却是非常成功的。给这一类型文学奠下基础的是鲁迅。他在一九一八年发表的《狂人日记》，纯熟地运用了西方小说的技巧，与中国传统的说故事方法完全两样，因此可以称为现代中国短篇小说的始祖。白话短篇小说在文学革命时期得到成功，当然是与中国由来已久的通俗小说传统有关，一来读者对此不会心存敌意，二来文学运动方面亦有前例可援。但这个时期的白话小说的成就，仅限于短篇小说而已。成熟的长篇小说，还没有出现。而且，这个时期的短篇小说，除了下面三章即要讨论的鲁迅、叶绍钧、冰心、凌叔华、落华生和郁达夫等人的作品还经得起时间的考验外，其余的作品，都是不成熟的。

【注释】

[30] 黄松康写的《鲁迅与中国新文化运动》(Huang Sung-k' ang, Lu Hsun and the New Culture Movement of Modern China)曾把这篇社论的两段翻成英文。

[31] 见《中国新文学大系》第一集第七十五页。

[32] 英人魏莱(Arthur Waley)在一九五八年十一月号的《大西洋杂志》里写了一篇论翻译的文章，对林纾的翻译，尤其是狄更斯的部份，推崇备至。他说：「林纾翻译的狄更斯作品，与狄更斯原著稍异其趣。但在我看来，中文的狄更斯读来要比英文的狄更斯好，因为原著冗长夸张的句子和喋喋不休的毛病都在翻译中消失了。」可是，问题来了。即使我们同意魏莱氏的说法，认为林纾「言简意赅」的翻译确比狄更斯「绵延不断」的句子读来舒服，我们仍禁不住要问：一个翻译家的主要任务，如果不是为了保存原著的精神和风格，那是什么呢？

[33] 胡适在他的英文著作《中国的文艺复兴》(The Chinese Renaissance)一书中曾简约地提出了他对中国文学的看法。

[34] 见《中国新文学大系》第一集第一六四页。

[35] 见《中国新文学大系》第一集第一七零至一七二页。在这一方面，唯物主义者吴稚晖的态度，可说与钱玄同一脉相承。令人颇感费解的是，像胡适和陈源这样的自由主义者却对他尊重异常。读者如对当时的文化论战有兴趣的话，可参看陈荣捷著的《现代中国宗教的趋势》(Religious Trends in Modern China)第六章「知识分子的宗教」(The Religion of the Intellectual)。

[36] 见傅斯年著《汉语改用拼音文字的初步谈》，《中国新文学大系》第一册第一七七页。

[37] 近代的中国文学史家如王瑶、曹聚仁、刘绶松等人都把这本杂志的出版年分弄错了。《学衡》的创刊号出版于一九二二年元月，不是一九二一年。

[38] 杜威夫妇是在一九一九年五月一日来到中国的，住了两年多，于一九二一年七月离华。有关杜威在中国讲学的经过和影响，可参看夏道平所翻译的胡适一九五九年夏天在夏威夷大学的演讲辞（见《自由中国》一九五九年八月号）。除杜威外，在二十年代初期到中国来访问的外国名人不少，读者对此有兴趣的话，可参看曹聚仁的《文坛五十年》最后一章「杜威与泰戈儿」。

[39] 见梅光迪著《评提倡新文化者》，《中国新文学大系》第二集上卷第一四三页。

[40] 中国共产党正式成立的日期，虽为一九二一年七月一日，然其活动，却早在一九二零年五月就开始，陈独秀就是那时的秘书。可参看周策纵著《五四运动史》第二四八页。

[41] 虽然我们不能确定「五卅惨案」的大游行是否学生和工人自发的或是由共产党在后面策划的，可是许多学者都认为后来的反帝国主义示威、罢工和抵制洋货的各种行动，都受到共产党的利用和操纵。下面两位研究中共问题的美国学者的意见可作此一看法的代表：

不错，因「五卅惨案」所引发出来的群众力量可以说是一种感情的自然流露。……可是，共产党人也实在会利用机会，他们对这种汹涌的事情，反应奇快。因此，在群众组织方面，共产党人尽占上风。而国民党方面的非公分子，虽得到孙中山先生对他们垂垂训诲，也不能促使他们正视群众力量的重要。

（参看 Benjamin I. Schwartz, *Chinese Communists Moscow and the Rise of Mao*, 第五十二页。）

「五卅惨案」和后来的沙基沙面时间证实了苏联反「外国帝国主义」的宣传。这惨案也刺激了国民党激进派的思想，因而巩固了共产党在内部的地位。布尔什维克的领导人更夸耀地说：在好几个工会中，有不少共产党的煽动分子一夜之间由小职员一变成为工会领袖的。以前不信任甚至憎恨共产党的工人，现在都改变了态度，把他们看做朋友。有不少人甚至入党成为会员。即使在国民党的机构内，共产党的势力，也日见增加。

（参看 Robert C. North, *Moscow and Chinese Communists*, 第八十二页。）

如果我们把以此「五卅惨案」为题材的小说好好的研究一下，就不难看出共产党实在是这次示威游行的煽动人。依丁淼的意见，上海大学的学生在这运动中表现得尤为活跃。（见《中共文艺总批判》第卅至卅一页。）

[42] 见梁实秋著《浪漫的与古典的》第一至三十九页。

[43] 一九一八年六月号《新青年》是易卜生专号。除胡适那篇「易卜生主义」外，该特刊还载了「傀儡家庭」的翻译全文（由胡适和罗家伦合译）和另外两个剧本的连载第一部分。有关易卜生剧本早期的翻译情况，可参看阿英的「易卜生的作品在中国」一文（一九五六年九月《文艺报》第十七期）。

[44] 《中国新文学大系》第十集的「史料索引」把《新青年》杂志由第一卷第一期至第九卷第六期（一九一五年九月至一九二一年十月）的目录全部印了出来。我们若把目录细看一下，就不难看出「新文化运动是由马克思主义者所发起者」之说不可靠，同时亦推翻了《新青年》在开始时就走上马克思主义路子的说法。（共产主义文学史家之所以坚持这种说法，亦无非是遵循着毛泽东的旨意而已。他们一致把胡适的重要性抹煞，把陈独秀——特别是李大钊——的贡献渲染一番。）不

错，一九一九年五月号的《新青年》确费了不少篇幅介绍马克思主义，可是，我们更不能忽略的是：一九二零年十月该刊出了特刊欢迎罗素访华，那时罗素刚从俄国旅游回来。

下面我把《新青年》从一九一五至一九二零年所译介过的西方文学作家和思想家的名字列举出来（一九二一年以后，该杂志已明朗化的走上马克思主义的路子了）：屠格涅夫、王尔德、T. H. 赫胥黎、叔本华、法兰克林、冈古兄弟(the Goncourt Brothers)、莫伯桑、杜斯妥也夫斯基、柏格森、J·S·米尔、尼采、易卜生、史特林堡、显克维支(Sienkiewicz)、托尔斯泰、安度生、海勃·斯宾塞、马克思、巴枯宁、奥斯丁·多卜生(Austin Dobson)、安德利叶夫(Andreyev)、古普林(Kuprin)、杜威、马尔萨斯、罗素、边尔生(Bjornson)、科罗雷可(Korolenko)、高尔基、亚斯巴雪夫(Artzybashev)。

从上面这张名单我们可以看出当时《新青年》的编者和作者间所关心的知识问题是如何的广泛，内容是如何的多彩多姿了。

[45] 有关科学的实证论者和宗教论者在这一方面的争辩（一九二三年），可参看《科学与人生观》一书。胡适和陈独秀都为此书作了序。

[46] 周作人替一九一八年元月号《新青年》写的是「陀思妥夫斯基之小说」；替《少年中国》第一卷第八期（一九二零年？）写的是「英国诗人勃来克的思想。」除此以外，《史料索引》并没有列举其他比这两篇更早的专门讨论这两位作家的文章了。可惜的是，周作人后来做了汉奸，对文学革命和新文化运动所做的种种贡献，也因此得不到公正的评价。

[47] 参看方志彤(Achilles Fang)著《从写像主义到惠特曼主义：论中国现代诗所面对的窘境》(“From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry; A Search for Poetics that Failed”), 载于《印第安纳大学东西文学关系研讨会特刊》(Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations)。最早指出胡适的「文学改良刍议」是根据写像主义诗派信条演变而来的是《学衡》那一班人，其中尤以梅光迪那篇「评提倡新文化者」最为重要。

[48] 「鸳鸯蝴蝶派」的作家中，大概以张恨水最为重要。在过去数十年间，他出版了不少小说。根据一九四八年在北平出版的《现代中国小说话剧一千五百本》（编者是Joseph Schyns和苏雪林等人）的统计，张氏写了五十五本小说。但这是一九四八年的数字了，因此并不完全。

[49] 关于早期白话诗的发展，可参看载于《中国新文学大系》第八集朱自清写的「导言」。其他可参考的还有叶公超写的「论新诗」（载于一九三七年在北平出版的《文学杂志》第一卷第一期）；茅盾、朱自清等人在《文学》的新诗专号中

（一九三七年上海出版，第八卷第一期）也写了一些三十年代的人对新诗看法的文章。

其实，研究新诗和新诗前途的文章，写得较为精采的，还是最近十数年的事。兹畧列如后：余怀（宋淇的笔名），「论新诗的形式」、「再论新诗的形式」，分见于《人人文学》第十五期和第十八期（一九五三年香港出版，此二文收入《林以亮诗话》中，此书于一九七六年由台北洪范书店出版）；梁文星（吴兴华的笔名），「现代的新诗」，载于一九五六年台北出版的《文学杂志》第一卷第四期；夏济安，「白话文与新诗」，载《文学杂志》第二卷第一期（台北出版，一九五七年三月），另外，夏济安还在《自由中国》第十六卷第九期写了一篇「对于新诗的一点意见」，亦值得参攷（这两篇文章现已收在台北志文出版社出版的《夏济安选集》内）。

[50] 早期的话剧在质的方面虽然都显得平淡无奇，但话剧界的活动却是非常热闹的，可参看《中国新文学大系》第九集洪深写的戏剧「导言」。曹聚仁的《文坛五十年》续集的第四章亦有简短的报导。

第二章 鲁迅 (1881—1936)

• 李欧梵 译 •

鲁迅是中国最早用西式新体写小说的人，也被公认为最伟大的现代中国作家。在他一生最后的六年中，他是左翼报刊读者群心目中的文化界偶像。自从他于一九三六年逝世以后，他的声誉更越来越神话化了。他死后不久，二十大本的《鲁迅全集》就立即出版，成了近代中国文学界的大事。但是更引人注目的是有关鲁迅的著作大批出笼：回忆录、传记、关于他作品与思想的论著，以及在过去二十年间，报章杂志上所刊载的纪念他逝世的多得不可胜数的文章^[51]。中国现代作家中，从没有人享此殊荣。

这种殊荣当然是中共的制造品。在中共争权的过程中，鲁迅被认作一个受人爱戴的爱国的反政府发言人，对共产党非常有用。甚至于从未轻易赞扬同辈的毛泽东，也在一九四〇年《新民主主义论》一文中，觉得应该向鲁迅致以最高的敬意：

在「五四」以后，中国产生了完全崭新的文化生力军，这就是中国共产党人所领导的共产主义的文化思想，即共产主义的宇宙观和社会革命论。而鲁迅，就是这个文化新军的最伟大和最英勇的旗手。鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。鲁迅的骨头是最硬的，他没有丝毫的奴颜和媚骨，这是殖民地半殖民地人民最可宝贵的性格。鲁迅是在文化战线上，代表全民族的大多数，向着敌人冲锋陷阵的最正确、最勇敢、最坚决、最忠实、最热忱的空前的民族英雄。鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向。^[52]

当然，在中共把他捧为英雄以前，鲁迅已经是一位甚受推崇的作家。没有他本人的声望作基础，中共也不必费力捏造出如此一个神话。另一个值得注意的史实是：最初称誉鲁迅才华的是自由主义派的评论家如胡适和陈源，而共产主义派的批评家，在一九二九年鲁迅归顺他们的路向以前，一直对他大加攻击^[53]。在卅年代和四十年代期间，这个鲁迅的神话对于共产党特别有帮助，因为他的作品可以用来加强国民党贪污和腐败的印象。今天这个神话的效用已经有点过时，不过把鲁迅仍视为国家英雄，对于中共政权还是有利的，虽然中共却极力阻止任何人模仿他的讽刺文体。

鲁迅，本名周树人，在一八八一年生于浙江绍兴，是一个破落之家的长子。他的家庭虽然破落，却仍保有书香世家的传统。鲁迅在南京水师学堂读了一段时期，就和其弟周作人以公费赴日留学，选读医科，因为他相信医学最足以救助国人。他虽然在预科和本科学校中为他的医生行业而努力读书，但同时也对西方文学和哲学发生兴趣。他可以念日文和德文著作，并且读了不少尼采、达尔文，以及果戈尔、契柯夫、和安德烈也夫等俄国小说家的作品。这些人对于他以后的写作生涯和思想，一直有极大的影响。

鲁迅最后决定以写作为职业，因为他有一次在课余放映的时事画片上看到自己的国人备受凌辱。时为一九〇四——〇五年的日俄战争，在银幕上一个中国人被日本人捉住，认为是俄国的侦探，正要被砍下头颅，而一群中国人好奇地围观这件「盛举」，毫不感到耻羞。许多年以后，鲁迅在他的第一本小说集《呐喊》（一九二三）的自序中提到这件事：

从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的

第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。^[54]

鲁迅在东京筹备办一个杂志，名叫《新生》，但计划终归失败。他用文言体写了几篇说教性的文章，促使国人注意达尔文主义优胜劣败的教训，并接受尼采的英雄事业的号召。这些文章后来都收在《坟》这个集子里，鲁迅当时又译了三篇小说（安德烈也夫两篇，加辛Garshin一篇），刊在周作人编的两册《域外小说集》中。这两本小说集，每本在东京只卖了二十册左右。

鲁迅在文艺尝试上失望之余，于一九〇九年回到中国，在杭州和绍兴的几间中学教了三年生物。一九一二年民国政府成立，他接受了教育部一个佾事职位，就迁居北京。在北京的最初几年，鲁迅仍扮演一个隐士的角色，埋首于中国文学典籍的研究。文学革命使他重振对文艺的雄心。在留日时期的朋友钱玄同盛邀之下，鲁迅为一九一八年五月号的《新青年》杂志写了几首诗，并写了一篇小说《狂人日记》，此后几个月中，他为这本杂志写了不少有关当时情况的短文、评论、和感想，后来遂有「杂感」或「杂文」这个名称。一九一九年他又发表了两篇小说：《孔乙己》和《药》。一九一九——二〇年冬，鲁迅已成了名作家，而且他在政府的闲差和新任北大中文系讲师的收入，也使他在经济上有了保障，所以他就返乡把旧房子卖了，并把母亲迎来北京居住。这次还乡，在他的写作生涯中，真可说是适逢其会。

如果鲁迅最初的三篇故事（无疑地都是以绍兴为背景）有任何代表性的话，他的故乡显然是他灵感的主要源泉。他从日本回国后，曾在故乡教过书，那是多年以前的事，当时绍兴仍在清廷统治之下。现在，他第二次返乡，发现虽然辛亥革命表面上是成功了，故乡的一切显然并没有什么改变。他对于自己出生地的乡土之情，竟然演变成一种带有悲哀和愤慨的同情之心。而且，鲁迅已年届四十，他曾度过了

一个相当静默的青年时代，感情并没有枯竭，因此，在反映他二度返乡的作品——譬如《故乡》、《祝福》、《在酒楼上》——中鲁迅所运用的小说形式，要比其他未成熟的青年作家复杂得多。我们可以把鲁迅最好的小说与《都柏林人》互相比较：鲁迅对于农村人物的懒散、迷信、残酷、和虚伪深感悲愤；新思想无法改变他们，鲁迅因之摈弃了他的故乡，在象征的意义上也摈弃了中国传统的生活方式。然而，正与乔哀思的情形一篇，故乡同故乡的人物仍然是鲁迅作品的实质。

鲁迅的最佳小说都收集在两本集子里：上述的第一集《呐喊》，和第二集《彷徨》（一九二六）。这两本小说集，和好几本散文集，以及他的散文诗集《野草》，都是他在北京创作力最强时期的作品。自从他在一九二六年八月离开北京以后（当时北京在一个强有力的军阀控制之下，已经变成了反动势力的大本营），他已大不如前。因为这是他一生中的一个重大转折点，所以我们也应该先就他的最佳小说，以出版先后为序，分别讨论，然后再继续叙述他的生平。

《呐喊》集中的第一篇小说《狂人日记》，非常简练地表露出作者对中国传统的看法。「狂人」患了时时怕被人迫害的心理病，所以他以为四周所有的人物——包括他自己的家人——都要把他杀了吃掉。为了证实自己的疑惧，他有一天晚上翻开一本历史书：「这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着『仁义道德』几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是『吃人』！」^[55]所以不论如何仁义道德，传统的生活所代表的正是礼教吃人。在故事的结尾，狂人许了一个愿，对于中国读者这已是家传户诵：「没有吃过人的孩子，或者还有？救救孩子……」^[56]

鲁迅对于传统生活的虚伪与残忍的谴责，其严肃的道德意义甚明，表现得极为熟练，这可能得力于作者的博学，更甚于他的讽刺技巧。作者没有把狂人的幻想放在一个真实故事的构架中（本来没有人

要吃他），所以鲁迅只有加油加醋，把各种中国吃人的习俗写进去，而未能把他的观点戏剧化。然而，作为新文学的第一篇欧化小说（《狂人日记》的题目和体裁皆出自果戈尔的一篇小说），《狂人日记》仍然表现了相当出色的技巧，和不少讽刺性。故事开端的介绍说狂人「已早愈，赴某地候补矣」^[57]，作正常人的代价，似乎便是参加吃人游戏的行列。

《孔乙己》是鲁迅的第一篇抒情式的小说，是关于一个破落书生沦为小偷的简单而动人的故事。孔乙己是酒肆中唯一和穷人交往的读书人，用了一大堆之乎者也来辩白偷书不是贼。但这只赢得众人的揶揄和嘲弄，因为他偷书，所以他时常被当地士绅打得鼻青眼黑，直到他在众人不知不觉中死去。他的悲剧是在于他不自知自己在传统社会中地位的日渐式微，还一味保持着读书人的酸味。这个故事是从酒店里温酒的小伙计口中述出，它的简练之处，颇有汉明威早期尼克·亚当斯(Nick Adams)故事的特色。

《药》较前两篇小说的表现更见功力，它既是一篇对传统生活方式的真实暴露，也是一篇革命的象征寓言，更是一个叙述父母为子女而悲痛的动人故事。作者自称之为「安特莱夫[安德烈也夫]式的阴冷」^[58]，真是不错。故事是说一个名叫夏瑜的青年，因为参加推翻满清的革命运动而被斩首。在同一个城里，另一青年华小栓因肺病而奄奄待毙。华的老父执于迷信，向刽子手买来半个沾了革命烈士鲜血的馒头，以为吃了可以使儿子起死回生。华把馒头吞下去，结果还是死了。

这两个青年之死，情形虽个别不同（一个是为理想而牺牲的烈士，一个是无知愚昧的牺牲品），可是对他们的母亲说来，他们怎样死去是不重要的。做母亲的丢了儿子，感觉到的只是一种难以名之的悲伤，一种在中国封建社会生活中不但要接受，而且还要忘怀的悲伤。这两位青年死后，葬在相距不远的地方。一个寒冷的早上两位母

亲到坟上去哭儿子时，碰在一起；她们所感到的痛苦，可说是完全相同的。

鲁迅在这篇小说中尝试建立一个复杂的意义结构。两个青年的姓氏（华夏是中国的雅称）就代表了中国希望和绝望的两面，华饮血后仍然活不了，正象征了封建传统的死亡，这个传统，在革命性的变动中，更无复活的可能了。夏的受害表现了鲁迅对于当时中国革命的悲观，然而，他虽然悲观，却仍然为夏的冤死表示抗议。当夏的母亲去探儿子的坟的时候，她发现坟上有一圈红白的花，可能是他的同志放置的，她幻想这正是她儿子在天之灵未能安息的神奇兆示：

那老女人又走近几步，细看了一遍，自语的说，「这没有根，不像自己开的。——这地方有谁来呢？孩子不会来玩；亲戚本家早不来了。——这事怎么一回事呢？」他想了又想，忽又流下泪来，大声说道：——

「瑜儿，他们都冤枉了你，你还是忘不了，伤心不过，今天特意显点灵，要我知道么？」他四面一看，只见一只乌鸦，站在一株没有叶的树上，便接着说，「我知道了。——瑜儿，可怜他们坑了你，他们将来总有报应，天都知道；你闭了眼睛就是了。——你如果真在这里，听到我的话，——便教这乌鸦飞上你的坟顶，给我看罢。」

微风早经停息；枯草支支直立，有如铜丝。一丝发抖的声音，在空气中愈颤愈细，细到没有，周围便都是死一般静。两人站在枯草丛里，仰面看那乌鸦；那乌鸦也在笔直的树枝间，缩着头，铁铸一般站着。^[59]

老女人的哭泣，出于她内心对于天意不仁的绝望，也成了作者对革命的意义和前途的一种象征式的疑虑。那笔直不动的乌鸦，谜样地静肃，对老女人的哭泣毫无反应：这一幕成凉的景象，配以乌鸦的戏剧讽刺性，可说是中国现代小说创作的一个高峰。

在《故乡》中鲁迅又再度攻击传统社会习俗的约束。在这个故事里，作者在返乡途中遇到了闰土——他童年的游伴，现在已是历尽人世、有家室之累的人了。作者回忆两人童年在一起玩乐的时光，但是现在闰土只不过是一个农民。闰土深知自己和儿时同伴之间在经济与社会上地位的不同，所以恭谨地保持距离。作者亲热地叫他「闰土哥」，他只回称「老爷」，然而作者的侄儿和闰土的儿子却变成了友伴。当鲁迅再度离开故乡的时候，他不禁怀疑这一份新的友情是否能持久，年轻的一代将来是否能享受新的生活：

我想到希望，忽然害怕起来了。闰土要香炉和烛台的时候，我还暗地里笑他，以为他总是崇拜偶像，什么时候都不忘却。现在我所谓希望，不也是我自己手制的偶像么？只是他的愿望切近，我的愿望茫远罢了。^[60]

在这一段文字中，鲁迅表露出他最佳作品中屡见的坦诚，他虽想改造社会，但他也深知为满足自己的道德意图而改变现实，是一种天真之举。《故乡》这篇小说的隽永，颇像一篇个人回忆的散文。事实上，《呐喊》集中有几篇根本不能称为短篇小说。《社戏》便是一篇关于作者儿时的美妙叙述。

《呐喊》集中的最长的一篇当然是《阿Q正传》，它也是现代中国小说中唯一享有国际盛誉的作品。然而就它的艺术价值而论，这篇小说显然受到过誉：它的结构很机械，格调也近似插科打诨。这些缺点，可能是创作环境的关系。鲁迅当时答应为北京的《晨报》副刊写一部连载幽默小说，每期刊出一篇阿Q性格的趣事。后来鲁迅对这个差事感到厌烦，就改变了原来计划，给故事的主人翁一个悲剧的收场，然而对于格调上的不连贯，他并没有费事去修正。

《阿Q正传》轰动中国文坛，主要因为中国读者在阿Q身上发现了中华民族的病态。阿Quei（这个名字被缩写为阿Q，因为作者故弄玄虚，自称决定不了用那一个作quei音的中国字）是清末时中国乡下最

低贱的一个地痞。从他屡次受辱的经验里，他学到了一个法则：被欺侮的时候感到「精神胜利」，而遇到比他身体更弱小的人，他就欺凌对方。但是因为大部分的村人都比他健壮，经济情况比他好，阿Q就只好生活在自我欺骗的世界里，任人侮辱，每遇到不如意的事，他就自己打气，在失败面前装作一副自命不凡的样子。在中国读者心目中，这一种性格，是对于国家近百年来屡受列强欺侮惨状的一大讽刺。

《阿Q正传》对于中国近代史尚有另一层的讽刺意义，阿Q最后被处死，因为他急于参加革命。在他树敌于村中的首富之后，他流浪到城里，与一群小偷为伍，于是听到了推翻满清的革命传闻，此后他每次回到村中贩卖他偷来的东西，就大吹大擂地谈到革命，好像他亲自参加过一样。他这样做，一方面为了自我标榜、重振声威，另一方面也想去恐吓那些虐待过他的地方绅士。他自称是革命分子，因为他微微地感觉到革命可以立新权，也可以了旧账。然而最妙的是当革命党进了村子以后，反而与当地士绅联合把阿Q以抢劫案治罪。这个无辜无助的人物，虽想依靠革命党人，他们竟能与士绅勾结而把他摒斥于革命行列之外。鲁迅在此把阿Q之死与辛亥革命的失败连在一起，认为革命丝毫没有改善穷苦大众的生活。他把小说的读者也斥为同犯，并且暗示将来当世界上所有的阿Q苏醒以后，他们所作所为的可能性。由此看来，这个故事的主人翁非但代表一种民族的弊病，也代表一种正义感和觉醒，这是近代中国文学作品中最关心的一点。

《彷徨》收集了一九二四至二五年间写成的十一篇小说。就总体而言，这一个集子比《呐喊》更好，但是由于它主要的气氛是悲观沮丧的，所以并没有受到更热烈的好评。然而作者自己是知道它的优点的。关于这个集子不如前集之受欢迎，他曾带有自嘲意味地说：「此后虽然脱离了外国作家的影响，技巧稍为圆熟，刻划也稍加深切，如《肥皂》，《离婚》等，但一面也减少了热情，不为读者们所注意了。」^[61]正因为个人的喜怒哀乐在此已经净化，我们几乎可以公认

这个集子中的四篇佳作——《祝福》、《在酒楼上》、《肥皂》和《离婚》是小说中研究中国社会最深刻的作品。

《祝福》是农妇祥林嫂的悲剧，她被封建和迷信逼入死路。鲁迅与其他作家不同，他不明写这两种传统罪恶之可怕，而凭祥林嫂自己的真实信仰来刻划她的一生，而这种信仰和任何比它更高明的哲学和宗教一样，明显地制定它的行为规律和人生观。在这个故事中，她所隶属的古老的农村社会，和希腊神话里的英雄社会同样奇异可怕，也同样真实。「封建」和「迷信」在这里变得有血有肉，已不仅是反传统宣传中所用的坏字眼。

祥林嫂的丈夫死了以后，她的婆婆要把她卖给另一个人作为妻。她誓死抗争，为了保全她的贞节，她逃到鲁镇（鲁迅故乡的假名）做佣工，但是她的婆婆终于找到了她，把她嫁给山上的另一个农夫。两年以后，她的第二任丈夫也死于伤寒，她的儿子也被狼吃了，祥林嫂不得不再回到鲁镇，在同一家做佣工。

祥林嫂自己已经很悲伤，但她回来后境遇更惨，因为别人认为她不祥，她的女主人也禁止她帮忙祭祀大典。于是她对于自己的「不祥」日渐惦记于怀，对于自己将来的命运也感到悲观。主人家另一女佣人谈到她到阴间后必受的灾苦：

「祥林嫂，你实在不合算。」柳妈诡秘的说。「再一强，或者索性撞一个死，就好了。现在呢，你和你的第二个男人过活不到两年，倒落了一件大罪名。你想，你将来到阴司去，那两个死鬼的男人还要争，你给了谁好呢？阎罗大王只好把你锯开来，分给他们。我想，这真是……。」

她脸上就显出恐怖的神色来，这是在山村里所未曾知道的。「我想，你不如及早抵当。你到土地庙里去捐一条门槛，当作你的替身，给千人踏，万人跨，赎了这一世的罪名，免得死了去受苦。」^[62]

这一个想象的宗教世界是充满了迷信的，但作者对这个世界很认真，所以不论它如何古怪残酷，它看起来还是真实的。

《祝福》的故事开端很和缓：村人正忙着准备过年，鲁迅刚回到故乡，祥林嫂此时已沦为乞丐，他和祥林嫂有一次怪异的谈话，谈的是魂灵之有无，这一席谈话反而使祥林嫂更坚定她自杀的意念。鲁迅在事后对于这个女人遭遇感到惋惜和悲伤，使他自己也益感孤独。这一个城镇已不再是他生活的一部分。这些个人的感触，使这一个冷酷的传统社会的悲剧增加了几分感情上的温暖。

《在酒楼上》也是描述作者在一九一九——二〇年冬回绍兴小住时的个人经验。有一天「我」在一家酒楼上独饮，遇到了他多年未见的老友、绍兴中学的同事——吕纬甫。现在的教书匠吕纬甫，已和当年热心提倡革新的青年判若两人。他早已远离家乡，两年多前还接他母亲同去太原，这次返乡，为她办点事。三岁夭折的小兄弟，他坟边已经浸了水，母亲很为不安，所以叫吕纬甫把他小兄弟的尸体迁葬。虽然尸体早已找不到了，为了安慰母亲，他还是「用棉花裹了些他先前身体所在的地方的泥土，包起来，装在新棺材里，运到我父亲埋着的坟地上，在他坟旁埋掉了。」^[63]吕纬甫又说，照他母亲的意思，他这次回来也要带两朵红的剪绒花送给一个船户的女儿。他自己还记得她，不过这个女孩子现在已经死了，他只好把花送给她的妹妹，回到太原以后，就对母亲说礼已经送了。能使人欢心，说谎又何妨？

吕纬甫向「我」倾诉时，似乎很自惭，他知道如果自己对新文化仍有信心的话，就不会这么注重孝道。毫无疑问地，鲁迅的意图也显然是把他的朋友描写成一个失去意志的没落者，与旧社会妥协。然而，在实际的故事里，吕纬甫虽然很落魄，他的仁孝也代表了传统人生的一些优点。鲁迅虽然在理智上反对传统，在心理上对于这种古老生活仍然很眷恋。对鲁迅来说，《在酒楼上》是他自己彷徨无着的衷心自白，他和阿诺德一样：「徬徨于两个世界，一个已死，另一个却

无力出生。」鲁迅引了屈原的《离骚》作为《彷徨》的题辞，完全证实了这种心态。

《肥皂》与上述两篇小说不同，是一篇很精彩的讽刺小说，完全扬弃了伤感和疑虑。这也是鲁迅唯一成功的以北京——而不是绍兴——为背景的小说。故事的主人翁是一个满口仁义道德的现代道学家，这类人物也是近代小说家时常讽刺的对象，但在鲁迅的笔下，他变成了一个世界性的伪君子。

有一天晚上，四铭回到家里，煞有介事地给他太太一块香皂。这种奢侈品使她很不安。他无动于衷地接受了她的谢意，但显然对当天发生的其他事情感到烦恼。起先，他在店里比较各种牌子的肥皂的时候，几个学生用英文骂他，他听不懂。店里的伙计对他的拖泥带水本来已不耐烦，学生叫他「old fool」也在附和这种感觉。四铭现在叫他念高中的儿子把这句骂人的话翻译出来。他只能给他几个近似的音（如「恶毒妇」），儿子当然译不出来。于是四铭索性大骂现代教育，说它造就的只是些无知无礼的人，还是传统的儒家教育好。甚至就在当天，当他在店里受到轻视之前，他就亲眼看到一个传统孝道的表现：一个求乞的孝女在侍候她瞎了眼的老祖母。时代不同了，四铭对他的家人说，路边的行人非但不对这对穷人行善、致敬，反而去打趣，或视若无睹。有一个坏蛋甚至于肆无忌惮地对他的同伴说：「阿发，你不要看得这货色脏。你只要去买两块肥皂来，咯支咯支遍身洗一洗，好得很哩！」^[64]

四铭的太太得了这香皂，感激之余，又觉得羞愧，因为这块香皂使她想起脖子上的积垢。听了她丈夫的长篇大论以后，她感到他夸奖这个孝女和他买肥皂大有关系。在吃饭的时候，四铭还在骂他的儿子，四太太却发作了：

「他那里懂得你心里的事呢。」她可是更气忿了。「他如果能懂事，早就点了灯笼火把，寻了那孝女来了。好在你已经

给她买好了一块肥皂在这里，只要再去买一块……」

「胡说！那话是那光棍说的。」

「不见得。只要再去买一块，给她咯支咯支的遍身洗一洗，供起来，天下也就太平了。」

「什么话？那有什么相干？我因为记起了你没有肥皂…。」

「怎么不相干？你是特诚买给孝女的，你咯支咯支的去洗去。我不配，我不要，我也不要沾孝女的光。」

「这真是什么话？你们女人……」四铭支吾着，脸上也像学程练了八卦拳之后似的流出油汗来，但大约大半也因为吃了太热的饭。

「我们女人怎么样？我们女人，比你们男人好得多。你们男人不是骂十八九岁的女学生，就是称赞十八九岁的女讨饭：都不是什么好心思。『咯支咯支』，简直是不要脸！」^[65]

第二天早上，四太太一早起身，用香皂把她的脸和脖子洗得干干净净，「肥皂的泡沫就如大螃蟹嘴上的水泡一般，高高的堆在两个耳朵后」。^[66]她特别看重盥洗，因为她知道，丈夫买了肥皂，就表示他把对小女乞丐的淫念都转到她身上来了。饭桌子上的一顿吵架已经几乎忘光了。

就写作技巧来看，《肥皂》是鲁迅最成功的作品，因为它比其他作品更能充分地表现鲁迅敏锐的讽刺感。这种讽刺感，可见于四铭的言谈举止。而且，故事的讽刺性背后，有一个精妙的象征，女乞丐的肮脏破烂衣裳，和四铭想象中她洗干净了的赤裸身体，一方面代表四铭表面上赞扬的破旧的道学正统，另一方面则代表四铭受不住而做的贪淫的白日梦。而四铭自己的淫念和他的自命道学，也暴露出他的真面目。几乎在每一种社会和文化中，都有像他这种看起来规规矩矩的中年人。

《彷徨》集中的最后一篇小说——《离婚》——是一个中国农村的悲剧，表现方式客观而有戏剧性。爱姑在她父亲那里已经住了三年，她拼命想回到她丈夫家里，虽然她丈夫虐待她，而且当她一气离开的时候，他正和另一个女人通奸。但是爱姑认为被拒于夫家门外比一生做怨妇更丢脸，所以，她和她父亲就到乡绅大人面前说理，大起诉讼。然而七大人（鲁迅开玩笑地把他写成一个古物鉴赏家，得意地嗅一根据说是汉代传下来的屁塞）最后迫她接受夫家定下的离婚条件。爱姑的悲剧，在于一种毫无道理的差误：她本来不喜欢她的丈夫，但是她拼命要保持她的婚姻地位；她宁愿不快乐，而不愿不名誉。鲁迅把这一场争吵很戏剧性地表现出来，但并不站在任何一边说话，因此更能显露出封建制度道德腐败的一面。

我们刚刚讨论过的这九篇小说——从《狂人日记》到《离婚》——是新文学初期的最佳作品，也使鲁迅的声望高于同期的小说家。虽然这些故事主要描写一个过渡时代的农村或小镇的生活，它们却有足够的感人力量和色彩去吸引后世读者的兴趣。然而，即使在这个愉快的创作期间（一九一八——二六），鲁迅仍然不能完全把握他的风格（从《一件小事》《头发的故事》《幸福的家庭》《孤独者》和《伤逝》等小说中看来，他还是逃不了伤感的说教）；他不能从自己故乡以外的经验来滋养他的创作，这也是他的一个真正的缺点。当然，鲁迅可以继续从回忆的源泉中找材料，写类似《呐喊》、《彷徨》二书所集的小说，但是，一九二六年离开北京以后，在厦门和广州两地生活的无定和不愉快，以及后来他与共产党作家的论争，都使他不能专心写小说。一九二九年他皈依共产主义以后，变成文坛领袖，得到广大读者群的拥戴。他很难再保持他写最佳小说所必须的那种诚实态度而不暴露自己新政治立场的浅薄。为了政治意识的一贯，鲁迅只好让自己的感情枯竭。

当他在写后来收入《彷徨》那几篇小说的时候，他也在其他方面发挥他的才华：譬如上面提到的那本阴沉的散文诗集《野草》，和《朝华夕拾》——一本关于儿时回忆的美妙的集子。一九二六年以后，鲁迅所写的所有小说，都收在一本叫做《故事新编》（一九三五）的集子中。在这本书里，鲁迅讽刺时政，也狠毒的刻绘中国古代的圣贤和神话中的人物：孔子、老子和庄子都变成了小丑，招摇过市，嘴里说的有现代白话，也有古书原文直录。由于鲁迅怕探索自己的心灵，怕流露出自己对中国的悲观和阴沉的看法，同他公开表明共产信仰是相左的，他只能压制自己深藏的感情，来做政治讽刺的工作。《故事新编》的浅薄与零乱，显示出一个杰出的（虽然路子狭小的）小说家可悲的没落。

我们必须记得，作家鲁迅的主要愿望，是作一个精神上的医生来为国服务。在他的最佳小说中，他只探病而不诊治，这是由于他对小说艺术的极高崇敬，使他只把赤裸裸的现实表达出来而不羼杂己见。在一九一八至二六年间，他也把自己说教的冲动施展在讽刺杂文上，用幽默而不留情面的笔法，来攻击中国的各种弊病。他根据达尔文的进化论和尼采的能力说，认为中华民族如不奋起竞争，将终必灭亡。所以，在刺破一般国人的种族优越感和因文化孤立而养成的自大心理这两方面，他的散文最能一针见血。例如早在一九一八年，他就嘲弄民族自大感：

不幸中国偏只这一种自大：古人所作所说的事，没一件不好，遵行还怕不及，怎敢说到改革？这种爱国的自大家的意见，虽各派略有不同，根柢总是一致，计算起来，可分作下列五种：——

甲云：「中国地大物博，开化最早；道德天下第一。」这是完全自负。

乙云：「外国物质文明虽高，中国精神文明更好。」

丙云：「外国的东西，中国都已有过；某种科学，即某子所说的云云。」这两种都是「古今中外」派的支流；依据张之洞的格言，是「中学为体西学为用」的人物。

丁云：「外国也有叫化子，——（或云）也有草舍，——娼妓，——臭虫。」这是消极的反抗。

戊云：「中国便是野蛮的好，」又云：「你说中国思想昏乱，那正是我民族所造成的事业的结晶。从祖先昏乱起，直要昏乱到子孙；从过去昏乱起，直要昏乱到未来。……（我们是四万万，）你能把我们灭绝么？」这比「丁」更进一层，不去拖人下水，反以自己的丑恶骄人；至于口气的强硬，却很有水浒传中牛二的态度。^[67]

鲁迅又从遗传和进化的立场去分析戊的观点。现在读来，这篇文章使人感兴趣的不是内中所引的意见，而是鲁迅在叙述中国丑恶的真相时所运用的讽刺而生动的笔调。

鲁迅早期的散文，收集在《坟》和《热风》二集（一九二五）中。这两集内容比较广泛，所以也比较重要。他攻击落伍、无知、和政治腐败，大力主张精神重建。我们发现周作人早期的散文也强调这一点。周氏兄弟被公认为当代最伟大的散文家，他们一度也互相标榜，同时为他们合办的杂志《语丝》写稿。他们尖刻而生动的散文，讨论到中国社会的每一面。然而，即使在二十年代的下半期，周作人已逐渐倾向于个人的小品文，而鲁迅则喜写论争性的文章。譬如鲁迅在一九二五——二七年间所写的短文中，就攻击章士钊等军阀政府大员，陈源等英美留学生集团，以及像高长虹等本来是他的弟子或门徒，但后来竟敢离师叛祖的作家。这些杂文往往有生动不俗的意象或例证，时而有绝妙的语句，也有冷酷狠毒的幽默。但整个来说，这些文章使人有小题大作的感觉。鲁迅的狂傲使他根本无法承认错误。文

中比较重要的对社会和文化的评论，又和他的诡辩分不开。他可以不顾逻辑和事实，而无情地打击他的敌人，证明自己永远是对的。

鲁迅和许多其他知识分子一样，于一九二六年离开北京，辞了他政府和教书的职位，到福建南部的厦门大学任中国文学教授。他在那里很不愉快，遂于一九二七年一月离开厦门到广州，任中山大学文学系主任兼文学院院长。早些时候，共产党的文学团体——创造社——有几个社员在该校任教，把学校变成一个革命的温床。鲁迅仍然是个人主义者，他对于学生放任的革命热情感到厌恶，所以在多次演讲中发表言论，反对当时在学生群中流行的革命文学，他认为文学不应该隶属于爱国宣传，热衷于革命的学生应该担负更艰巨的任务，而不应只吹嘘革命文学。同年四月，国民党在上海发动了坚决的清共运动，鲁迅看到广州共产党学生被屠杀，于是有一段时间，他又埋首于学术研究。一九二七年十月，他离开广州到上海。此后，除了一次短期旅行到北平外，他一直留在上海，直到他逝世。

一九二七和一九二八这两年，对鲁迅思想和感情演变极其重要。由于他在广州目睹了革命和反革命运动，他的心情更受制于《彷徨》和《野草》似的颓唐和悲观。作为一个独立的爱国作家，他早就蔑视英美集团的作家，认为他们为资本主义文化说话。现在他也开始疑心革命作家，他们所制造的不成熟的普罗文学，使得文学水平日渐低落。鲁迅既不左又不右，变得完全孤立。

一九二八年，两个共产党文学团体——创造社和太阳社——对鲁迅发动总攻击，报复他对于革命文学的嘲弄态度。太阳社的首席批评家钱杏邨在「死去了的阿Q时代」一篇激烈的文章里，宣布鲁迅已与时代脱节。他的论点如下：鲁迅作品中大部分的人物——阿Q和孔乙己——都取自清朝灭亡的时代，他们懒散、无聊、满脑子封建，与现在已觉醒的农民和工人完全不同。原作者非但不了解自己的作品已经落伍，而且自陷于五四运动时的小布尔乔亚的个人主义中，不愿赶上新

时代。鲁迅的反动性格，充分地表现在他对于革命文学倡导者的嘲讽。钱杏邨最后警告说，他的年事已长，如果再不参加革命行列，一定会立即被人忘掉。

对于这类的攻击，鲁迅报之以他惯有的讥刺和自信。可是在内心里他却感到困扰，没有把握。他一向自认为青年导师，但现在学生却背离他的领导，走向一条新路。这条路在他看来非常愚蠢，然而却似乎可见成效，是不是他的个人主义哲学已经赶不上时代的需要？甚至在痛击他的讥谤者的时候，鲁迅已开始阅读有关马克思主义和苏联文艺的日文书籍。无论从那方面看来，这些书籍对他的性格和思想的影响极为微小。他在一九二九年向共产阵营投降后所写的散文，除了一些表面上的马克思辩证法的点缀外，与他早期作品中的论点和偏见差异甚少。然而，似乎为了使自己相信苏联文学的重要性，他花了不少时间翻译卢纳卡爾斯基 (Lunacharsky) 的《艺术论》和法捷耶夫 (Fadeyev) 的小说《毁灭》。几年以后，在他的杂文集《三闲集》（一九三二）的序言中，鲁迅自我安慰地认为自己是认真翻译苏联文艺理论和批评的第一人，而他的对手们虽然发起了革命文学，却没有学术上的准备。

关于鲁迅在二十年代后期与共产党作家的斗争，我们仍会在另一章中提及，本章所要论述的是：在他投共以后，杂文的写作更成了他专心一意的工作，以此来代替他创作力的衰竭。鲁迅一定感觉到自己已经无法再写早期式的小说，而且在好几个场合中，他曾对一个年轻的朋友——即后来成大名的中共文艺批评家冯雪峰——坦白地说，他很愿意再回老家绍兴去看看^[68]。虽然他有许多远大的计划，包括写一部讽刺中国知识分子的长篇小说，但是他一直没有勇气下笔。他反而参与了一连串的个人或非个人的论争，以此来掩饰他创作力的消失^[69]。他成了共产党作家的名义领袖（虽然他很谨慎，并没有加入共产党），攻击国民政府和国民党作家；也攻击反苏联、反左翼文艺的

评论家，从左翼阵营反正者，英美集团的作家，以及所有中国传统艺术和文化的爱好者。唯有在少数场合中——譬如他写文纪念被军法处决的共产党青年作家——他才又真情流露地说话。

在鲁迅一生的最后两三年，肺病已深。卧病在床的日子不算，他每天都花了不少时间看报章杂志，从里面找寻文艺界和政界愚昧的事。从读报当中他就可以找到写一篇短文所需要的材料（有一段时期他几乎每天为《申报》副刊《自由谈》写稿）。为弥补他因创作力枯竭而感到良心上的不安，他也勤于翻译（他共计译了二十余本日本、俄国、及其他欧洲作家的作品，除了他晚年完工的果戈尔名著《死灵魂》外，其他的都是二流作品）。他的日常消遣是到他最喜欢的内山书店去看书，或是收集和印行木刻画集。当我们重温鲁迅在上海的日常生活时，我们不禁会感到，他扮演不少角色——新闻评论者、辛勤的翻译家、或是业余的艺术鉴赏家——原想填满他精神生活上的空虚。^[70]

作为讽刺民国成立二十年来的坏风恶习来看，鲁迅的杂文非常有娱乐性，但是因为他基本的观点不多——即使是发挥得淋漓尽致——所以他十五本杂文给人的总印象是搬弄是非、啰啰嗦嗦。我们对鲁迅更基本的一个批评是：作为一个世事的讽刺评论家，鲁迅自己并不能避免他那个时代的感情偏见。且不说他晚年的杂文（在这些文章里，他对苏联阿谀的态度，破坏了他爱国的忠诚），在他一生的写作经历中，对青年和穷人，特别是青年，一直采取一种宽怀的态度。这种态度，事实上就是一种不易给人点破的温情主义的表现。他较差的作品都受到这种精神的浸染，譬如在小说《孤独者》里，主人翁就沉溺在这种有代表性的梦想：

「孩子总是好的。他们全是天真。……。」他似乎也觉得我有些不耐烦了，有一天特地乘机对我说。

「那也不尽然。」我只是随便回答他。

「不。大人的坏脾气，在孩子们是没有的。后来的坏，如你平日所攻击的坏，那是环境教坏的。原来却并不坏，天真……。我以为中国的可以希望，只在这一点。」

「不。如果孩子中没有坏根苗，大起来怎么会有坏花果？譬如一粒种子，正因为内中本含有枝叶花果的胚，长大时才能够发出这些东西来。何尝是无端……。」^[71]

小说中第一人称叙述者的这个比喻，代表一种真理。作为达尔文主义者和讽刺家的鲁迅，对它是接受的，但是在他的作品中却故意压抑这种真理。他的一般态度，总结在《狂人日记》中的一句话：「救救孩子。」他在一九二八年所写的一封公开信，充分表露他感到自己这种思想的不一贯：

至于希望中国有改革，有变动之心，那的确是有一点的。虽然有人指定我为没有出路——哈哈，出路，中状元么——的作者，「毒笔」的文人，但我自信并未抹煞一切。我总以为下等人胜于上等人，青年胜于老头子，所以从前并未将我的笔尖的血，洒到他们身上去。我也知道一有利害关系的时候，他们往往也就和上等人老头子差不多了，然而这是在这样的社会组织之下，势所必至的事。对于他们，攻击的人又正多，我何必再来助人下石呢？所以我所揭发的黑暗是只有一方面的，本意实在并不在欺蒙阅读的青年。^[72]

这是一段很动人的自白：鲁迅违背自己的良知，故意希望下等阶级和年轻的一代会更好，更不自私。他对青年的维护使他成为青年的偶像。就长远的眼光看来，虽然鲁迅是一个会真正震怒的人，而且在愤怒时他会非常自以为是（对于日后在暴政下度日的中共作家来说，这种反抗精神是鲁迅留给他们的最宝贵的遗产），他自己造成的温情主义使他不够资格跻身于世界名讽刺家——从贺瑞斯(Horace)、班·强生(Ben Jonson)到赫胥黎(Aldous Huxley)——之列。这些名家对于老

幼贫富一视同仁，对所有的罪恶均予攻击。鲁迅特别注意显而易见的传统恶习，但却纵容、甚而后来主动地鼓励粗暴和非理性势力的猖獗。这些势力，日后已经证明比停滞和颓废本身更能破坏文明。大体上说来，鲁迅为其时代所摆布，而不能算是他那个时代的导师和讽刺家。

【注释】

[51] 关于比较有用的传记和回忆录——如郑学稼、周作人、冯雪峰、许广平、曹聚仁、王士菁等人著作——可参阅《参考书目》。郑学稼的《鲁迅正传》与他书不同的地方是他的反共立场，对鲁迅有苛刻的批评。

[52] 《毛泽东选集》2（北京，一九五二），六六八至六六九页。

[53] 胡适在一九二三年所写的「五十年来中国之文学」中，特别举出鲁迅和周作人的作品，认为是新文学的佳作。陈源虽然与鲁迅有个人积怨，但仍将《呐喊》列入「新文化运动以来的十五部著作」中。此文收集于「西滢闲话」。相反的，成仿吾在《创造季刊》第二卷第二号中对《呐喊》的攻击（后来收入李何林编的《鲁迅论》），可以代表这个后来倾共的作家团体的看法。郭沫若对鲁迅的恶感，更是特别闻名，他自称不能卒读《呐喊》这部小书。直到鲁迅死后，他才被迫采取赞扬的态度。

[54] 《呐喊》自序，《鲁迅全集》，1，二七一页。

[55] 同上，二八一页。

[56] 同上，二九一页。

[57] 同上，二七七页。

[58] 鲁迅，《导言》，《小说二集》，见《中国新文学大系》第四册，二页

[59] 《鲁迅全集》，1，三〇九页。

[60] 同上，二五七页。

[61] 《小说二集》，二页。

[62] 《鲁迅全集》，2，一五九页。

[63] 同上，一七〇页。

[64] 同上，一九六页。

[65] 同上，一九九——二〇〇页。

[66] 同上，二〇四页。

[67] 同上，三一——三二页。

[68] 冯雪峰，《回忆鲁迅》八六至八八页。

[69] 我们可以举一个小风波的例子，这一次鲁迅显然打败了。一九三三年，名作家兼编辑施蛰存上海《大晚报》的副刊《火炬》上，推荐《庄子》和《文选》为最适合青年作家的读物，鲁迅不赞成念中国古典文学，立即向施攻击，说他「迷恋髑髅」。因为《庄子》和《文选》本为中国文学中最受尊崇的读物，施蛰存可以毫无困难地为自己的选择辩护，并且毫不留情地讥讽他的对手。但鲁迅一定要做最后的发言人，即使公开不行，私下也可以。在他一九三三年十一月五日写给姚克的信件中表露，鲁迅无意之中犯了无可饶恕的势利罪，他暗示施蛰存非书香门第，所以才会突然力捧《庄子》和《文选》：「此君盖出自商家，偶见古书，遂视为奇宝，正如暴发户之偏喜摆士人架子一样，试看他的文章，何尝有一些《庄子》与《文选》气。」参见《鲁迅书简》，四一一页。

[70] 《鲁迅书简》使作者在上海的日常生活一览无遗，完全证实我的描写无误。当时他向许多与他通信的人表示对自己一天到晚忙碌的生活不满，因为他完全没有空闲不断地创作和研究。他对于自己为左翼作家联盟奴役，也深恶痛绝。表露最彻底的是他在一九三五年九月十二日写给好友胡风的一封信：

就是近几年，我觉得还是在外围的人们里，出几个新作家，有一些新鲜的成绩，一到里面去，即酱在无聊的纠纷中，无声无息。以我自己而论，总觉得缚了一条铁索，有一个工头在背后用鞭子打我，无论我怎样起劲的做，也是打，而我回头去问自己的错处时，他却拱手客气的说，我做得好极了，他和我感情好极了，今天天气哈哈……真常常令我手足无措，我不敢对别人说关于我们的话，对于外人，我避而不谈，不得已时就撒谎。你看这是怎样的苦境？（九四七页）

这些书信和同时出版的杂文大异其趣，时常表露一种亲切的真诚、一种寂寞的情绪、和一种需要朋友和人情温暖的愿望。鲁迅虽然嫉恨那些「无聊的纠纷」和「撒谎」，自知创作力已渐衰退，并未主动地设法改变他的生活方式。

[71] 《鲁迅全集》，2，二五二页。

[72] 同上，4，一〇七页。

第三章 文学研究会及其他

• 林耀福 译 •

从一九一七到一九二〇当新文学初奠基础的时候，以白话文为工具的作品只限于《新青年》和《新潮》上所登载的短篇小说和一些粗浅幼稚的诗篇。但是到了一九二一年，五四运动的影响已遍及全国，一大群年青的作家在自费创办的新文艺刊物上发表他们的作品。在这些刊物中，办得最久也是最重要的一份要算是《小说月报》，在沈雁冰等人接办后的十多年间一直居于中国新文学的领导地位。

一九二〇年十一月，周作人、沈雁冰、郑振铎、耿济之、叶绍钧、许地山、王统照以及另外五个颇有抱负的作家和学者，分别在北京和上海成立了文学研究会^[73]，以创造新文学，重估旧文，和介绍西洋文学为宗旨。为了达成这个目的，他们说服了当时最大的出版社商务印书馆把《小说月报》的编辑权交给他们。

在此之前的十一年中，《小说月报》所刊载的大多是文言小说。革新号的月报在沈雁冰（茅盾）的编辑之下于一九二一年一月出版第一期，马上就给后来稍为严肃的文艺刊物奠定了一个标准。

这份刊物名为《小说月报》，它的内容却包罗万有：诗歌、批评、翻译、散文，以及长篇小说都出现在它的篇页中。虽然每一期的重点都放在短篇小说创作上，但这种现象并不是由于编辑政策所导致，而是由于投稿者的偏好所造成，因为他们觉得短篇小说最易表达自己的思想。比较像样的现代中国长篇小说要到一九二八年才出现，而第一部获得好评、拥有观众的剧本更要等到一九三四年才面世。但在一九二一至一九二八这阶段，《小说月报》的确培养出了几个重要

的短篇小说作家，同时也建立了一个写实的传统——这是现代中国小说唯一具有成果的传统。

不像后来一些带有政治色彩的集团，文学研究会可以说得上是一个对文学抱着严肃态度而深具学术气氛的团体。在他们早期的宣言里，《小说月报》的创办人肯定了文学和文学工作者服务人世的重要性，同时对十九世纪西方小说所代表的那种写实主义颇为偏爱。周作人的《人的文学》所表现的便是这种态度。虽然周作人与文学研究会的关系不算密切，但是批评家沈雁冰，短篇小说家叶绍钧和许地山，文学史家郑振铎，以及俄国小说翻译家耿济之等几位最有贡献的会员，都坚守着写实主义与人道主义的传统。

文学研究会从开始便主张翻译西洋文学。他们认为中国现代文学一直要到接受西洋现代文学的精神与作风之后，才可能成熟，因此对于十九与廿世纪西洋文学的介绍和翻译，一直占据了《小说月报》极大的篇幅。从屠格涅夫与托尔斯泰到安德烈也夫(Andreyev)与阿兹巴雪夫(Artzybashev)之间的俄国小说受到最大的重视。波兰、匈牙利、捷克斯拉夫以及其他欧洲弱小国家的文学也很受注重，因为他们认为，中国与这些国家同属被压迫的民族，他们奋斗的经验与勇气必可使中国获益不浅^[74]。

早期的《小说月报》只有十数个固定的投稿者，但是到了一九二八年却网罗了当时所有知名的小说作家：茅盾〔即沈雁冰〕、老舍、施蛰存、沈从文、巴金、以及丁玲，这些作家大都在月报上刊登过他们的作品后成了名。一九三二年当《小说月报》仍在蒸蒸日上之际，商务印书馆大楼却在松沪战役中不幸毁于敌火。结果《小说月报》停刊，而一向组织极为松散的文学研究会也可说随着结束了。

在本章里我们将讨论叶绍钧、冰心和许地山这三位作家。这三位一九二七以前对《小说月报》的贡献以及一九二七年以后的作品都大

大充实了现代中国小说。为了方便起见，我们将与文学研究会无关系的凌叔华和冰心放在一起讨论。

叶绍钧（一八九四—）

在所有《小说月报》早期的短篇作家之中，叶绍钧（抗战以来自署叶圣陶，圣陶是他的字）是最经得起时间考验的一位。不错，他的作品没有一篇能像《狂人日记》或《阿Q正传》那样对当时的广大群众发生深厚的影响，在文学史上也不曾享有同样的地位。鲁迅小说家的地位，靠几个短篇小说就建立起来，但叶绍钧却能很稳健地在六个小说集子里维持了他同时代的作家鲜能匹敌的水平。除了稳健的技巧之外，他的作品还具有一份敦厚的感性，虽然孕育于当时流行的观念和态度中，却能不落俗套，不带陈腔。

叶绍钧生于一八九四年。中学毕业后他在故乡苏州当了十年的小学教师。在教书的同时他也致力于研究文学，在他的中学同学史学家顾颉刚^[75]的鼓励之下，他第一次在《新潮》上发表短篇小说。一九二一年叶绍钧成为文学研究会的创办人之一，同时移居上海。他一方面在若干中学和大学教国文，一方面兼任《妇女杂志》和《小说月报》的编辑。一九三〇年代初期，他加入开明书店，成为对青少年影响极大的《中学生》杂志的编辑之一。他又跟散文家夏丏尊和朱自清合作，编了几本国文教科书，同时又写了好几种很受中学生欢迎的文章作法之类的辅助读物。不过在一九二一至一九三七这段期间他主要的作品仍然在小说方面：六本短篇小说集（《隔膜》、《火灾》、《线下》、《城中》、《未央集》、《四三集》）和两本童话集（《稻草人》、《古代英雄的石像》）。抗日战争爆发后他随开明书店迁移到后方去，出了本散文集《四川集》，此外写作甚少。一九四

九年以来，他在中共政府做一个不大不小的文化官员，写了些应景文章。

一九五一年在为自己的选集所写的序里，叶绍钧对自己的才能与成就做了极为谦虚的评价。可能是为了向今日的大陆读者说明他何以没有处理他那个时代富有革命性的题材，他这么写道：

现在回头想一下，我似乎没有写什么自己不怎么清楚的事情。换句话说，空想的东西我写不来，倒不是硬要戒绝空想。我在城市里住，我在乡镇里住，看见一些事情，我就写那些。我当教师，接触一些教育界的情形，我就写那些。中国革命逐渐发展，我粗浅的见到一些，我就写那些。小说里的人物差不多全是知识分子跟小市民，因为我不了解工农大众，也不了解富商巨贾跟官僚，只有知识分子跟小市民比较熟悉。^[76]

这段自我批评实际上倒象是叶绍钧暗中在指责今日的写作趋势，说了他不敢公开说的话：一个作家不应抛弃他自己的经验、背景，以及他对题材的选择，而千篇一律地描写农民和工人的生活。在这篇序里叶绍钧甚且为作家就其所长尽其所能这一不可侵犯的权利做了辩护。在共产党强调文学不具个性只重宣传之原则下，他敢于这样强调语言的重要性实在需要极大的勇气：

因此，听人家说文字不过是小节，重要的在乎内容，我不能够表示同意，虽然我没有写过什么文章表示反对。我并不是不同意内容的重要……可是，说文字是小节，不是等于说语言是小节吗？说语言是小节，不是等于说语言无妨马虎？马虎的语言倒能够容纳讲究的内容，这个道理我无论如何想不通。按我的笨想法，讲究的内容惟有容纳在讲究的语言里头，才见得讲究，这儿所谓语言，少到一词一句，多到几千言几万言几十万言，一起包括在内。换句话说，讲究的语言就是讲究的内容

的具体表现。脱离了语言的内容是什么，我不知道，总之不是文艺了。^[77]

这是个相当浅显的见解，但它对整个共产党的文学观却提供了极端重要的批评。叶绍钧显然不懂现代西方的文学批评（他学过日文和英文，但能力不足以阅读原文），而他竟能有如上的见解，这表示他颇具才慧，足以自己演创出与亨利·詹姆斯一样的小说理论。从他的作品里我们可以看得出他体会到了他的理论所具有的含意，因为他最好的故事显示出内容与语言，思想与风格的恰切融合。

叶绍钧大部份的早期小说写的都是关于学生与老师的事。这些作品代表了一个献身教育者所热烈关切的事——传统上对儿童心理和儿童福利的冷淡，以及社会对于现代教育的漠视。在后一类的小说里，热心、富于理想的教育者经常遭遇到困难和挫折。《校长》里的主角想要解聘三个不负责的教师，但没有成功；《抗争》里发动加薪的教师则被解聘，因为他那些没骨气的同事没有坚决支持他；在另外一篇叫《城中》的小说里，一群热心的年青教育家想要建立一所合乎现代教育原理的学校，但却遭遇到学生家长和老一辈的教师坚强的反对。这些小说都道出了中国所面临的一个基本问题：革新派的热情和力量，无法与代表古老习俗、自私自利和愚昧无知的社会压力抗衡。

关于小学生的这类故事，无疑的是更引人入胜，更优秀的作品。在这类小说里，叶绍钧流露出对孩子的慈祥，对教学的严肃关切，以及对少年心理的惊人理解。由此他创造了一种丰富的小说类型。在《一课》这一篇显然很单纯的故事里，他很技巧的运用独白来表达课室里一个学生的幻想遐思。在《义儿》里，叶绍钧刻划出家庭和学校对一个性好绘画的十二岁孩子所产生的摧毁性影响。不过这故事中所隐含的指责，乃是以喜剧的方式表达出来的。义儿的长辈们对他的创造欲之不了解，以及他们之使用威胁利诱的方法迫使他去做正常的学校功课，所暴露出的无宁是他们的盲目无知而非他们的残酷；那个忧

心忡忡的妈妈，一个把全部希望都寄托在孩子身上的寡妇，更见得充满着爱，处处惦记着她孩子的福利。这个意志顽强的孩子和他善意的长辈们之间的对峙，产生了一出极精彩的带着悲剧意味的喜剧。

诙谐性的嘲讽在《饭》这篇故事里运用得更见老到。这篇小说讲的是一个穷教师和一个饥荒中的乡村的故事。这个教师负责教的是一群顽童；这群顽童野性未减，尚未感到饥荒的切身之灾。对他们来说，「死像睡眠一样，模糊且黑暗。被它蒙住的时候，饭是吃不成了，玩也玩不成了。并且不能动一动，大概被什么东西缚着，不知几时才解得开？」^[78]但在高兴的片刻，他们甚至于连死亡这一个「模模糊糊」的影子也忘得一干二净，因为老师的苦恼叫他们乐不可支。这篇故事的意义在于这群孩子们最后终于了解到，死亡和饥荒威胁到的不仅仅是他们的老师，甚至也同样的威胁到他们的父母和他们自己。

孩子们吵吵闹闹的进入教室，吴老师照例迟到。他的习惯是一定要先买好当天的伙食后才去上课。但是今天督学来查课了。虽然这个督学是个教育骗子，每个月总要把这个教师低得可怜的薪水放一部份到自己口袋里，但他还是为吴老师的迟到装腔作势。他问学生们吴老师到那儿去了，学生们知道就有好戏可看，便赶快回答他：

小孩们听了学务委员的问话，三四个发嘈杂的语音回答道：「他买东西去，买豆腐，买葱。」有几个在那里匿笑。

「不成个样子，这时候还不回来。」学务委员喃喃地自语。

停了一会，他又问道：「他天天这样的么？」

「天天是这样，他要吃饭呢。」一个拖着大辫子的孩子说。

又一个孩子说，「我的妈妈有时同他带买点东西。」

「不要信他，不过……」

一个耳戴银圈意气很粗的孩子还没有说完，吴先生已赶了进来。两手空着，他的东西大概已在锅灶旁边了。他看见学务委员含怒的样子立在黑板之侧，简直不明白自己应当怎样才是，身体向左右摇了几摇，拱手俯首地招呼。

学务委员点了一点头，冷冷地说，「上课的时间早到了，你此刻才来！」

吴先生颇欲想出几句适宜的话回答，可是那里想得到，他的踟躇不宁的态度引得孩子吱吱地笑。遮饰是无望了，止得颤抖而含糊地说老实话，「我去买东西，不料回来得迟了。」

「买东西！」学务委员的语音很高，「时刻到了，学生都坐在那里了，却等你买东西！」

「以后不买就是了，」吴先生不自主地这么说。孩子们忽然大笑起来，指点着他互相低语道，「先生不吃东西了，先生不吃东西了。」^[79]

甚至从这一段上下文缺如的引文里，我们也不难看出学生们互相低语说出的这句话：「先生不吃东西了，」所具的讽刺作用。当老师一面为他的迟到道歉，一方面胆怯的为讨取上月未发的一半薪水时，孩子们突然明白了饥饿的恐惧，知道他们也处于大家都面临的困境之中：

拖大辫的孩子牵着前坐的孩子的衣，低语道：「听见么？先生家里等着这个人给东西吃，不然，快要饿死了。」

戴银圈的孩子不赞成这个推测，斥他道，「先生比我们发财得多，我们的骨头烂了，他肚子还饱胀呢。你偏要乱说！」

「我们一定要饿死烂骨头么？」一个很小的孩子接着问，他有惊怖的眼光。

「你今天回去就没有饭吃，明天饿死，后天烂骨头，烂得像烂泥一样，」戴银圈的孩子非常得意的样子这么说。

很小的孩子不再问了，他已沉入了神秘恐悸的幻想。 [80]

叶绍钧对于教育问题的关注，终于使他在一九二八年写了一本多少带着些自传意味的长篇小说《倪焕之》。这时候他已在上海教了好几年书，和大多数的作家一样对五卅运动极为关怀，也为国共合作之失败感到失望。这本小说自然也就包括了作者对这些比较广泛的政治问题的反应。倪焕之中学毕业后到一所乡下小学任教，他不但获得了校长的信任，也得到一个女孩子的爱，终于跟她结婚。他热烈响应五四运动，在学校里发动了几项革新，但却遭遇到漠视与敌意；更糟的是，一向跟他抱着一样志气的太太，现在只心满意足的哺养孩子。他于是离开乡下，跑到上海去教书，同时从事社会工作。他积极参与五卅的游行示威，重新又获得希望。但是随着一九二七年四月廿七日对共产党员大屠杀的事件之后，他又陷入失望之中。倪焕之于是借酒浇愁，最后感染了伤寒症。临死的时候，他梦一般的自语道：「唉，死吧！死吧！脆弱的能力，浮动的感情，不中用，完全不中用！一个个希望抓到手里，一个个失掉了；再活三十年，还不是一个样！」 [81]

拿那个时候的标准来衡量（较为成熟的长篇小说，正在这时候开始出现），《倪焕之》算是很不错的一本小说了，虽然不能说是成功的作品。这部书写得十分坦诚，但是作者和书中主角的关系过份密切，以致于无法产生像作者其他比较优秀的短篇小说所具有的那种带有讽刺意味的客观性。那迟缓的情节，形式化的语言，以及浓重的忧愁气氛，说来奇怪，令人不禁想起约翰逊(Johnson)的小说《罗塞拉丝》(Rasselas)。后来在一篇叫《英文教授》（一九三六）的故事中，叶绍钧把《倪焕之》里头悲剧含义的精华表现出来。故事中的主角董无垢是个好人，几乎可说是个圣人。他从哈佛大学回国后，在上海一所大学里尽心尽责的当了几年心理学教授。他是个很孝顺的儿子，每个周末都回到家乡去跟母亲在一起；不久他结了婚，便跟母亲与妻子快快乐乐的生活在一起，在他那个与外在世界隔绝的天地中享

受着恬静的家庭乐趣，从事学术研究。然而五卅运动大大的惊醒了他，让他看到中国人的苦难。从那时候开始他不厌不倦的为革命而奋斗，直到一九二七年因屠杀共产党人事件而精神崩溃，转向佛教去寻求心灵的安慰。后来他母亲与妻子相继去世，他在越来越贫困的情况下过着苦修的生活。一个朋友知道了他的困境之后，帮他找到一份在大学教书的差事。由于他不再对西方的心理学感到兴趣，只同意教一门大一英文。每天早上他都要在他房中，烧香礼佛，丝毫不受那些好奇的学生所干扰。当一些学生问他中国应否武装起来抵抗日本的侵略时，他明明确确的表示他的反战态度。

毫无疑问的，作者对董无垢的态度表示极强烈的敌视：

他蜷伏在大学的一个角落里像地板底下的老鼠，人只见地板，不知道底下躲着老鼠。^[82]

这是相当轻蔑的画像，它的用意是要总括地指出主角的无能，以及他舍弃救国工作托身佛教的徒然无益。但是这个画像与故事中那种温和的讽刺和同情的笔调极不调和。从叶绍钧本人对佛教的深厚兴趣来看（他对弘一法师极为佩服，他的好友丰子恺便是弘一的弟子），我们有理由相信，《英文教授》就像《倪焕之》一样，是作者很痛心的自我批评。这篇小说给人的印象是，它的作者满心想加入左派与爱国作家的先锋队，但因一九二七年的政治事件使他早就失去勇气，再加上他天生就过不了行动派的生活，因此他只有自怨自艾的份儿。

《英文教授》里讽刺与悲剧之间悬而未决的张力，不就是叶绍钧本人所面临的难题的征候吗？由于那强烈的自我谴责的成分，《倪焕之》、《英文教授》，以及其他关于教育改革家的小说都不是叶绍钧最成功的作品。一旦他拿时兴的左派思想来衡量自己的失败，他的想象力便无法自由发展。只有当他在探讨那些跟他极不相像的人的命运时，他才是个有把握的小说家，像契诃夫一样的融合了同情与讽刺。描写小市民灰暗生活的故事，总是他最好的作品。

《孤独》（一九二三）描述的是一个孤寂的老人。年青时他是个有名的酒徒，现在则衰老无助，赁居在一间陋室里。他现在吃饭时喝的是开水，每天早上总是好不容易才起得来。通常他总是在茶馆里消磨日子，偶尔也买些水果给房东的小女儿，赚得她一声不太热心的招呼。有个冬日他难得的跑去看他侄女和他的丈夫，但是他们敷衍了事的接待使他感到非常难受。跟《孔乙己》调子相同，《寂寞》是一篇更具心思的心理研究小说，引起一种寂寥凄凉之感。

《秋》是另一篇处理寂寞的作品。女主角三十五岁，是个平平凡凡的产科医生。过清明节时，她从上海回到家乡去与家人团聚，祭扫祖坟。作为一个职业妇女，她要跟庸医和老式的接生婆处于竞争地位，也因此受到他们狼藉的声名的牵累，可以说已注定要做一辈子老处女了。当她嫂子试探的问她愿不愿意嫁给一个五十开外的鳏夫时，她觉得受到很大的屈辱。第二天当她同家人一起坐船到坟地去的时候，她不禁回想起十多年前同样的旅程上的欢乐，那时她父母还健在，她自己则是快快乐乐，无忧无虑的。她觉得整个世界都塌下来了似的。

叶绍钧很准确的捕捉住女主角回乡时那份阴沉沉的心情。描写她进入她从前在家住的房间那短短的第一段，一开始就勾划出这篇小说的气氛：

开了锁，推开房门，一阵的霉蒸气。是阴沉的秋天的傍晚，那些疏阔的几乎不相识的家具都显得非常朦胧。开了两扇窗，才看出什么东西都糝上了一层灰尘。^[83]

这个气氛便贯穿了整篇小说，只有她在船上去上祖坟那段回忆是例外：

比较十余年前，上坟的情况是冷落得多了。那时候全家各房同住在宅内，上坟那天的朝晨，大家在大厅上齐集，就是一个十分欢快的场面。各房的奶奶小姐走出来齐穿起自出心裁的

新装，这个的绣着蝴蝶，那个的绣着牡丹，各样的花边，各样的款式。脂粉气从每个脸庞上每条手臂上浮散开来，熏得人人都好像喝了一点酒，有说不出来的高兴。小孩子是跳出跳进地催着上船，这个拉着伯伯，那个牵着爸爸。所有的人齐集了，才出门上船。船一共有三艘，摇到河道宽阔处便并排着行。水果和茶食摆得满桌，萧笛声应和着，笑声在这船和那船间投来投去。简直是全家的快乐的郊游会。 [84]

这个景象不但拱托出女主角目前寂寞的心境，也让读者注意到她所经历的社会变迁：大家庭的解体，旧式生活乐趣的消逝，而随之而来的便是独身职业妇女所遭遇到的困境。叶绍钧在女主角的生活中探寻这些变迁，而且令人佩服的是，他不渗杂自己的见解。

《多收了三五斗》（一九三三）是叶绍钧少数关于农民的短篇小说之一。在这篇小说里，他把中国农村的困苦生活和盘托出，当时同类作品绝少可与之相比。在处理这种题材时，大部份的作家都会从政治经济上去做文章。叶绍钧虽然也在小说的结尾处附上一段简短的说教文字，但这篇故事的主体却有着具体而动人的人性——那份内敛的同情与愤怒确实叫人感动。在这篇故事里，一群农民摇着船载着新收的稻米到城里去卖。稻米获得丰收，但是批发的价格也随着下降。虽然他们满怀希望，以为能够卖到足够的钱来买些他们急需的东西，他们还是不得不忍痛把产品卖掉：

旧毡帽朋友今天上镇来，原来有很多的计划的。洋肥皂用完了，须得买十块八块回去。洋火也要带几匣。洋油间挑着担子到村里去的小贩买，十个铜板只有这么一小瓢，太吃亏了；如果几家人家合买一听分来用，就便宜得多。陈列在橱窗里的花花绿绿的洋布听说只消八分半一尺，女人早已眼红了许久。今天余米就嚷着要一同出来，自己几尺，阿大几尺，阿二几尺，都有了预算。有些女人的预算里还有一面蛋圆的洋镜，一

方雪白的毛巾，或者一顶结得很好看的绒绳的小围帽。难得今年天照应，一亩田多收这么三五斗，把一向捏得紧紧的手稍微放宽一点，谁说不应该？缴租、还债、解会钱，大概能够对付过去吧；对付过去之外，大概还有得多余吧。在这样的心境之下，有些人甚至想买一个热水瓶。这东西实在怪，不用生火，热水冲下去，等一会倒出来照旧是烫的；比起稻柴做成的茶壶窠来，真是一个在天上，一个在地下。[85]

很少专门写农民生活的作家拿得出像这样的一段文章，这样的生动具体，这样的忠于农民的感性。叶绍钧透过他们的眼光，把必需品看成具有极大的美与实用价值的东西，因而赋他们的贫穷予尊严。随着又是好几页像这样亲切而正确的写实描述。到了农民们要回船的时候，他们只买了很少几样他们想买的东西。尽管如此，在回程的船上他们还是没有因此减低他们的乐趣：

「乡亲」还沽了一点酒，叫熟肉店里买了一点肉，回到停泊在万盛米行船埠头的自家的船上，又从船梢头拿出咸菜和豆腐汤之类的碗碟来，便坐在船头开始喝酒。女在船梢头烧饭。一会儿，这只船也冒烟，那只船也冒烟，个个人流着眼泪。小孩在敞口朝大的空舱里跌交打滚，又捞起浮在河面的脏东西来玩，惟有他们有说不出的快乐。[86]

我们讨论过的这三篇小说，是中国现代小说传统中的上等之作，它们是精心创作的日常生活剪影，充满着温婉的同情。身为《小说月报》的编辑和经常的投稿者，叶绍钧一般被认为是为人生而艺术这一派的代表者。如果这句话只是拿来分辨文学研究会与其主要敌营——那主张为艺术而艺术的创造社——的话，那么这句话是没什么意义的。我们应该强调的是，叶绍钧和其他几个为《小说月报》写稿的短篇小说家，在努力表达他们个人所熟知的真实时，远比别的作家更具有艺术的与职业的责任感。叶绍钧对中国社会丑恶面的憎恨，以及他

对一九二七年以后的政治演变之悲观消沉，其实也是一般比较偏重教条的作家所共有的情感；但至少他能够控制住这些感情，对那包含着勇气与懦弱，善良与孤离的人性采取不偏不激的看法。

叶绍钧写的童话，常流于说教。他最有名的童话，如《稻草人》与《皇帝的新衣》，都是模仿安徒生的。他写散文时的文体，温和谦冲，与其小说文笔相仿，既不像那些追求「美文」作者的华丽，也不像那些模仿晚明散文家那样过份的潇脱。叶绍钧文笔的长处乃在于观察力。在《两法师》这一篇有名的文章里，叶绍钧写下了他对两位同样知名的人物的印象：印光法师与前面提过的弘一法师。在他的仔细观察之下，后者是个真正谦卑信佛的人，而前者则是个道学家，甚至是个欺世盗名之徒，不能超脱于傲慢与气焰之外。

冰心与凌叔华

冰心（一九〇〇——）是《小说月报》上常见的投稿者，一九二〇年代初期她的声誉达到巅峰状态；一九二八年革命文学造成风气后，一般评论家都把她看作过气的作家。以一个现代中国作家来说，她的作品相当少：一九三二年出版的全集一共只不过三册，短篇小说、诗、散文各一册。除此之外，这以后她也曾再写过几个短篇小说，翻译了卡理尔·吉伯伦 (Kahlil Gibran) 的《先知》(The Prophet)，以及一卷抗战时写的散文集《关于女人》。她最重要的作品是一九一九到大约一九二五年之间所写的东西。

冰心代表的是中国文学里的感伤传统。即使文学革命没有发生，她仍然会成为一个颇为重要的诗人和散文作家。但在旧的传统下，她可能会更有成就，更为多产。她对西方文化的研究只徒然的鼓励了她说教的倾向，破坏了她的感性；她对泰戈尔和吉伯伦的喜爱，也只令她对大自然产生了一种神秘主义的态度，而这种神秘主义其实可说是

冒牌的。要是她从小只读中国诗词的话，这种态度便能够被抑制住。当然，冰心的优点并不在于感伤的说教，也不在于对自然的泛神崇拜态度，而在于她对狭小范围内的情感有具体的认识。

冰心（本名谢婉莹）出生于福州市一个富裕的家庭，但是在山东省海岸都市的烟台长大。她是个早熟的孩子，十一岁的时候便读完了不少中国的说部名著。不读书的时候，她喜欢到海滨去玩，看海与星星。她毫不怀疑大海与星星是一个仁慈的宇宙存在的明证，就如她毫不怀疑她母亲与兄弟的爱一样。十岁的时候，她一个学问渊博的舅舅教她中国诗；其后的几年她不断的研读，不断的作诗。一九一四她家搬到北京，以后的六年便在北京一所教会办的女子学校念书。当她还在中学念书的时候她便已投稿到北京的《晨报》副刊。在燕京大学读书时（一九二〇——一九二三）仍继续给《晨报》副刊以及《小说月报》写小说、诗和散文。大学毕业后她到美国卫斯理学院(Wellesley College)继续深造，把她在美国的生活写成了《寄小读者》，深受年青读者欢迎。一九二六年冰心返国任教燕京大学；三年后她与社会学家吴文藻结婚。目前她居住大陆，是作家协会的会员，负责少年宣传的工作。

冰心起初写的大多是「问题小说」，刻划年青的一代在痛苦的过渡时期中所面临的问题。在留美期间她写了好几篇小说去阐扬她的爱的哲学，最著名的如《超人》与《悟》，发表后即获好评。但是这些小说充满了对月亮、星星和母爱如醉如痴的礼赞，是不折不扣滥用感情之作。其实，这个美化了的世界仅是作者童年幸福生活的投影而已。只有当冰心忍住不去谈理说教，专心去描述孩子们单纯的喜乐与悲伤时，她才是一个相当具有感性的作家。她最好的小说——尤其是她在大学唸书时写的——都具有这一份纯真的感性。

在《寂寞》（一九二二）里，小小，一个七岁大的男孩，在考完了期考之后便赶忙跑回家去看他堂妹，因为那一天她会同她母亲一起

来。小小的婶婶不久以前死了儿子，他妈妈便邀她到她家住几天。这两个孩子在一起过了两个非常愉快的日子，说故里，玩游戏，捉螃蟹。第三天小小必须到学校去参加成绩展览会，等他回家时妹妹和她妈妈已经离开了。小小感到一份莫名的悲伤，而这一份悲伤与先前的欢乐时光的回想比对之下，更显得真实可信。除了一小段很不和谐的关于母爱的说教场面之外，这一篇以简洁莹澈的文字写成的故事，几乎是一首毫无瑕疵的田园曲。在那小段里，冰心让小小听她母亲的一顿训话：「婶婶看见我替你买了一顶小草帽，看那式样很好，也想买一顶给萱哥。忽然想起萱哥死了，便又落泪，我们转身就出来了。——你看母亲爱子的心，是何等的深刻！」^[87]

在《离家的一年》里头，冰心描写的是年纪较大的孩子们的寂寞。一个十三岁大的孩子离开他父母和比他大一岁的姊姊，到另一个城里去上学。起初的时候姊姊和弟弟两个都无法忍受分离之苦，但慢慢地弟弟变得习惯于他的新环境，甚至对它表示喜欢。当第二个学期结束回家时，他变得比较成熟些。就像《寂寞》一样，这篇故事也能具体的唤起一些我们所熟悉的回忆。

《别后》是寂寞这个主题的另一处理。主角是寄居在舅舅家的一个十三岁孤儿，这天早上他刚送他姊姊搭火车后（她嫁到另一个城里去），觉得很寂寞，便接受一个很富有的同学的邀请，到他家去玩一个下午。虽然每天上学都经过永明的家，这却是他第一次有机会走进里头去。他从来没见过这样的舒适与幽雅的家。尤其令他觉得迷人的是永明的许多姊姊妹妹和堂姊堂妹。他最欣赏的是永明的二姊，一个穿着浅紫衣裳的漂亮女孩，每方面都跟他自己的姊姊那么不同。这个孤儿一方面帮着那些女孩们剪新年要用的彩纸，一方面听她们开朗活泼的闲谈，很愉快的渡过了一个下午。但是吃过晚饭后不久，他便得离开这充满温暖与欢乐的世界而回家去。临行前，永明给了他两包水果。

那天晚上他和女仆王妈在自己的房里过夜，王妈在把一层层的碎布黏在一起做鞋底，他在写信给他姊姊时，不自觉的写下「紫衣的姊姊」：

这时他忽然忆起他姊姊是没有穿过紫衣的，他的笔儿不觉颓然的放下了！他目前突然涌现了他姊姊的黄瘦的脸，颧骨高起，无表情的近视的眼睛。行前两三个月，匆匆的赶自己的嫁衣，只如同替人作女工似的，不见烦恼，也没有喜欢。她的举止，都如幽灵浮动在梦中。她对于任何人都很漠然，对他也极随便，难得牵着手说一两句噢问寒暖的话。今早在车上，呆呆的望着他的那双眼睛，很昏然，很木然，似乎不解什么是别离，也不推想自己此别后的命运……

他更呆然了，眼珠一转，看见了紫衣的姊姊！雪白的臂儿，粲然的笑颊，澄深如水的双眸之中，流泛着温柔和爱……这紫衣的姊姊，不是他的，原是永明的呵！……

他慢慢将笔儿靠放在墨盒盖上。呆呆的从润湿的眼里，凝望着灯光。觉得焰彩都晕出三四重，不住的凄颤——至终他泪落在纸上。

王妈偶然抬起头来看见，一面仍旧理着碎布，一面说，「你想你姊姊了！别难过，早些睡觉去吧，要不就找些东西玩玩。」

他摇着头叹了一口气，站了起来，将那张纸揉了，便用来印了眼淚。无聊的站了一会儿，看见桌上的那碗浆糊，忽然也要糊些纸练子挂在屋里。他想和舅母要钱买五色纸，便开了门出去。

刚走到上房窗外，听得舅母在屋里，排揎着两个表弟，说，「那来这许多钱，买这个，买那个？一人只是吃不够玩不

够的！」接着听见两个表弟咕咕唧唧的声音。他不觉站住了，想了一想，无精打采的低头回来。

一眼望见椅上的两个蒲包——他无言地走过去，两手按着，片晌，便取下那上面两张果店的招牌纸，回到桌上，拿起王妈的剪子，剪下四边来。又匀成极仄的条儿，也红绿相间的黏成一条纸练子。

不到三尺长，纸便没有了。他提着四顾，一转身踌躇着便挂在帐钩子上，自己也慢慢的卧了下去。

王妈不曾理会他，只睁着困乏的眼睛，疲缓的黏着鞋底。他右手托腮，歪在枕上。看着那黯旧的灰色帐旁，悬着那条细长的，无人赞赏的纸练子，自己似乎有一种凄凉的怡悦。^[88]

要好好的欣赏这一段，我们必须把它和主角在朋友家渡过那个愉快的下午连在一起。但是即使像这样的跟整篇故事分隔开来，这结尾的一段，虽然过份的女性化，仍是很明白的显示出冰心技巧的写实风格与她刻划年青人忧伤感情的能力。《别后》乃是作者的技巧之最具野心的例子，也是早期的短篇小说中非常杰出的一篇。

回国之后，冰心曾尝试描写成人的生活，但不太成功。不过《西风》（一九三六）是个例外，那份敏感的心理描述大可与她早期最好的作品相媲美，虽然这一次的主题仍旧是寂寞，显示出她无法再向前发展。这篇小说的情节仍然是套着伤感的公式。女主角在从天津往上海的船上碰到了十年前在美国向她求过婚的男朋友。那个时候她全心向学，对前途充满信心，因此拒绝了他的求婚。现在她则是一个失却青春、充满寂寞的职业妇女，在她旧朋友面前感到非常不自在。当他下船去会见等在码头上的太太和孩子时，她躲开了。她在码头上，自始至终的目睹这一幕家庭重聚的欢乐场面，心里感到万分的凄凉寂寞，同时一阵西风吹起一堆纸屑和枯萎的落叶。在这一篇充满了女性

化的小说里，冰心带着含蓄的同情心，把女主角置放在各种困难情势中去接受考验。

冰心的作品不多，但她是值得在第一期的作家中占一席重要地位的。虽然她的诗和散文因缺乏现实的架构而倾向于伤感，她的一些短篇小说具有独特的风格，不受她所处那时代的迷信与狂热所感染。

除了冰心之外，另外的几个女作家也在这个时期受人注意：黄庐隐，一个相当拙劣的短篇和长篇小说作家，同时也是《小说月报》上常见的投稿者；陈衡哲，胡适圈中的散文家和社评家，也是最早写白话小说的留美学生；冯沅君，大胆的爱情故事作者，中国哲学名教授冯友兰之妹；苏雪林，一个留法学生和天主教徒，她在一九二九年出版了一本自传式的小说《棘心》，但后来又从文学批评和中国文学的研究上建立了比较扎实的声名^[89]。不过在创造的才能上，这些人都比不上凌叔华。和冰心一样，凌叔华写的也是妇女和儿童的故事。和冰心不一样的是，她一开始就显示出一种较成熟的感性和敏锐的心理观察，潜力也比冰心大，可惜的是她在三十年代的作品很少，无法证实这一份潜力。

凌叔华原籍广东，二十多岁时在北京燕京大学研究英国文学。当时在北京大学当英国文学教授，同时也是英美派中坚份子的陈源（别号西滢，一八九六——一九七〇），很欣赏她的才华，便把她的作品发表在他所编的《现代评论》上后来他们结了婚，在二十年代的后期成为文坛上有名的一对。那时陈源把他在《现代评论》上发表的对政事和文学的评论结集出版了《西滢闲话》，正是处于影响力最大的巅峰状态，而凌叔华也写出了她最重要的小说，不幸的是后来陈源和鲁迅为了一个小问题而展开一场激烈的笔战，陈源为此感到十分厌恶，不久也就放弃了他博学的评论家和有关中国问题之自由派发言人的地位（在三十年代里他只偶尔在杂志上发表些文章和翻译）。他太太好

像也追随他的榜样似的，作品越来越少。第二次大战后他们移居伦敦，陈源出任了好几年中国驻联合国文教组的代表。

凌叔华的第一本书《花之寺》（一九二八）收集的是一九二四——一九二六间的短篇小说，在主题上相当统一。这本书很巧妙的探究了在社会习俗变换的时期中，比较保守的女孩子们的忧虑和恐惧。这些女孩子们在传统的礼教之中长大，在爱情上没有足够的勇气和技巧来跟那些比较洋化的敌手竞争，因此只好暗暗的受苦。《吃茶》里的女主角对一个回国留学生的洋礼节会错了意，以为他对她有意思，因此当她听到了他和别的女孩子订婚的消息时，受到很大的打击。先于冰心的《西风》而风格相类的是《再见》。《再见》描写的是一个犹是小姑独处的女老师，在重遇到现在位居高官的同学时的屈辱之情。在《茶会以后》里头，两个姊妹津津地谈论着她们那些有钱朋友的衣着，谈吐和调情，直到她们的谈话停顿片刻之后，她们忽然认识到，她们想要嫁到那个欢乐的天地里的希望是多么的渺茫。

《绣枕》强有力的刻划出旧式女子的困境。一个家道中落人家的闺女，在大热天里忙着在绣一幅靠垫套子。明天她爸爸要把她的手艺献给一位高官做为生日礼物；假如这位高官赏识她的手艺的话，他可能就会考虑把她配给他的二公子。女主角显然觉得她父亲的想法有道理，因此在完成她这件刺绣的最后一天感到极端的紧张。她真怕汗水沾污了绣花的垫套，以致半年的辛勤败坏于一旦，而且眼睛也因全神贯注的去分辨各种不同颜色的线绣而弄得疲倦不堪。她们家阿妈十来岁的女儿，对于她惊人的手艺感到万分兴奋，想要靠近去看得清楚些，但她妈妈怕她弄脏了刺绣，便把她喝开了。

两年之后小姐仍然没有结婚。有一天阿妈的小女儿很兴奋的把一双虽已弄脏但仍掩不了那精美绣工的枕头套给她看。阿妈的小女儿告诉她女主人说，一双枕头套子原来是某一个有钱人家家里的靠垫套子；但是这一双套子一进入那富有人家家里的当天，有个客人就在其

中的一只上呕吐，另一只则被丢到地上当脚凳，因此他们马上就被丢到仆人住的地方去。看了这一双枕头套子之后，小姐才发觉它们原来便是她绣的东西，她曾在那上头绣下多少希望，花了多少工夫！

这篇故事里两个平行的场面，充满着一个那时期作品中所仅见的丰富意象。在第一场里，那美丽的靠垫套子与天气的闷热相对照，那种热正象征着女主角的劳苦；在第二场里，枕套成为女主角的象征。当她倾听着它们受辱的经过时，她心里有数，受到轻蔑的接待而给人上吐下踏的，不是她的刺绣精品，而是她自己。虽然字数不多，《绣枕》却是中国第一篇依靠着一个充满戏剧性的讽刺的象征来维持气氛的小说。在它比较狭小的范围里，这个象征与莎剧《奥赛罗》里狄思特梦娜的手帕是可以相媲美。

不过《花之寺》里最动人的作品是《中秋晚》，它给一个心胸狭窄，令人怜悯的旧式女子描绘了一幅阴惨的画像。敬仁和他太太正坐下来，要吃他们第一次的中秋夜饭；他们都来自小城镇里开商店的家庭，对现代思想习惯毫无认识。做妻子的特别依照中秋的习俗做了一道「圈鸭」，象征着夫妇的团圆。但是当他们就开始要吃的时候，突然来了一个电话，要敬仁马上赶到他垂死干姐姐的床边去。迷信的太太不让他不吃完饭就走，坚持着至少他要先吃一口团鸭。他便吃了一口，但是太油腻了，结果又吐了出来。

半夜他回到家里时，敬仁很懊恼的想着，要不是他太太催他吃晚饭，他至少可以在干姐姐死前和她见上一面。而他的太太呢，正也为着好好的一顿中秋团圆饭被这样一件不祥的事打断而感到不愉快，于是他们便吵起架来。

一气之下敬仁把他太太视若生命的一个花瓶打碎，他太太便哭了起来。

从太太换手巾擦泪时，他望见她红肿的鼻子显得非常大，两片觉得可爱的嘴唇，已褪尽胭红的颜色，只见一个酱紫的扁

着想哭的嘴。她的眼睛平常本来就不美俏，因为相爱，所以觉不出毛病来，此时他看出她的眼角是吊起的，忽想起母亲说过「吊眼女人最难斗」，这是结婚以后第一次他觉得他的女人难看。^[90]

当天晚上他们并没有言归于好。敬仁终夜不眠的趟在床上想他过世的干姐姐：

他辗转回想前七年他发疟疾时，她坐在他床前，替他母亲招呼他吃药的情境。他不肯吃那金鸡脑丸，嫌它不干净的样子，她含了一眶泪苦苦哄他吃下去。他从她手里一口一口的喝那杯白糖水送丸药下去。末了一口，他的唇碰到她滑腻带着粉香的手上，心里另有一种说不出甜蜜的感触，不觉狂嗅了一下。她的腮飞红，他微微笑了笑便睡倒。以后干姐姐见了他，虽是有些不好意思，但是对他的事，更显出关切的样子。^[91]

第二天早晨他太太便回娘家去。在一群酒肉朋友怂恿之下，敬仁便和他们一道去听戏、逛窑子。第二年他太太流了产，变得更丑了，他母亲便骂她连教丈夫呆在家里都做不到。第三年她又流产了，医生检查了胎儿竟发现有梅毒。第四年他把所有的钱差不多全花光了，准备把房子都卖掉。他太太便把自己的心事向母亲和盘托出。她母亲说，谁都料不到她夫家家道会中落得这么快。女儿回道：

「……谁也没想到……，可是，娘呵，都是我的命中注定受罪吧！」她醒了醒鼻涕，咽哽道：「我出嫁后的头一个八月节晚上就同他闹气，他吃了一口团鸭，还吐了出来，我便十分不高兴，后来他又一脚碰碎了一个供过神的花瓶，我更知道不好了。」^[92]她母亲叫她认命，把希望寄托到下一辈子。

从头到尾这个太太一直用迷信的眼光去看那些事情。但读者的观点却不同；他是以作者的心理观点，甚至于自然主义的观点去看的。太太是丈夫的仇恨与放荡的牺牲品，但是从他对于干姐姐的怀念里我们

看得出他并不是一个没有感情的人；他认为，他们夫妇的不和是他太太对垂死者的敌意引起的。而家道中落，也是由此而起。在揭发旧传统的某些愚蠢观念上，《中秋夜》是可以跟鲁迅的《祝福》相媲美的。

在《花之寺》的序里，陈源认为，凭他太太几篇尚未结集的近作，「她的风格渐渐有转变的倾向」。不幸的是，《女人》（一九三〇）里的八篇小说，并没什么出色的地方，就是里头最好的一篇《小刘》，也仍然是作者一贯所写的东西，一个女人的失败史。年青气盛，美丽活泼的小刘在她中学同学的帮助下，尽量的侮辱了一个肥胖、绑小脚而又怀孕的同学。十二年后，小刘自己也做了传统生活方式的牺牲品，变得面黄肌瘦，体弱多病，是三个女儿以及一个粗野没教养的男孩的妈妈。《李先生》里有一小节，凌叔华透视了中国妇女服从的表面，显露出她对女性心理的深刻了解。这个姓李的女老师现在是个老处女，她一面检查那些女学生，放她们去渡周末，一面回想着过去：

在十七八那年，有个亲戚来同她说亲，男家大约是她的伯房中表，人才很不差，两方大概都中意了，可是媒人临走时向她妈笑说，小姐眼下之痣不吉，他们想能除去才好。

第二天她妈要带她出门除痣，给二哥说了句把笑话，因羞变恼，她拼死不肯去除，并宣言不出嫁了。^[93]

凌叔华的第三本小说集《小哥儿俩》（一九三五），反映出她做了母亲，以及她三十年代初期在日本居住的新经验。这本集子里的十三篇小说写的主要的是孩子，虽然很敏感很尖锐，但无论在质言之，或在观察力言之，都无法跟她最好的作品相比。《晶子》所描写的是一个日本女孩子跟她父母在公园里共渡她的二岁生日时的天真可爱。

《千代子》是一篇讽刺爱国宣传之罪恶的小说；千代子，另一个日本

女孩，发现了她所见到的中国人与她在家里和学校里人家所告诉她的野蛮情形，刚好成一个强烈的对比。

不过凌叔华后来的小说之一《旅途》（最先发表于一九三六年六月出版的《文季月刊》），证明了她对中国人生活中腐败与残酷的一面仍感兴趣。这篇故事的第一人称叙述者凑巧迫不得已的跟一个邋邋遢遢的女人、她两个畸形的儿子共处于一个火车厢内。后来，她便从那个年纪较大的男孩口中套出一个梅毒家庭的可怕的故事。这男孩完全不知道这种病的性质，却把他父亲的放荡纵欲和他母亲猫狗不如的生活全盘托出。叙述者那种女性特有的神经质加重了故事的恐怖气味，但她对这悲剧中可怜的受害者处处流露出同情心，却又缓和了几分恐怖感。

凌叔华虽得到一些欣赏力较高的读者所偏爱，她却没能得到广大读者的赏识。到了三〇年代，她为数极少的作品便被当时更重要的作家们的大量作品掩盖住了。但是做为一个敏锐的观察者，观察在一个过渡时期中中国妇女的挫折与悲惨遭遇，她却足不亚于任何作家的。整个说起来，她的成就高于冰心。

许地山（一八九三—一九四一）

许地山（笔名落华生）与他同时的作家最不同的一点是他对宗教的兴趣。冰心赞美母爱，是个泛神论者，但她的哲学是建于她童年的幸福经验，并没有关注到宗教上的大问题。反过来看，许地山所关心的则是慈悲或爱这个基本的宗教经验，而几乎在他所有的小说里都试着要让世人知道，这个经验在我们的生活中是无所不在的。虽然他的成就不大，对其他作家的影响更是微乎其微，但他给他的时代重建精神价值上所作的努力，真不啻是一种苦行僧的精神，光凭这点，他已经就值得我们尊敬，并且在文学史上，应占得一席之地了。

许地山很早就受到各种不同的宗教影响。他出生在台湾台南的一个佛教家庭，长大于福建的龙溪，年青时他对于基督教的传教士似乎也很熟悉。这些本国的与外国的传教士在中国南部到处宣传福音。后来在燕京大学念书时，他更进一步的受到传教士的影响，因而对世界上的宗教产生了不仅仅是个人生活上的，而且也是学术上的兴趣。

大学还没毕业，许地山便参加创立了文学研究会，并且经常在《小说月报》上写稿。一九二三至一九二六年间他在哥伦比亚和牛津两所大学念书。回国后，他更倾向于学术研究，变成一个兴趣广泛的学者，不再是一个职业作家了（他的学术著作包括一部未完成的《道教史》，一本关于印度文学的书，以及一本研究究清代中英外交关系的著作）。不过他仍然断断续续写了些短篇小说。一九三三年他出版了一本名为《解放者》的短篇小说集。这本集子在技巧上比他早先的两本集子，《缀网劳蛛》（一九二五）和《无法投递之邮件》（一九二八），要成熟多了。他去世前的十年（一九三一——一九四一）在香港大学当中文系教授，很少写小说。不过他的一篇很长的短篇小说《玉官》，倒是篇叫人感到意外的作品，使我们不得不重新评估他的成就。《玉官》首次出现在他死后所出版的一个集子里，这个集子里的其他小说大多录自《解放者》。^[94]

许地山生性是个传奇故事作家，他大部份的早期作品都很难说得上符合短篇小说的格式，倒是跟通俗的佛教故事和中古的基督教传奇很相近。这种故事中最具野心的一篇《缀网劳蛛》，很笨拙的套取了莎士比亚后期戏剧那个原谅与和解的公式。故事中的女主角尚洁，是个居住在南海的中国基督徒，她坚持着仁慈之道，毫不在乎个人的困苦不幸，简直就是个圣徒。后来她那妒忌的丈夫无端指责她不贞，尚洁便放弃了她与丈夫共有的财产中属于她的那一部份，跑到另一个岛上去当秘书。她同时还利用空余的时间向采珠的潜水伏传播基督教福音。三年之后她丈夫托一个朋友带话给尚洁，说他很懊悔，想与她重

聚。「尚洁听了以一席话，却没有显出特别愉悦的神色，只说：『我底行为本不求人知道，也不是为要得人家的怜恤和赞美；人家怎样待我，我就怎样受，从来是不计较的。别人伤害我，我还饶恕，何况是他呢？』」^[95]等到她赶回家的时候，她丈夫觉得无脸见她，又跑到别的地方去忏悔去了。尚洁也一样平静的接受这个事实：「为爱情么？为爱情而离开我么？这是当然的，爱情本如极利的斧子，用来剥削命运常比用来整理命运的时候多一些。他既然规定他自己底行程，又何必费工夫去寻找他呢？我是没有成见的，事情怎样来，我怎样对付就是。」^[96]

在故事的结尾时，尚洁拿一个比喻宗教忍耐精神的故事来说明自己的生命观：

我像蜘蛛，命运就是我底网。蜘蛛把一切有毒无毒底昆虫吃入肚里，回头把网组织起来。他第一次放出来的游丝，不晓得要被风吹到多么远；可是等到黏着别的东西的时候，他底网便成了。

他不晓得那个网什么时候会破，和怎样破法。一旦破了，他还暂时安安然然地藏起来；等有机会再结一个好的。

他底破网留在树梢上，还不失为一个网。太阳从上头照下来，把各条细丝映成七色；有时黏上些少水珠，更显得灿烂可爱。

人和他底命运，又何尝不是这样？所有底网都是自己组织得来，或完或缺，只能听其自然罢了。^[97]

虽然这篇小说未能以戏剧性的效果来演绎一番行动与受苦相辅相成的道理，但这则宗教性比喻的本身却是超出当时大部份中国作家的悟解能力之外的。

在以后的小说里，许地山继续探讨着爱和忍的意义。跟华丽的《缀网劳蛛》这篇早期的小说刚刚相反，他后期的作品是以一种简洁

朴实的文体写出的，读来反见清新可爱；不过作者喜爱曲折离奇的情节这一浪漫的倾向则仍然存在。在《春桃》里，与题目同名的女主角以捡卖破布废纸为生。几年前她丈夫被迫去当兵后便一直音讯全无，她便与另一个男人很快乐的同居在一起。有一天她很偶然的碰到她丈夫，他这时变成一个两腿残废的乞丐。虽然她很爱现在跟她同居的那个男人，她还是把丈夫带回家去照顾，尽心尽力的去安慰那两个互相妒忌的男人，劝他们跟她共同生活在一起。在《东野先生》里，主角是个态度温和，与世无争的小学教员，他很平静很满足的和他的养子——一个革命烈士的后裔住在一起。可是当他的妻子到欧洲去了十年之后回来时，他的平静生活便被破坏了。东野一方面必须要想法重新获得他妻子的爱，另一方面又须设法寻获那个烈士的其他亲人。经过一番努力之后，他终于能两全其美。心地良善的东野很象是狄更司小说里的匹维克先生(Mr. Pickwick)，但是那个画蛇添足的，很不自然和很缺乏道德内容的革命党插曲，却把他压得少有生气。

如果没有《玉官》这篇小说的话，我们便可以说，许地山寻求一个完美的寓言来表达他对完善的生活之见解的努力是失败了：尚洁、春桃、东野以及其他类似他们的人物，虽然都极慈悲极有德行，但到底都是寓言性的而非戏剧性的人物。不过既然在小说史上我们很难得见到又活生生又有趣的圣贤人物，那么凭许地山的专心致力于这件非常吃力不讨好的工作，即使他的失败也是值得我们称赞的。但《玉官》确实是一篇小小的杰作。这是在唯物主义泛滥的时代中不可多得的一个重申精神力量的寓言。在这篇故事里作者终于能够完全信赖他所掌握的传奇材料：他完全丢开现代短篇小说的常规，毫不犹豫的加插了许多在写实小说中不可能发生的巧合与误认的情节。为了给这篇故事享有传奇的自由，他甚至于不用对白。虽然如此，结果他却写出了一篇五十来页长的动人的故事。所有的人物和情节都充满着生气，

而女主角尤其特出，她所处的那种神圣的背景分明的衬托出她叫人难以遗忘的人性。

玉官是个年青的闽南妇女，她丈夫在中日甲午战争（一八九四年）中战死。她完全是为她那尚在襁褓的孩子而活下去的，寄望他有一天能得到一官半职，替她立个牌坊以表彰她的贞节。受到她的流氓小叔一再的骚扰之后，她跑到一个外国传教士家中当女佣，慢慢的对传道工作感到兴趣。不久她追随了她的好友杏官，成为传道士。虽然她对于忽略自己所习惯的祭祖和其他传统仪节感到不安，玉官可以说是个很热心的传道者。但每当她到外地时，她总是在《圣经》之外，还带着一本《易经》。

她到外地去时，有好几次遇见一个叫陈廉的小贩，慢慢的她爱上了他了。她儿子已慢慢长大成人，而且快要在当地免费的教会学校受完教育，这个时候她觉得需要重新生活，因此便很想跟那个小贩结婚。可是当她知道陈廉实际上是杏官的丈夫的时候（他瞒着太太偷偷跑回家乡来），她便打消了这个念头。事情原来是这样的，几年前一个新入教的基督徒毁坏了陈廉的神像，陈廉揍了他一顿，为了怕被抓，便逃到外边去躲起来。

玉官的儿子后来娶了杏官的女儿。玉官觉得很寂寞，有些妒忌他们的甜蜜生活。不久之后她儿子到美国去念神学，儿媳死于难产，玉官只好负起抚养孩子的责任，一方面继续传教的工作。在共产党占领闽南的时候，她遭受到许多屈辱，但是她并没受到什么严重的伤害。不但如此，由于他的小叔是个共产党的军官，多少给予她一点庇护，更使得她也能够去帮助同样受害的人。

但是她的苦难还没有过去。共产党撤退后不久，她孙子因跌伤而残废，而陈廉又要到南洋去。正在她苦难重重的当儿，玉官很兴奋的听到了她去国七、八年的儿子终于要回国的消息。然而她儿子已摒弃传教的志愿，直接跑到南京去就任政府官职，并且娶了他在美国认识

的一个娇纵坏了的富家小姐。这位小姐实际上是杏官的另一个女儿，小时被玉官的流氓小叔拐走，后来在上海给一个富豪收养了。

玉官跑到南京去跟儿子一起住。然而令她感到痛苦的是，她无法忍受她新的生活。孩子和媳妇的洋化生活她是完全陌生的，因此很难跟他们相处得来。她不禁回想着过去：

她回想自守寡以来，所有的行为虽是为儿子底成功，归根，还是自私的。她几十年来底传教生活，一向都如「卖瓷器底用破碗」一般，自己没享受过教训底利益。在这时候，她忽然觉悟到这一点，立刻站起来，像在她生活里找出一件无价宝一般。她觉得在初寡时，她小叔子对她说底话是对的。她觉得从前的守节是为虚荣，从前的传教是近于虚伪，目前的痛苦是以前种种底自然结果。她要回乡去真正做她底传教生活。不过她先要忏悔。她至少要为人做一件好事。在她心里打定了一个主意。^[98]

虽然年纪已大，玉官还是回到福建老家，又在乡下不屈不挠的努力了两三年。为了纪念她传教四十年，乡村里的人（其中有许多在共产党占领期间曾得到她帮助的），想要以具体的方式来表示他们对她的敬爱。从前曾经梦想着要贞节牌坊的玉官，这时候却丝毫提不起兴趣来。最后村人们终于获得她的允许，建造一座水泥桥。桥梁竣工时村人为她举行了一个庆祝会，连她孩子和媳妇也回来参加，几天以后她前往婆罗洲，去替她的终身知交杏官把陈廉带回来。这是她以前许下愿要做的一件善事。

前面这一故事摘要，对我们在了解这篇小说，或者玉官这个可爱而又性格复杂的女主角的许多优点，也许没有什么大帮助。从她的许多美德和弱点来看，玉官实在是个传统的中国妇女的典型。即使在她最后觉醒之前，我们拿任何伦理规范来评论她，她都算得上是个很好的人。她是一个传教士，作者自然可用一套宗教上的善恶标准去衡量

她的一生。但要紧的是，这个宗教观点，在小说里并没有替代了中国人一向遵守的道德标准。正因为作者同时采用这双重的尺度，我们才能充分了解到她的弱点与深厚的人性。在许多方面，玉官令人想起福楼拜的小说《纯洁的心》(A Simple Heart)里的女主角费立西德(Félicité)。不同的是，玉官不像费立西德之任令其善良凋缩于自身之内，她将她的善良向外发扬，实际地申展到爱与工作之中。

大部份现代中国作家把他们的同情只保留给贫苦者和被压迫者；他们完全不知道，任何一个人，不管他的阶级与地位如何，都值得我们同情了解。这一个缺点说明了中国现代文学在道德意识上的肤浅：由于它只顾及国家的与思想上的问题，它便无暇以慈悲的精神去检讨个人的命运。在道方面，《玉宫》算得上是个很成功的例外。大部份中国知识分子都瞧不起宗教，尤其是基督教会，因此对他们来说这篇小说象是对基督教传教士言过其实的赞美。然而《玉宫》并不全是一篇替基督教说话的作品：它的女主角彻头彻尾是个中国人，而且也缺乏理解基督教中心教义的知识能力。值得我们注意的重心是，许地山在这篇小说里很成功的采用了理解人生的宗教观点，超越了当时文学作品中流行的人道主义和「义愤填膺」的情绪。比他年青一辈的同时代作家里头，只有沈从文具有同样的宗教认识。然而与玉官不同的是，沈从文笔下的大部份人物都是生活在天生的纯洁无邪这个本能的层次上的，他们是尚未投身于善恶斗争中的田园人物。

如果没有一篇完整的译文，而要讨论女主角在本故事中因求善锲而不舍而面临的种种困境，真可说是件吃力不讨好的事。她所受的考验，读来实在合情合理：诸如她在一个闹鬼的庙中的恐惧，她对陈廉的爱情，跟杏官的口角，对两个媳妇的妒忌，以及对儿子的失望等等。同样的，要想引起读者注意她成年后所经历的许多中国沧桑也是白费心机的：诸如甲午战争、义和团运动、基督教的传播，以及共产主义之崛起等等。但是这篇小说的价值远不止是它的心理描写与历史

背景；在这篇小说里许地山肩负起美国批评家泰特(Allen Tate)所说的文人在现代世界中应负的重任：「他必需为他的时代重新创造人的形象，而且必需宣扬别人可以用来验证这个形象的标准，以分辨真伪。」《玉官》实在是属于「在特定的地点与时代中重新发现人与人之间精神交流的经验」这一类文学作品范畴中的。^[99]

【注释】

[73] 《文学研究会》有译为《Literary Research Society》，有译为《Society for Literary Studies》。但是在每一期的《小说月报》里我们都可以看到它的英文名字为《The Literary Association》。

[74] 一九二六年十二月以前的《小说月报》目录详见《中国新文学大系》第十集《史料索引》。谈《小说月报》历史的最近一篇文章为徐调孚的《〈小说月报〉话旧》，见《文艺报》第十五期（一九五六年八月）。

[75] 顾颉刚在北京大学时为胡适的学生，后来对中国古代史的研究贡献极大。他在一九二六年为《古史辨》第一册所写的长篇《自序》，对于文学革命后中国知识分子和学者的心灵极具价值的见解。

[76] 见《叶圣陶选集》，页八。

[77] 同上，页一一。

[78] 同上，页四七。

[79] 同上，页五一——五二。

[80] 同上，页五四。

[81] 见《叶圣陶文集》（北京，一九五八）卷三，页四〇四。一直到《文集》出版为止，有好几年来在中国大陆能见到的《倪焕之》唯一的版本是个节本。这个一九五三年由人民文学出版社所出版的节本，删掉了最后三分之一，以除去这部小说的悲观意味。细节见唐文炳（宋淇）写的《倪焕之：谁换之？》（《今日世界》第四十四期，香港，一九五四年一月）

[82] 《英文教授》，见夏丏尊编，《十年》，页三一六，三三三。

[83] 《叶圣陶文集》（上海，一九四八），页五二。

[84] 同上，页五六——五七。

[85] 同上，页七七。

[86] 同上，页七八。

[87] 《冰心小说集》（上海，开明书店，一九四三），页一七八。

[88] 同上，页二三四——二三六。

[89] 一九四五年苏雪林出版了一本叫《蝉蜕集》的小说灾。这本充满爱国论调的集子对儒家的美德极为欣赏，作者对传统的叙述方法运用得极为娴熟。这本书系由商务印书馆出版，全集共有七篇小说，主要写晚明遗民抗清的故事。

[90] 见《花之寺》，页七八——七九。

[91] 同上，页七九——八〇。

[92] 同上，页八七。

[93] 见《女人》，页四〇。

[94] 见《危巢坠简》，郑振铎编并序，一九四七年商务版。

[95] 《中国新文学大系》第三集（小说一集），页二〇〇。

[96] 同上，页二〇一——二〇二。

[97] 同上，页二〇二。

[98] 《危巢坠简》，页二二六。

[99] 泰特(Allen Tate)，《文人在现代世界》“The Man of Letters in the Modern World”，收于《孤独的精灵》(The Forlorn Demon, Chicago, Henry Regnery, 1953)页三，十二。

第四章 创造社

• 思果 译 •

创造社是一九二一年夏天一群留日的中国学生成立的。一开始是一批密友的团体，过了若干年，跟共产主义打了交道，于是这批人成了献身革命宣传的斗士了。就创造社在文学方面的成就之微来说，他们对青年的影响力实在大得出奇；甚至在一九二九年政府下令叫它解散以后，创造社的精神仍旧继续支配着现代中国文学的发展。这个社和文学研究会不同。文学研究会认真研究文学，翻译外国文学作品，还能容忍异己；而创造社不但后期崇尚马克思主义，即使在初期提倡浪漫主义的时候，也喜欢卖弄学问，态度独断，喜欢笔伐。中国新文学之能树立共产主义的正统思想，大部分是创造社造成的。

创造社的历史最好拿它的领袖郭沫若（一八九二——一九七八）的生涯来说明。这个人干劲十足，胸怀大志。表面看来，可以说是成就辉煌。身为中国科学院院长，全中国文艺工作者联合会主席，名义上主持大陆所有的研究和创作的活动，而并一度身任北京政府一九四九到五四年的副总理，政治上的威望是任何文人所无法望其项背的。可是究其实际，他的生涯无非是一代文人的活悲剧；以浪漫主义式的反抗始，以屈服于自己参与创立的暴政终。

若干年来郭沫若写了长篇的自传，收在《沫若文集》第六到第九卷（一九五九年出版）里。从他的自传，可以看出他从孩提就是个叛徒。他生于四川乐山县书香门第，小时候受父母严师管束，就心有不甘。他虽然爱好中国文学，算得是好学生，有一次还是因为不服从师长，被赶出校门。成年以后，父母勉强他和素不相识的女子结婚，他对这个妻子讨厌之极。婚后不久，他决心离家到东洋留学。

郭沫若听觉有毛病，却选了医科，理由和鲁迅学医的一样。他一面按部就班读他的医学，一面也读了许多文学书，特别是德国和英国浪漫诗人的诗。留学期间的的生活大体上很快乐，也很有意思。不久娶了日女为妻，政府的留学津贴是他的主要进项，为数有限，子女又相继出世，虽然如此，他还是勉强地维持了一家生计。当时国内推行白话文运动很成功，郭沫若就大动脑筋，要从事文艺工作，并且和留日的喜欢文学的同学，诸如郁达夫、张资平、成仿吾、田汉，做了朋友。于是他和这些志同道合的人组织了创造社。

那是一九二一年的事。同年，上海泰东书局出版创造社社员的头三本书：郁达夫的短篇小说集《沉沦》，郭沫若的诗集《女神》，和郭译的《少年维特之烦恼》。三本书都大受欢迎。一九二二年五月《创造季刊》创刊；当时多数社员都已学成归国，不过此后郭沫若还不时到日本走走。

《创造季刊》是存心办了来和《小说月报》争雄的。提倡的是浪漫主义、唯美主义，以对抗《小说月报》的写实主义和人道主义。

《创造季刊》以创造力强自诩，讥讽《小说月报》着重翻译，以及翻译作品偶尔有的错误^[100]。其实两派文人都有同样根深蒂固的人道主义和民族思想；不过创造社的人假浪漫主义为名，一味狂放，浮而不实，作品没有丝毫规矩绳墨，言过其实。他们的唯美主义仅仅乎可以说是为感情的放纵而艺术而已。

《创造季刊》出了六期就停了刊。继之以《创造日》和《创造周报》，这两种刊物寿命都不长。一九二五年，创造社出版《洪水》双周刊，原有的唯美主义已有变为马克思主义的倾向；次年又创刊《创造月刊》，里面郭沫若的《革命与文学》、成仿吾的《从文学革命到革命文学》^[101]这些论文毫不含糊地揭橥马克思主义，表明其新立场。为了说明这次突然的转变，还得再由郭沫若的故事谈起。

郭沫若是個孜孜不倦的多產作家。從一九二一到一九四九年期間，他寫了很多詩、戲劇、小說、自傳和許多種別的文章，諸如小品文、政論等等；還用馬克思的眼光研究中國古史和思想；大量的翻譯，其中有辛克萊的早期小說，歌德《浮士德》的第一部和第二部^[102]，《戰爭與和平》（與高迪合譯）等等^[103]。（自從共產黨政權建立以來，他只寫在文學和文化會議發表的演講詞、報告，和應景的詩了。就如《新華頌》這個集子，裡面寫的盡是對史大林、毛澤東歌功頌德的話。）他的譯作是否可靠，譯文是否可讀，大有研究的余地。他對古代中國的研究有無價值，也有問題。至於文名所系的創作，實在說來，也不過爾爾。民國以來所有公認為頭號作家之間，郭沫若作品傳世的希望最微。到後來，大家只會記得，他不過是在他那個時代一個多采多姿的人物，領導過許多文學與政治的活動而已。

《女神》出版以後，立刻引起社會注意的是郭沫若的大膽作風，把早期白話詩不死不活的印象主義(imagism)一掃而光。像《天狗》、《鳳凰涅槃》、《地球，我的母親！》這些大膽的嘗試里，他毫不猶豫就利用西方和中國的神話和現代科學的詞匯，來摹仿雪萊和惠特曼。同樣熱烈地詠唱着宇宙的統一，現代城市生活的淫亂，社會近在眉睫的崩潰，未來人類光明的前景。把這種浪漫主義手法和態度拿來混用，自然可以把當時沒有讀過西洋詩的讀者弄得目迷五色。這種詩看似雄渾，其實骨子裡並沒有真正內在的感情：節奏的刻板，驚嘆句的濫用，都顯示缺乏詩才。早期顯然學歌德和泰戈爾的收斂些的詩，相較起來，還有點詩意。郭沫若最好的詩是在四十年代所寫歷史劇里穿插的幾首歌詞，運用傳統節奏和情感，朗朗可誦。^[104]

他初期浮夸的詩篇，看得出想要達到自我陶醉的地步，可說同他同時期的小說和散文並沒有關係。其他創造社的主要作家作品裡都表現自我中心主義，他那時的小說和散文正是如此。郭沫若和郁達夫、張資平一樣，總愛哭窮，訴家庭生活的苦，世人的不義和殘忍。偶爾

他也提出对于社会不满的抗议，表示肤浅的乐观，来抵消悲观。《三个叛逆的女性》可能是他最糟的作品，这三个历史剧本，里面就有这种抗议，完全不顾中国古代的社会情形，结果虽然没有存心写喜剧，却成了笑料的泉源。^[105]

郭沫若早期作品的内容时而沮丧，时而傲慢，一会儿自认是个无用软弱的人，一会儿又抱乐观态度歌咏新社会。个人的和国家的问题，苦恼得他吃不消，他定不下心来做任何有意义的事情，而他生来是个好动的人，也不甘心堕落无为。一九二四年急进的知识分子信仰马克思主义已经成了风尚，政治情况则绝对有利于共产势力之扩张，郭沫若便自称是马克思主义者。那年四月，他前往日本，看他的妻儿；带了两本书去，打算翻译：德文本屠格涅夫的《处女地》，日本名政治学家河上肇的《社会组织与社会革命》。他读日人那书可能是初次把马克思主义当学问来研究，于是成了信徒。写给成仿吾信里把自己热衷的新思想告诉了他：

芳坞哟，我们足生在最有意义的时代的！人类的大革命的时代的！人文史上的大革命的时代！我现在成了个徹底的马克思主义的信徒了……芳坞哟，我现在觉悟了。我们所共通的一种烦闷，一种倦怠——我怕是我们的青年全体所共通的一种烦闷，一种倦怠——是我们没有这样的幸运以求自我的完成，而我们又未能寻出路径来为万人谋自由发展的幸运。我们内部的要求与外部的条件不能一致，我们失却了路标，我们陷于无为，所以我们烦闷，我们倦怠，我们漂流，我们甚至常想自杀。芳坞哟，我现在觉悟到这些上来，我把从前深带个人主义色彩的想念全盘改变了……这种觉醒虽然在两三年来早在摇荡我的精神，而我总犹缠绵枕席，还留在半眠的状态里面，我现在是醒定了，芳坞哟，我现在是醒定了。以前没有统一的思想，于今我觉得有所集中。以前矛盾而不能解决的问题，于

今我觉得寻着关键了。或者我的诗是从此死了，但这是没有法子的，我希望牠早些死灭罢。

接着郭沫若大谈他思想转变后对当时文学的任务的看法：

我现在对于文艺的见解也全盘变了。我觉得一切技俩上的主义都不能成为问题，所以成为问题的只是昨日的文艺，今日的文艺和明日的文艺。昨日的文艺是不自觉的得占生活的优先权的贵族们的消闲圣品，如像太戈儿的诗，杜尔斯泰的小说，不怕他们就在讲仁说爱，我觉得他们只好像在布施饿鬼。今日的文艺，是我们现在走革命途上的文艺，是我们被压迫者的呼号，是生命穷促的喊叫，是斗志的咒文，是革命豫期的欢喜，这今日的文艺便是革命的文艺。我认为是过渡的现象，但是是不能避免的现象，明日的文艺又是什么呢？芳坞哟，这是你几时说过的超脱时代性和局部性的文艺。但这要在社会主义实现后，才能实现呢。在社会主义实现后的那时，文艺上的伟大的天才们得遂其自由完全的发展，那时的社会一切阶级都没有，一切生活的烦苦除去自然的生理的之外都没有了，那时人才能还其本来，文艺才能以纯真的性为其对象，这才有真正的纯文艺出现。在现在而谈纯文艺是只有在年青人的春梦里，有钱人的饱暖里，吗啡中毒者的Euphorie里，酒精中毒者的酩酊里，饿得快要断气者的Hallucination里呢！芳坞哟，我们是革命途上的人，我们的文艺只能是革命的文艺。我对于今日的文艺只在他能够促进社会革命之实现上承认他有存在的可能。而今日的文艺，亦只能在社会革命之促进上才配受得文艺的称号，不能都是酒肉的余腥，麻醉剂的香味，算是什么！算得什么呢？真实的生活只有这一条路，文艺是生活的反映，应该是只有这一种是真实的。芳坞哟，我这是最坚确的见解，我得到这个见解之后把文艺看得很透明，也恢复了对于牠的信仰了，现在是

宣传的时期，文艺是宣传的利器，我彷徨不定的趋向，于今固定了。^[106]

我摘录上面郭沫若的信，而不引他正式文章里类似的言论，是因为信里的话信手拈来，更能显露他当时信仰共产主义和共产主义文学观以后的思想活动。早期提倡白话文学或用白话文写作的人，若能看到郭沫若这封信里认定的当代文学的任务，一定会觉得难以苟同。胡适曾预料新文学应有一番新气象。《文学研究会》虽然强调文学的社会功用，可是对于文学艺术的独立价值并不置疑。创造社进一步肯定为艺术而艺术的原则，看重艺术家的特殊地位与灵感。可是预期的文艺复兴，并没有来临；作家的想像力为爱国心、人道主义和改革家的理想所限，不能有更高层次的成就。在这种情形之下，较具政治意识的作家自然而然地会怪环境不好，愈来愈想改革社会。郭沫若的信里追究现代中国作家没有成就的根由，认为是缺乏「自我实现」，不知道促进「群众的自由发展」。如此看来，马克思主义行动的计划之受到欢迎，不仅因为这个计划可以促进「自我实现」和「群众的自由发展」，而且一旦社会主义有前途，文学创作也会有黄金时代，目前创作歉收也说得过去了。信里关键所在那一句是郭沫若坦白承认「现在是宣传的时期，文艺是宣传的利器」。这两句坦白明快的话，没有用共产党人那套冠冕堂皇的术语，却把日后革命文学和无产阶级文学的教条和信念，一语道破。

作家不管个人怎样遭遇挫折，怎样感觉到时代的腐化、庸俗，如果他们有才气，他们仍然可以发展所长，获得成就。这些情况几乎是所有严肃的艺术工作者都会碰到的。只有那些根本不认真为艺术努力的作家，才肯轻易为了迫切的社会和政治改革，放弃自己的行业。不过郭沫若自己和他一伙的人，采纳了马克思主义和宣传至上的文学观，好像并没有大困难。当时张资平已拥有大批读者，专为赚钱写恋爱小说，脱离了创造社；郁达夫有一段时期敷衍了一阵子，也退出

了。不过他们虽然脱离了创造社，却有一批新由日本留学归国的学生（所谓创造社小伙计）加入，大为加强了阵容。在郭沫若、成仿吾领导下，创造社昂然进入共产主义的新阶段。

当时时势对共产主义极为有利。一九二五年的五卅运动对公众，特别是学生、作家、工人，大收成效。反帝的情绪差不多深入所有中国社会的各阶层。中共的历史家认为，这个运动是现代中国文学发展过程中第二件关系重大的事情，因为这件事表现出当时群众的革命意识已经增加，而五四运动所表现的不过是个人的爱国心。差不多同时，国民党为了重掌政权，打倒军阀，于是跟共产党紧密合作。共产党知识分子在国民党组织里也逐渐取得教育和宣传的位置。一九二五年，郭沫若、成仿吾和其他创造社社员离开上海，前往广州，主持中山大学的文学院。第二年北伐，郭沫若在革命军总司令部政治部担任重要的宣传任务，许多其他社员和共产作家也参加了北伐。他们都抱着希望，以为在政治方面，可以大有作为：一直到一九二七年国民政府清共，他们才重新以写作为业，决心把他们的读者群思想上变成共产党。

创造社从一九二七年起后期的历史下面再提。早期信奉浪漫主义阶段备受欢迎，靠的完全是三个人的作品：郭沫若、张资平、郁达夫。郭沫若早期的诗技巧上有值得注意的地方，而他的自传，是中国知识分子史的重要文件。张资平早期感伤气味浓厚的小说也不能说没有把当时人的心理表现出来，虽然后来写的三角恋爱一心要讨学生的好，早已毫无价值。不过郁达夫对创造社的贡献堪称卓越，功劳最大。早期创造社各人差不多都崇尚主观的浪漫主义，而郁达夫独独把个人的心灵用来表现文学的道德主题。他表现的当然是身边事，感伤气味重，也很颓废，可是却有把五四运动含蓄的个人自由推到极处的勇气。

郁达夫（一八九六—一九四五）

郁达夫的第一本书《沉沦》（内有三篇小说：《沉沦》、《南迁》、《银灰色的死》）和鲁迅、叶绍钧以及其他早期小说家的任何作品大异其趣，对当时的读者立刻有了重大影响。这本书下笔大胆，匠心独运，看得青年如醉如痴，道德家大为光火，认为那种颓废气味足以败坏人心。名评论家如周作人却自动出面替郁达夫说话，认为这本书并不晦淫。从世界文学的观点来看它，则《沉沦》并不见得大胆，也不见得有什么了不起的新意：这本书无非借鉴于日本和欧洲的颓废作家，和那些一向不甘与官僚同流合污，自怨萧瑟贫穷的中国诗文家。郁达夫描写性欲的蠢动，比起他同市侩官僚的斗争来，当然更显而易见，但他不止暴露自己的罪恶而求获得惩罚，他也以隐士自居，想远避这个当代俗世。在他那个时候，有这两样特色，无怪作品特别引人入胜了。

他和那时许多其他名作家一样，出身破落的书香门第，原籍浙江富阳，这个地方文风很盛。十七岁赴日留学之前已经看了许多旧小说剧曲。照他自己估计，在日本补习学校最初的四年，读了差不多一千种欧洲和日本的小说；俄国的大小说家他特别喜欢。后来，他在东京帝大念经济，不仅继续读小说，还过放浪形骸醇酒美人的生活。日后回想往事曾说，「每天于读小说之暇，大半就在咖啡馆里找女孩子喝酒，谁也不愿意用功，谁也想不到将来会以小说吃饭。」^[107]没有了孔教的束缚，这位未来的作家就过起青年人难免的情纵酒色的生活来了。不过同时他每次放纵之后，总觉得悔痛，也感到寄身异域的孤寡，自责不能好好用功上进。他的初期小说就是在这种悔恨交集的感情中产生的。

《沉沦》的故事过于神经质，描写的是青年的挫折和自疚。一开始讲一个留日的中国学生在乡村诵华茨华斯的诗自娱。但田园景色和

诗词，只能给予他精神上暂短的慰藉。原来他最大的烦恼是性苦闷，他是个有「观淫癖」的人。（他读海涅、吉辛、中国诗，借此自制，但全无用处。）他住在旅馆里，和别的中国留学生不相往来，夜晚自渎不能克制。有一晚，欲念难遏，偷偷走下楼去看主人的女儿洗澡。他看后激动不已，匆匆回房，心里不断自责。第二天，离开了旅馆，搬到山上梅园去住。在新搬的隐居之所他有一阵子总算克制住了欲情，享到了一点安宁。可是有一天在曲径散步，无意中听到一对日本男女在草堆里偷情，令他精神几乎失常起来。大约在那天下午四点钟，他乘了电车进城，在卖酒食的妓院门口看到了卖弄风情、涂脂抹粉的侍女，就鼓起勇气，跑了进去，点了酒菜。不过可想而知，他是中国人，伺候他的女子不会对他殷勤。他想到自己的堕落，大为生气；于是放大嗓子唱诗，在席上醉倒。到了晚上八点半钟，他醒了，发见自己躺在香喷喷的房里。付了帐，走到附近的海边。他觉得身上负载了中国的羞耻，对中国喊了几句口号之后，忽然有了自杀的冲动，慢慢走到水里。

即使这样简略的提要也可以觉察得出他情绪的激动。作者维特式的自怜，夸张了主角对大自然的爱好和内心的苦痛，但对自杀一节，却没有好好交代。他走到海边，就对自己的影子说：「可怜你这清影，跟了我二十一年，如今这大海就是你的葬身之地了。我的身子，虽然被人家欺辱，我可不该累你也瘦弱到这步田地的。影子呀影子，你饶了我罢！」^[108]这种文体暴露了最糟的矫揉造作的伤感；可是唯其感情过分激动和微不足道的行动绝不调和，《沉沦》反而让人感染到一种神经质的紧张状态，抵销了小说里的伤感气味。

而且当时的青年学生读了这篇小说就会知道，性也是严重的问题。主人公因为性的苦闷才明白自己不成材，国家有羞耻。学生要求有自由，到处受传统势力的阻碍，所以多少也有同样的失望。郁达夫

笔下的爱国青年，孑然一身，要自己毁掉自己，难怪他们都深抱同感。

《沉沦》虽然用的是他叙法，实在是露骨的自传。作者家庭和教育的背景几乎是一样的，故事说来头头是道。这样说来，郁达夫的全部小说都是卢梭式的自白，例外很少。他有一篇文章里面说过，所有的文学作品都是自传；不过一如其人，他没有强调伟大的作家总把自己的经历改头换面，变形变质。从他的作品看来，他自己的想象完全来自真实生活，被其自我狭小世界里的感觉、情感所支配。

不过这位耽于自我的主人公并不是没有社会的意义：他是个有心无力的爱国分子，有了家庭而烦恼甚多，身为艺术家而无人理会。有时候，他甚至以自己的才气过人自豪，不把世人的冷落放在心里。

《采石矶》（一九二二）那篇小说讲的是清代名诗人黄仲则的事迹，郁达夫写的是他自己，不过太理想化了一些罢了。诗人自傲、孤独、敏慧，居然跟当时的汉学大师戴东原（胡适崇拜的学问家）为敌，认为此人无非是「束带立于朝，由礼部而吏部，或领理藩院，或拜内阁大学士」，因此「是盗名欺世的」。诗人景仰李太白的诗才，「我所师者非公谁？人生百年要行乐。一日千杯苦不足……」小说里说到黄仲则忧愤成疾，回忆少年的恋情，哭吊李太白墓，伤心自己的遭遇，当然还写了诗。郁达夫引了许多首诗，把这位憔悴的诗人写得栩栩如生。

一般人通常都把郁达夫自传式的主角看做颓废人物。不过此人颓废只是表面的，道德方面的考虑照样很多。用主人公自述体裁写的《春风沉醉的晚上》（一九二三）里面，一位穷得可怜的作家，便宜栈房住不下去，就搬到上海贫民窟住下；同屋还住纸烟厂的一个女工。她疑心作家是贼，因为他白天从来不出去工作，深夜倒时常出去「散步」。不过这女工倒同情他，对他很好，有一次还请他过去一同吃东西。有一天，作家收到了五块钱译费；便出去洗了个澡，买了件

衣裳，又买了些香蕉糖、鸡蛋糕。那晚十点钟，两个人一同吃了东西。女工老实叫作家不要多抽烟，跟贼党在一起。作家深深地给她的关切感动，抑制住想拥抱她的心思，催她去睡，答应戒烟。这篇小说描写一对为贫穷所困的男女，主要表达的是人道主义的意味，也写出人遇到纯洁的人，欲念会化除。同样，《迟桂花》（一九三二）中，第一人称的主人公因为一位年轻可爱的寡妇冰清玉洁，克制了他的淫欲，激起了手足之爱。这两篇小说都可以看到自传式的主人公心肠仁慈，能够谨守儒家的礼教。

这种颓废后的守礼最成熟的表现可以在《过去》（一九二七）这篇小说里看到。书中用第一人称，主人公在上海和四个不大清白的姊妹住在同一住宅区。大姊是银行家的妾，其余三姊妹都靠他赡养。主人公有被虐狂，痴恋老二，老二不知给他吃了多少苦头，丢了多少脸。等到她终于嫁了另外一个男子，他带了老三到苏州去旅行一趟，两人住在同一间旅馆里。主人公因为忘不了老二，虽然明知老三爱他得很，也没有和她成就好事。故事开头说到三年后主人公在澳门疗养肺病。一天下雨，他无意中碰到了老三，这时已经成了寡妇，没有爱情的婚姻使她伤心憔悴。他们重叙旧谊，每天见面。主人公急想占有她；一晚，他在一间上等酒馆招待她吃钣，饭后「半用暴力，半用含泪的央告」要她跟他在旅馆过夜：

夜深了，外面的风还在萧瑟地吹着。五十枝的电光，到了后半夜加起亮来，反照得我心里异常的寂寞。室内空气，也增加了寒冷，她还是穿了衣服，隔着一条被，朝里床躺在那里。我找过去了几次，都被她推翻下来，到最后的一次，她却哭起来了。一边哭，一边又断断续续的说：

「李先生！我们的……我们的事情，早已早已经结束了。那一年，要是那一年……你能……你能够像现在一样的爱我，

那我……我也……不会……不会吃这一种苦的。我……我……你晓得……我……我……这两三年来……！」

说到这里，她抽咽得更加厉害，把被窝蒙上头去，索性任情哭了一个痛快。我想想她的身世，想想她目下的状态，想想过去她对我的情节，更想想我自家的沦落的半生，也被她的哀泣所感动，虽则滴不下眼泪来，但心泪也尽在酸一阵痛一阵的难过。她哭了半点多钟，我在床上默坐了半点多钟，觉得她的眼泪，已经把我的邪念洗清，心里头什么也不想了。^[109]

她不哭了以后，主人公就伏过身去，求她宽恕。那一席话说得太肉麻，不值得引述。他说甚至当晚，他的用意都卑劣得很，求她掉过脸来，表示饶他。

我斜伏在她的枕头边上，含泪的把这些话说完之后，她的头还是尽朝着里床，身子一动也不肯动。我静候了好久，她才把头朝转来，举起一双泪眼，好像是在怜惜我又好像是在怨恨我地看了我一眼。得到了她这泪眼的一瞥，我心里也不晓怎样的起了一种比死刑囚遇赦的时候还要感激的心思。她仍复把头朝了转去，我也在她的被外头躺下了。躺下之后，两人虽然没有睡着，然而我的心里却很舒畅的默默的直躺到了天明。^[110]

《过去》的文字和结构毛病太多，不值得拿来跟乔哀思的《死者》比较。可是小说主人公和康劳伊(Conroy)一样，确有自知之明，能够分辨爱与欲的不同。郁达夫虽然感伤气味总是太重，这篇小说倒表现出令人难忘的一刻——一个浪子面对人类悲哀和正直而产生了自惭而快乐的觉醒。

波得莱尔的颓废只能用基督教义来解释，郁达夫的罪恶和忏悔也同样只能用他所受的儒家教化来了解。即使偶尔做风流韵事，郁达夫或是他小说里面的自己总觉得没有尽到做儿子、做丈夫、做父亲的责

任，受良心的责备。他的著作里一再写到回家。在日记《还乡记》和略加伪装的自传小说《烟影》、《在寒风里》中，郁达夫特意为了听生气的母亲的责骂而还乡，或是为了跟涕泗涟涟的妻子、生病的儿女共同受苦而回家。我们不必细究他的生平，就可以感觉他感情上困苦的压力了。

郁达夫在初期是个特别重要的作家，因为唯有他敢用笔把自己的弱点完全暴露出来，这种写法，扩大了现代中国小说心理和道德的范围。可惜后来学他的人虽然写欲情和颓废着墨很多，谁也没有他那种老实和认真的态度，等到一九二八年前左倾运动风行一时，他那一类的小说很快就不时髦了。郁达夫和其他创造社的人一样，感伤气味太浓，文章写得马虎，结果每篇小说都有缺陷，也很可惜。不重视艺术也破坏了他自我探讨的工夫。我们有时候觉得，尽管他坦白，他也有些装腔作势，从心理学的书里偷些东西，补他才力的不足。时而观淫，时而睹物兴起淫念，时而同性恋，时而以被虐满足性欲，时而有偷物狂，他的自传体主人公花样太多了。

创造社成了革命文学的先锋后，郁达夫就失去了自信，也失去了朋友的支持。他和郭沫若、成仿吾跑到中山大学去教书，不热心新路线。不久腻味了，又回到上海主持创造社的分社，和创造社的后辈有许多不愉快争执。一九二七年他在《洪水》杂志写了讽刺文，暴露了广州教员和学生革命的滑稽把戏。这篇文章惹恼了郭沫若，两人终于不和。一九二八年郁达夫退出创造社，暂时跟鲁迅合作，共同编《奔流》杂志。不过一年后，他敌不住左派的压力，又做了《大众文艺》的编者。一九三〇年，他成了左翼作家联盟的创立人之一。不过团体的压力和宣传的义务激怒了他，不久他就离开这个组织，参加了林语堂、周作人的圈子。其时他们二人正在提倡不谈政治的个人文学。

[111]

郁达夫在左摇右动的期间，写了好些坏书：《日记九种》（一九二七），记一九二六至二七年他在广州上海逐日的琐事；《迷羊》，感伤的中篇小说，讲的是一个大学生和女戏子的事；《她是一个弱女子》，一名《饶了她！》，讲性和暴力的自然主义故事；不过郁达夫跟林语堂圈子里的人往来，心情倒又宁静了。从一九三二到一九三七年，他尽管还给左派刊物写些小说，但主要为林语堂刊物写散文、自传，他已不再是带些病态心灵的探索者了。他在好些文章里以道家的隐士姿态出现，写读书游记以自娱。《屐痕处处》这本书特别像旧文学的游记。

抗战发生的时候，郁达夫在福建省政府做小官。一九三八年，他在新加坡主编一份报纸。一九四二年日军攻陷这个地方，他逃到苏门答腊，化名隐匿，到战事结束为止；可是胜利后不久，日警捉到了他，把他杀害。他身为作家，既非共产党，也不很爱国，遭到这个下场也可以说是万想不到的了。^[112]

【注释】

[100] 《创造季刊》和创造社出版的其他刊物如《创造月刊》、《创造周报》等，常有错误的翻译出现。闻一多老早就在《奥玛开阳之绝句》一文中指出了郭沫若译的《鲁拜集》所犯的错误。（此文原载于《创造季刊》第二卷第一期。一九四八年上海开明书局出版的《闻一多全集》也收集了它。）与文学研究会比较一下，创造社作家在文体上所犯的最不可原谅的地方就是有现成的中国字汇不用，而硬要卖弄学问，把外国名词生吞活剥的音译过来。如ideology这个字，可翻成「观念学」或「意识形态」，但在成仿吾那篇出名的《从文学革命到革命文学》里，却成了「意德沃罗基」。「知识分子阶级」(intelligentsia)成了「印贴利更迨亚」。

[101] 有关创造社所出版的刊物和所登过的文章题目，可参看《中国新文学大系》第十集《史料索引》。郑伯奇在《小说三集》（《中国新文学大系》第五集）中所写的导言，对创造社早期的历史有简要的介绍。

[102] 《浮士德》第二部份刚译完，郭沫若对歌德就失去兴趣了（歌德是他早期的英雄）。在翻译家的立场讲，这真是少有的事。但郭沫若在《浮士德》的译序上，却毫不含糊的表示了对歌德轻视的态度。这序言后来收在《天地玄黄》里。

[103] 郭沫若的文学作品和学术论文（翻译除外）均收在《郭沫若文集》里，由北京人民文学出版社出版。

[104] 可参阅《棠棣之花》（郭沫若最好的剧本）、《虎符》和《屈原》里面的歌词。

[105] 如果读者怀疑我对郭沫若的评价有失公允，可参考其他批评家和作家，在他未跃登和鲁迅等量齐观的「文化英雄」、「中国第一现代诗人」的宝座前对他作品所作的评价。比较知名的例子有向培良的《所谓历史剧》；沈从文的《郭沫若论》（可能是评价郭沫若最好的一篇文章）。以上二文收在李霖编的《郭沫若评传》内。

[106] 见《致成仿吾书》，载《中国新文学大系》第六集，页二三三——二三四，二四一——二四二。

[107] 见《五六年来创作生活的回顾》，载《中国新文学大系第六集》，页一六五——一六六。

[108] 《沉沦》，《小说三集》，页七〇——七一。

[109] 《过去》，《郁达夫文集》，页八〇。

[110] 同上，页八一。

[111] 关于他离开左联的理由，郁达夫是这样解释的：

「关于左翼作家联盟的这回事，到现在才有人渐渐明白过来。在先，大家总以为左翼作家就是共产党员的化身，其实不然，如果有人要这样想，那就完全错了。我们得明白，左翼作家是左翼作家，共产党员是共产党员。不过，左翼作家中可有一部份加入共产党是有的。

左翼作家大同盟，不错，我是发起人中的一个。可是，共产党方面对我很不满意，说我的作品是个人主义的。这话我是承认的，因为我是一个小资产阶级出身的人，当然免不了。可是社会这样东西，究竟是不是由无数『个人』组织而成的？假定确实也是这么一回事，那我相信暴露个人的生活，也就是代表暴露这社会中某一阶级的生活。……

后来，共产党方面要派我去做实际工作，我对他们说，分传单这一类的事我是不能做的，于是他们对我更不满意起来。所以左翼作家联盟中，最近我已经自动的把『郁达夫』这名字除掉了。

一个小资产阶级出身的人，要去做实际工作，是很不容易，倘为勉强的被逼了去，反而只会贻害了大众，就所谓『成事不足』，『败宁有余』了。小资产阶级者，似乎只有当教员，当公务人员，一条路可走！……」

——以上见邹啸编的《郁违夫论》（一九三三年出版），页一八六——一八七。

[112] 郭沫若对郁达夫的死，大概感觉到「我虽不杀伯仁」式的歉疚。这一点可在他的《再论郁达夫》一文（收到《天地玄黄》内）中看出。自郁达夫被日本宪兵所杀的消息传出后，有不少作家撰文讨论个中原因，各持不同看法。其中以徐祖正写的《郁达夫追忆》（见一九四六年八月北京出版的《文艺时代》一卷三期）最值得一看。

第二编 成长的十年

(一九二八——一九三七)

第五章 三十年代的左派作家和独立作家

• 国雄 译 •

一九二八年至三七年这十年，在政治史上，起自国民党控制的国民政府之成立，终于国共两党名义上恢复合作以共同抗日；表面上，这十年是国民政府大成功的时期，也是共产党失败和挫折时期。共产党在许多地方经过一连串流产的暴动之后，在毛泽东领导下，重新团聚力量，于一九三一年在江西成立了他们自己独创的苏维埃共和国。但是由于政府方面不断围剿，他们最后被迫放弃江西堡垒，于一九三四年开始「长征」。一年之后，他们到达陕西宝安县。（共产党直至一九三六年十二月，即西安事变之后，才占领延安。一九三七年三月，陕甘宁苏区政府才正式成立，以延安为首都。）在士气和军力方面，都受到很大的打击。在这段时期，政府的领袖蒋介石，又制服了许多军阀和叛离的政客，虽然仍有一些军阀不时作乱。因此，虽然面临种种困难，蒋介石已建立了比较升平和统一的局面，这是中国自辛亥革命以来所未有的。如果当时没有日本不断扩张的侵略来困扰，他的成就还会更大。

在上述十年的初期，日本侵占东北，取得华北经济的特权。蒋介石虽然勉为其难地于一九三二年在上海一度对日进行军事抵抗，但他始终不能强硬对付日本的侵略。理由很明白，因为国家对持久的战争，还没有足够的准备。他的政策是要达成国内的统一，作为对付国外侵略的先决条件。他要替这个政策寻求舆论的支持。他的理由是，等共产党救平之后再抗日，就无后顾之忧了。但是共产党远在一九三三年，当它被政府军重重围困的时候，就喊着要建立抗日统一战线。这个口号，渐渐被大众所接受，迫得蒋介石最后放弃自己的政策，采

取了容共抗日的路线，使整个国家陷于无准备之战争，以对抗十分优势的敌人，给共产党许多休养生息的机会，重整旗鼓。

共产党的统一战线政策，对当时中国的知识分子当然深具吸引力。整个中国近代史的历程，便是长期遭受凌辱的过程，知识分子爱国情绪高涨，一触即发，可由「五四运动」和「五卅运动」看出来。这种爱国激情，再也不能忍受民族的欺凌，再也等不及要长期准备和统一的计划。共产党很聪明地利用了这种情绪，使大众很轻易地相信了它的神话，将自己说成是受残酷迫害的爱国分子，好像他们唯一的罪状，就是因为要求全面对日抗战。所以自一九三六年西安事变以后，当共产党同意与政府合作，而且为了国防的利益，名义上取消对红军控制的时候，举国欣喜欲狂。

在上述十年期间，国民政府在发展工商业和改善人民生活方面，做了许多事，尤其是在它直接管辖的省分。但是光靠这方面的成绩，既不能赢得尊敬，也不能阻遏不满。它的反共政策无法获得普遍的支持，最后指出一个更基本的弱点：它没有一个睿智的思想纲领去战胜共产主义，赢得知识分子的支持^[113]。许多知识分子和作家，他们自一九二七年国民党迫害共产党之后不满国民党的，在这十年间仍然不满国民党。这批人后来造成有利于共产主义的舆论，间接助长其发展，对共产党说来，真是功不可没。

国共合作之初，国民党自己在摧毁传统文化结构方面，也做得很积极。到了自己当权之后，除了孙中山的著作（特别是《三民主义》）之外，就拿不出更具建设性的思想和哲学来。但是孙中山所提出的民族主义、民主政体和社会主义等西方观念，并不是什么深思熟虑的学说，不易吸引知识分子。孙中山虽然也想在儒教的传统思想下解释他的观念，但他毕竟是典型的现代自由派的分子，天真、善意但缺乏智慧。他很难给自己的民生主义同马克思的社会主义清楚地划分界线，因为他不能完全摒弃后者。要在各学校里强迫性的讲授三民主

义，兼以一般教员都是没有受过政治哲学训练的人，所以效果适得其反，它使对此厌恶的学生，去接受更为动听的共产主义逻辑。

蒋介石没有孙中山的西方学识，也没有他的自由主义精神。相反的，他非常尊崇中国传统的道德；他的私生活则模仿儒将曾国藩。因此，他当权后没多久就要扭转国民党的激烈倾向，重新强调在学校课程里要修经书和古文。一九三四年，他发起《新生活运动》，要大家着重礼义廉耻。蒋介石见到德国在希特勒统治下迅速复原，他也着重领袖崇拜，借此以加强纪律和统一。高中和大学的男生，都要接受军训。

在进行改革的时候，蒋介石充满一腔热诚，很想将中国变成一个统一的强国。他的改革，有些是值得赞许的，但是他的整个计划，一开始就被那些受命推行这种道德纪律和思想信念的官员之无能偏狭所败坏。这些官员，学问较差、文化水平也不太高，根本无力在辩证法上跟共产主义抗衡。甚至连领导宣传工作大员如陈立夫和周佛海，也只能拿孙中山的教义来装点门面和搪塞敷衍而已。在这十年中，共产党在军事上被打败了，在政治上受到挫折，可是在文化战线方面，逐渐取得阵地，因为在这方面，国民党的势力是最糟糕和蹩脚的。

一九二七年是共产党挫败的一年，但是共产党的作家，则从此努力在文学方面夺取领导地位。一些曾经参加北伐的作家，被踢出政治舞台之后，带着失败和挫折所产生的狂热，重新回到他们从前的文化工作岗位。一九二八年，郭沫若虽然身在日本，但他和他的手下大将成仿吾，仍直接积极指导《创造社》活动。这时，《创造社》的阵营扩大了，多了一些新作家，如李初梨、冯乃超、彭康和朱镜我等。他们刚从日本返国，看到当时无产阶级文学运动在日本蓬勃活动的情形，所以他们都相信同样的运动，不久将会席卷中国。同年，蒋光慈和钱杏邨成立了《太阳社》，出版《太阳月刊》。这两个社的分子和另外一些外围分子，都住在上海外国租界，比较安全，于是大胆宣布

开创革命文学的新世纪。当时，共产党的政治领袖，正在城乡策划暴动，想借此取得中国的统治权，所以这些文学野心家也与共产党政治领袖一样，以为他们只要硬给社会灌输大量革命文学，只要将一切不就范的重要作家打倒，就很容易使革命文学流行起来。因此，猛烈的文学争论由是展开。

近来，共产党人士对这一时期的研究，给人造成一个错觉，以为这个革命阵营代表了大部份作家。实际上，它的人数并没有多得惊人，阵营也不真的团结。他们各派之间，不仅为了权力和声誉相互竞争，更重要的是因为政治上的冲突，弄得支离破碎。那时托洛斯基和斯大林正在争论中国革命的流产问题，所以在革命作家中，托派虽然人数不多，却敢与斯派相颉颃。「创造社」里一位重要分子王独清，在法国研读艺术返国后，出过几本诗集和《杨贵妃之死》的剧本。他同几位创造社分子一起去广州，接郭沫若在中山大学文学院院长的遗缺（郭因要参加北伐）。后来，他在上海接长了另一所共产党学校——「上海艺术大学」。但是「创造社」解散之后，他在自己创办的《展开》杂志（一九三〇年九月）上发表了一篇火爆性的文章，题为《创造社：我和牠的始终与牠底总账》。他以托派的立场说话，指责「创造社」其他分子——尤其是郭沫若——是斯大林的仆从和革命的叛徒。郭沫若立即写了一篇同样刻薄的答辩，回答他的指控，其他创造社分子，也都加入骂战^[114]。这种骂战，虽然没有给我们提供了什么可靠的历史的资料，但却证明了革命派内部倾轧的事实。而更重要的，它意外地揭露了创造社对共产国际乖乖听话的真相。斯大林在苏联取得权力之后，托派的作家，自然慢慢地变得无足轻重了。

革命派内部无论怎样倾轧和敌对，他们对敌人的攻击却是一致的。一旦发现一个目标，骂人的文章同时在《太阳月刊》、《创造月刊》和《文化批判》（《创造社》另一刊物）上出现。同一作家用几个笔名，重复写着同类的文章，给人造成以为他们确实代表群众的印

象。事实上，他们仅是一小撮人。在真正关心中国现代文学发展的作家看来，他们真是可怕的牛鬼蛇神的一群。文学研究会所办的《小说月报》，在当时仍是一份很出色很有影响力的杂志。一九二八年，胡适、徐志摩和梁实秋创办了《新月》，有意继承刚刚夭折的《现代评论》的传统。新月派想以此重证开明的、尊严的文学标准，以对抗革命文学的宣传八股。另一个重要的文学杂志是《语丝》，以周作人和鲁迅所揭橥的个人主义为立论精神^[115]。林语堂经常给《语丝》写稿，也因此渐受人注意。

虽然这三派作家都肯各尽所长，竭力去保持文学革命遗留下来的优良创作和批评传统，但是他们却不能一致对抗革命派的煽动家。新月派被认为是资本主义的发言人，所以特别孤立，不仅革命派作家，甚至连鲁迅这一班人，也不断攻击他们。在这样不团结的状况下，革命派于是坐大。

革命派作家终于分别向语丝社和文学研究会两位最著名的作家（鲁迅和茅盾）开火，极尽挑拨离间的能事。鲁迅和茅盾不同于新月派，他们有号召力，各以自己的风格，代表着革命传统的某些特色。因此对革命派来说，他们在文学上非得跟着共产党的正统路线走不可。如果他们死不妥协，那末就会破坏他们的声誉。在前面论到鲁迅的第二章里，我们已经简略的提过鲁迅遭受到围攻的经过。鲁迅对这种攻击，也极尽轻蔑之能事，不过他在冷嘲热讽之余，也严重地感到革命作家对他的威胁。鲁迅虽然同意革命作家援引辛克莱在《拜金艺术》——书中所说的「艺术就是宣传」这种看法^[116]，但却一刻也不肯让他们故意假借艺术之名来替革命作宣传。一九二七年四月八日，他在黄埔军官学校的演讲中，对文学和革命的关系，给了非常扼要的说明。他说：

但在这革命地方的文学家，恐怕总喜欢说文学和革命是大有关系的，例如可以用这来宣传，鼓吹，煽动，促进革命和完

成革命。不过我想，这样的文章是无力的，因为好的文艺作品，向来多是不受别人命令，不顾利害，自然而然地从心中流露的东西；如果先挂起一个题目，做起文章来，那又何异下八股，在文学中并无价值，更说不到能否感动人了。为革命起见，要看「革命人」，「革命文学」倒无须急急，革命人做出东西来，才是革命文学。^[117]

鲁迅在跟革命作家纠缠的时候，始终坚持这一立场。

茅盾（沈雁冰）是《蚀》三部曲的作者，在一九二八年已稳坐现代小说家第一把交椅。他和文学研究会的关系虽然密切，有一个时期却是共产党的积极支持者。他和郭沫若一样，北伐时期在革命军总部的政治部里做过事。正因为茅盾的共产主义信仰较具知性，所以他在《蚀》里对革命失败的描写比较客观。对革命派的批评家（他们所需要的只是乐观的宣传文学）来说，茅盾的客观写法因此是不可饶恕的罪行。他们终于给茅盾戴了小资产阶级颓废悲观主义发言人的帽子，开火攻击。

为了答复这一攻击，茅盾写了《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》。在这两篇文章里，他提出一些基本意见作为那些批评者的忠告。他说：一个作家应忠于他自己所见的现实，这是不可剥夺的权利，而且文学作品里人物的思想和感情状况，绝对不能和作者의思想和感情混为一谈。茅盾承认他的小资产阶级偏向，但他有他的一套解释。他说，一个革命作家，现在应该写给小资产阶级读者看，因为这是他目前唯一拥有的读者。小资产阶级读者有非常巨大的革命潜力。至于无产阶级，都是目不识丁的，因此还无法接受文学。再说，如果文艺作品单为了写给无产阶级看，这的确是既不切实际又愚不可及的事。首先应该顾及的是小资产阶级的意向和希望。

茅盾基本上同意批评者的意见。他提出来要改变的只是重点问题。他非常有识见地说，共产主义文学，应该做到不容易受人非难的

地步，这样子才可以在读者中保留影响力。他要这样的文学去代替样板的无产阶级小说，并认为这样的小说，才能接触到不满国民政府的学生、店员和白领阶级。可是在争论时，革命作家完全没有把握到茅盾和他们之间基本相同之处。

中共批评家，事后都认为一九二八年和一九二九年的争论，在共产党发展史上，是必须的插曲，但又是令人遗憾的插曲。它之所以是必须的，是因为没有创造社和太阳社的叫嚣，共产党的战斗传统是不会这样快速建立起来的；它之所以令人遗憾，是在于争论的对方，是鲁迅和茅盾，他们后来都是共产党作家的领袖。由于鲁迅和茅盾的特出地位，中共文学评论家，后来只得想尽办法去证明鲁迅和茅盾一向就是革命作家，把责任推到创造社等团体身上，说他们判断错误，太过鲁莽。茅盾的共产党背景很容易了解，但是鲁迅的不妥协态度，实在出于他对创造社鄙夷甚深的成见（直到他临死时，还对他们衔恨）。有关鲁迅后来投共这一节，目前所有的传记资料，都提不出令人满意的解释。我们知道冯雪峰是促使鲁迅左倾的重要人物，但我们仍没有关于共产党地下领袖和鲁迅秘密谈判的资料，使我们知道他被迫向共产党妥协的经过。

到了一九二九年，这场文坛笔战变得更加无意义了。革命派越是攻击别人，越暴露自己悖理可笑；再说，国民政府于一年前解散了创造社，并开始注意共产党作家的颠覆活动。于是共产党在上海的领导人，他们本来依靠创造社和太阳社来造成文坛上的独霸地位的，现在认为有采取比较温和与有弹性的文学路线之必要，以便招揽更多作家。由于鲁迅和茅盾的大力支持，一九三〇年二月「中国左翼作家联盟」成立了。它的成立宣言，约有五十位作家署名，其中大多是刚解散的共产党文学团体的成员。虽然该宣言坚持「为解放无产阶级而斗争」的立场，但它自称为「左翼」，显然是想掩饰「联盟」的共产主义性质；它只用反封建、反帝和反国民党的路线去吸引作家。事实证

明这是一个「明智」的抉择，由于「左联」的成立，共产党实现了它对中国文坛称尊的地位。

左联是一个战斗性的组织，执行委员会权力极大，另外还有好几个委员会分掌文化、社会和宣传任务。它与共产党的工、农、学组织有密切的联系，基金很充足，可能共产国际也有津贴，使得它有机会经常出版许多书刊。例如在头两年，便出版了下列杂志：《世界文化》、《萌芽》、《拓荒者》、《北斗》、《现代小说》、《大众文艺》、《文学月报》和《文艺新闻》。虽然这些杂志有许多因为新闻检查关系，不久便停刊了，但是新的杂志又马上接踵而至。自一九三三年至一九三七年間，左派杂志中最出名的是《文学》这份巨型月刊。^[118]

一如所料，当时有一大批态度左倾，渴望发表作品的青年作家，他们除了投靠左联出版的这许多杂志之外，别无他途，因此左联就能够驾驭他们。一九三二年以后，左倾思想更为盛行。可见在另一方面，因为自那时候起，政府对共产党文学的检查日益严厉，使得他们必须从公开谈论革命的宣传路线退却。在此期间，左联也正要响应苏联文学政策的策略转变。在一九三二年同年，较为开放的「苏联作家协会」，取代了「苏联普罗作家协会」，而社会主义现实文学的原则得势，更可说是公开排除以前无产阶级至上的狭窄文学态度。社会主义现实文学虽然仍坚持要正面描写革命现实的乐观一面，但它已容许在写作技巧方面和主题方面有较大的选择自由。（实际上，社会主义现实文学是一个极含糊和极有伸缩性的词汇，苏联文艺批评家用它来泛称被党接受的任何文学作品。）左联接受了这一文学创作的原则后，文学作品里要表现集体行动的力量，这一点，在原则上，和二十年代末期的普罗文学并无不同之处；但是在另一方面，或许因为是对政府新闻检查所作的让步关系（而非为了效法苏联对作家容忍的榜样），左翼作家因此得到描写中国社会黑暗面的自由。这种新的自

由，使得若干有才华的作家，如张天翼和吴组缃，写出细致有力的讽刺小说。事实上，几乎所有能够忠实地描写社会现实的左派文学，都和正统的革命文学和乐观的共产主义文学不同。左派的写实小说与晚清小说、鲁迅一脉相承，自成一个讽刺传统。

左联紧紧地抓住时机，发动一连串运动，压制反对派意见，所运用的手段，与创造社一样卑鄙下流。所不同的，是它可以用压倒性的势力去打击对方。左联成立之后不久，在南京有一批作家，可能受国民政府津贴，发起民族主义文学运动，去对抗共产主义。于是由鲁迅所领导的左翼文人，立即镇压这个运动，暗讽这个运动的反苏宣传的目的是要大家转移视线，忘记政府在抗日战线上的软弱立场。

一九三二年，自命自由派而精通马克思主义美学的胡秋原，开始嘲笑左联批评家的生硬而幼稚的见解，进而要求文学创作较大的自由。给他助阵的苏汶（即杜衡），当时是一本有分量的文学杂志《现代》编辑之一。他谑称自己为「第三种人」，吁请大家注意「第三种人」的困境——这所谓「第三种人」，就是指那些想认真从事创作工作，但在当时自由派和左翼说教者的纷争中，无法有说话余地的作家。苏汶所鼓吹的所谓作家独立问题，与鲁迅在一九二八年的立场差不多，只是字句稍有不同而已。但是这时候的鲁迅，以及别的左联作家，一致攻击苏汶，以铲除在争取无产阶级优势的斗争中仍旧保持中立的异端作家。经过漫长的斗争之后，左联在安抚苏汶和胡秋原方面，作了若干让步，承认左联某些分子有不合理的教条主义，不过这种暂时妥协的姿态，并不表示他们对铲除异己的政策有什么实际上的改变。

在表面上，对非左派分子迫害得最厉害的是鲁迅。事实上鲁迅绝不是左联的精神指导者。有三年之久，左联的领导责任落在共产党领袖瞿秋白肩上。一九二八——三〇年间，瞿秋白人在苏联，一九三一年重返上海。早在一九二〇年，当他只有二十岁的时候，曾经去过苏

联，一九二三年返国，当选中国共产党中央委员会委员。一九二七年陈独秀被解除总书记职位后，他接任了总书记之职。后来他的总书记职务亦被解除，而且被剥夺了大部分政治权力，但是他第二次重返中国的时候，他还是被委任在党外担任文化和思想颠覆工作的主要任务。据冯雪峰说，瞿秋白不是左联的正式理事：「秋白同志来参加领导左联的工作，并非党所决定，只由于他个人的热情；同时他和左联的关系成为那么密切，是和当时的白色恐怖以及他的不好的身体有关系的。」^[119] 这点大概会是真实的。但是在左联里，就以党领袖的资格而论，没有谁可以比得上他的声望了。鲁迅之所以成为左联名义上的发言人，主要就是因为有他的支持。因此，自一九三一年至三三年，瞿秋白是左联政策的制订者。一九三四年一月，他到江西苏区去担任教育部部长；一九三五年二月被政府军捕获，次年六月行刑。^[120]

瞿秋白是中国少数精通俄文的作家之一。他从苏联作品中翻译不少东西过来，但是他在文字上用得最有力度的地方，是鲁迅式的杂文。在这些杂文里，他陈述党的政策，并对一些特别有争论的问题，指示攻击的方向。他写这些杂文时用了许多笔名（他住在上海的时候，是完全过着地下生活的），所以在外界，他的名气并不显著，不过对他的基本读者，如共产党党员和同路作家来说，无疑是很有权威的。这些杂文，在他死后，收在《乱弹》一书^[121]里，里面所包括的资料，可以确定他在左联中的领导地位。

《中国青年》（一九二三——二七）是共产主义青年团的机关报，瞿秋白曾一度是该杂志的主要撰稿人。瞿秋白同该杂志的主编恽代英和邓中夏（两人都是中共早期的领袖）一起，常常撰文强调无产阶级路线和革命路线在文学上的重要性^[122]。自此之后，瞿秋白的信念显然没有动摇过。作为左联政策的制订者，他最关心的是当时语言和文学的改革。在他看来，当时的语言和文学都太西方化了，不能接

近群众，而且太过依赖小资产阶级的感情去反映真实的革命精神。因为文学的目的既是宣传，而宣传的对象是要尽可能普及大众，所以瞿秋白想扭转白话文学的西化倾向，使它成为通俗的作品，用各种形式创作，以便于老百姓阅读。紧接着一九三一年所讨论过的问题，他翌年便鼓吹「大众文艺」：

革命的先锋队不应当离开群众的队伍，而自己单独去成就什么「英雄的高尚的事业」。笼统的说什么新的内容必须用新的形式，什么只应当提高群众的程度来鉴赏艺术，而不应当降低艺术的程度去迁就群众——这一类的话是「大文学家」的妄自尊大！革命的大众文艺必须开始利用旧的形式优点——群众读惯的看惯的那种小说诗歌戏剧——逐渐的加入新的成分，养成群众的新的习惯，同着群众一块儿去提高艺术的程度。旧式的大众文艺，在形式上有两个优点：一是牠和门头文学的联系，二是牠是用的浅近的叙述方法。这两点都于革命的大众文艺应当注意的。^[123]

瞿秋白继续说，作家应当运用连环图画家和说书人的技巧，同时也该试验着去应用传统地方戏的各种形式。（在往后的大众文艺争论里，苏汶挖苦地说，没有一个作家可以希望靠画连环图画成为托尔斯泰或福楼拜尔；鲁迅则泰然自若地反驳说，画连环图画或许不能成为托尔斯泰或福楼拜尔，但可能产生米开朗基罗和达文西。）

建立大众文艺，首先得要改革语言。瞿秋白认为，现在的白话和文言一样糟糕；它用的尽是欧化的字汇和语法，变成了传播资产阶级思想和感情的工具，变成了资产阶级知识分子的特权。（关于这一点，我们应该记得钱玄同之所以反对中国文字，完全是因为他厌恶中国书籍中所包涵的「孔学」和「道教」的思想。）因此，瞿秋白很希望普通话成为群众所接受的大众文学工具。对那些认为中国的方言又这么多，普通话顶多不过是语言学家纸上谈兵所设的一种理想的反对

派意见，瞿秋白早有成竹在胸的答案。原来他第二次去苏联的时候，苏联语言学家正替住在西伯利亚的中国居民设计一种拼音的文字。瞿秋白参加了他们的会议。回国后，他带回苏联的中文拉丁化的样本，这就是大家所知的中文拉丁化^[124]。瞿秋白在他论大众文艺的文章里，屡屡暗示到中国文字总有一天有废除的必要，改用拉丁文拼音，以便群众无须经过长久的时间和痛苦的过程去学中国字。他说：

虽然这种普通白话，用汉字写着仍旧是一种「糊弄局儿」，然而这种真正的白话——活人说得出来的话，很容易用罗马字母拼音而废除汉字。

至于方言文学用的文字，那就只有用罗马字母拼音之后才能彻底解决。我们在这一方面也是要努力去做的。^[125]

一九三二年，左派作家对文学为群众的重要性和必要性，讨论得很起劲，也可说是因瞿秋白的言论而引起的，但是当左联最后真的热心推行拉丁化运动时，他却已经到了江西去了。一九三四年，国民党的教育家汪懋祖重新提倡文言。为了反对这种逆流，左联的一批作家便商讨对抗此一有害影响的最有效办法，由此自然想起大众文艺这个名词，起了推行大众语的念头^[126]。不久，群众性的语言运动便蓬勃发展起来。跟着来的，就是鼓吹拉丁化新文字运动。许多著名的语言学家和自由派领袖，也出来支持这一运动。可是讨论虽然热烈，却没有一位作家用大众语来写作。道理很简单，因为当时白话还通行，它在文字方面正代表着普遍化的语言。至于「新文字」的运用，再没有人敢轻易尝试了。（只有左派杂志的封面，才印着大号的拉丁化文字，将杂志的中文名，音译成拉丁化文字。）再说，当时国民政府仍有效地控制全国，要推行这么一项大事的时机还未成熟。好多年后，毛泽东推行瞿秋白的计划，利用民间的艺术形式和民间的语言，创制给群众看的简单文学，倒很成功。至于语言改革，自一九五五年以来，中共已采用简体字，但距离拉丁化的目标尚远。^[127]

面对如此庞大的左派势力，许多作家便聪明地避免与左联争吵，因为他们知道自己一定会被打败的。在共产党和国民党的口号压迫之下，这些作家觉得能够忠于自己的见解，已算运气，不敢侈言从事严肃的现代文学。他们采取幽默、讽刺和玩世不恭的态度，来表现他们的个性。这批人的首脑是林语堂，他在一九三二年创办了一份幽默刊物《论语》，马上大受欢迎。一九三四至三五年，他又出版两种性质相近的杂志《人间世》和《宇宙风》，以推行小品文和其他形式的个人随笔。这些杂志的影响力很大，甚至在自命前进的学生中也流传，因此对左联起了相当大的反击作用。左联合力攻击这些杂志，但眼看无法遏制，也就推出一份性质相似的《太白》杂志，以与林语堂的影响相抗衡。^[128]

从中国文学史的观点看来，小品文之所以兴起，主要是因为这种形式最能表现传统的感性。尽管小说非常流行，但是自文学革命以来，写小品文的仍不乏人。周氏兄弟最为著名，此外，还有朱自清、俞平伯、郁达夫、郭沫若、冰心等。这类文章，实际上不仅是本国传统的一派支流，同时也迎合作家和读者的个人需要。这是还在摸索期间的新小说、诗歌和戏剧所不能满足的需要。一个作家，为了自觉地反抗培育他的传统，或许容易接受一种新的信仰和哲学，但是他不可能仅凭意志去改变他的感性。因此，现代中国散文时时流露了传统的道德感情和审美的观念，虽然这些东西，无论在知性方面或甚至感性方面，都与新思想背驰。就是连「前进」作家如郭沫若和巴金也如此。写小品文时，他们也谈花鸟虫鱼，对童年与故乡也表示怀念，同非儒即道的古代读书人差不多。这种心态，同他们的革命行动当然是相左的。凡是传统的感性在严肃的文学中受到压抑时，小品文对许多作家来说，便成了一种个人的解脱。

在林语堂的圈子里，周作人是首屈一指的小品文家。他在三十年代中期，已收敛了对西方学问的盲目崇拜，回归中国，成为开明的儒

家哲学的发言人。他取名为「知堂老人」，就表明他很服膺孔子「知之为之知之，不知为不知，是知也」那句名言。他这个时期的作品，多是对冷门书的评语与随想之类的杂文，主要的对象是对民俗学和目录学有特别兴趣的读者。虽然这些文章只间接地接触到现代人的生活，但一个爱智慧的人的谦朴人情味却随处可见。作者很有自知之明，知道自己的局限性，因此除了对野蛮行为和武断固执的人与事无法容忍外，对世间的愚昧，却很宽容。那时，有许多人想模仿周作人的文体，但是无论在哲学的认识上和文章的典雅上，谁都及不上他。

作为一个文学批评家，周作人虽然遵照传统，强调载道派和言志派的对立，但他个人的趣味与感性毫无疑问是属于后者的。林语堂的文学批评思想，受克罗齐(Croce)和史宾格(Spingarn)的影响，因此他的立场，与周作人不谋而合。后来，他们两人将晚明的小品文奉为现代散文的圭臬，这不仅因为晚明散文家实现了言志的传统，也因为他们着重心性灵的培养。周林两氏实在可以说在文学趣味上闹了一场小小的革命，以此去对抗那时流行的载道文学。^[129]

左派作家的载道文学固然可厌，但是像周、林两氏所奉信的「言志」文学，对于中国现代文学来说，也没有什么实际的建树。周、林和他们门徒，只是一味崇尚个人趣味，逃避严肃的现实，几有独尊小品文而弃其他较宏伟的文学形式之势。如果我们翻阅林语堂这个时期的中文作品，就会发现，他的锐利的、怪论式的警句，虽然很精采，但他所写的英国式的小品文，除了故意雕琢的妙论之外，从来没有达到「性灵」的高度境界。在对抗左派批评以拱卫自己地位的时候，林语堂当然得依靠西方的文化遗产，但是他没有严肃的文学趣味和知识标准，只是鼓吹他个人所热衷的无关宏旨的一类事，如幽默、牛津大学的学术自由、烟斗、萧伯纳、以及美国流行杂志里坦白实事求是的作风等等。他的杂志，也因此终于成了那些只叙述个人和历史琐事的作家，或者以研究中西文学来消闲的作家的庇护所。在使读者脱离共

产主义影响的工作上，林语堂比起同时期的其他作家来，做得更多，但他却钻进享乐主义的死胡同里，以致不能给严肃的艺术研究提供必须的和批判性的激励。他于《吾国与吾民》（一九三五）出版之后不久，便移居美国，从此在中国作家中起不了积极的影响。

一九三二年至三七年間，还有一些反对共产党文学观点的杂志出现。乍看来，这些杂志似乎是左派办的，因为它们不仅有左派人士撰稿，而且也多多少少显露出对中国社会和国民政府的不满和厌恶。不过它们的编辑方针，倒是要促进严肃的新文学，而不是从事政治宣传的。

自《小说月报》于一九三二年停刊之后，在上海，又出现一本文学月刊，俨然是《小说月报》的适当继承者，这就是《现代》杂志。

《现代》杂志网罗了当时所有著名的小说家，如张天翼、茅盾、沈从文、老舍、巴金、王鲁彦等。它还刊登了一些著名诗人的作品，例如从法国留学归来的戴望舒，他运用法国象征诗的韵律和比喻还算出色。该杂志主编施蛰存本人，就是一位著名的小说家，他在《将军底头》和《石秀》等小说里，对着名历史人物和传奇性人物的性苦闷和性冲动，作弗洛伊德式的研究。在他的明智的编辑方针下（他选稿的原则是非常折衷性的），《现代》杂志对促进政治独立的严肃文学，有很大的贡献。可是后来经共产党不断攻击下，迫得在一九三四年停刊。此后，施蛰存又编过两份杂志，都相当能够迎合逐渐增长的对小品文的需求，不过这两个杂志的寿命都很短。这个时候，他写小说已少有新意，用哀愁笔调和讥刺的方法去描写当代生活，而不再是个用弗洛伊德的学说，去探索潜意识领域的浪漫主义者了。施蛰存没有发挥其潜力，抗战期间，他发表的创作较少，已不受重视。

一九三四年一月，另一本重要的杂志《文学季刊》出版了，主编是郑振铎和靳以。郑振铎是以前《小说月报》的主编，又是文学研究会的创办人之一。靳以是一位新进小说家。他们两人合力罗致了一批

出色的作者，资深作家有叶绍钧、冰心和凌叔华等人，新进作家如剧作家曹禺，诗人卞之琳、何其芳，以及小说家吴组缃等。自一九三六年起到抗日战争爆发，该杂志改为《文季月刊》，由巴金和靳以主编，保持原有的作家班底。虽然在风格上难免左派色彩，但实际上走的，还是中间路线，避开左派的教条主义和右派的轻浮。

《文学季刊》是在北京出版的，年青的撰稿人，几乎都在北大、清华、燕京和南开诸大学教书。自从上海成为文学活动中心之后，北京的文坛，久已沉寂。现在，一九三四年，可以说是北京的文学复兴时期。在三十年代初期，上海的作家，难免要受左联的支配，而北京的作家，比较上可以少受左派的影响。同时，他们都是学者，比较注意到现代西方严肃作家足以借镜的地方，因此便将较进步的技巧和手法，应用到自己的作品中来。例如诗人卞之琳，就写了不少多用隐喻和意识流的方法的诗篇。虽然大致说来用得并不成功，但他苦心孤诣想要捉摸现代西方诗歌的巧致和紧密，是值得称颂的。

一九三四年，名小说家沈从文主编天津和上海《大公报》《星期文艺》副刊，成为京派著名的文学领袖。在他的领导下，这份每周出版一次的副刊，水平极高，既反共，又前卫。北京新进作家如卞之琳、何其芳、萧乾、芦焚、丽尼等在这里发表了不少最优秀的诗歌和散文。一九三五年，萧乾接替沈从文为副刊主编，仍旧保持同样高的水平。

共产党骂沈从文的时候，常常将他的朋友朱光潜骂在一起。朱光潜是一位美学家和文学批评家，在爱丁堡大学和斯特拉斯堡大学念过书，回国后，写了几本论诗歌鉴赏和谈论艺术的书，很受欢迎。共产党拼命攻击这几本书，因为它们与马克思主义的文学观点和价值迥然不同。实际上朱光潜只是克罗齐派第二流的美学家，虽然他对当代文学的评论相当敏锐。一九三七年，他担任《文学杂志》主编。^[130]这杂志与《大公报》的文艺副刊相似，致力于培养严肃的文艺作品和文

学批评，获得平、津诸作家的支持。朱光潜在该杂志创刊号上发表了一篇题为《我对于本刊的希望》的社论，阐明他的文艺批评立场。他一开头即检讨了现代文中两个平行的病症，即「说教文学」和「脱离生活倾向」的文学，然后他进而诊断这种疾病的性质，认为这是因为硬要文化与意识型态相一致的错误倾向所造成的。于是他结论说：

对于文学，我们同对文化和思想一样，抱同样的态度。中国的新文学还处在萌芽阶段，它还需要繁驳杂陈和不受阻碍地生长。我们主张尽力探索和尝试，我们不希望某一特殊形式和风格成为「正统」。这是我们新文学的试验期。在这个时期，我们必定要忍受某种程度的浪费和牺牲。我们一定要走崎岖和错误的弯路，我们不能期望马上有什么惊人的成就。但是种籽下得越多，收获越会丰富。当不同的路向和风格都得到发展的时候，我们就能够适当地研究并更正彼此的作品。在文学上，对我们自己和对别人一样，头脑清醒的批评和公正的批评，是保持健康的最好药物。心怀叵测的恶意攻击和互相吹捧，是缺乏艺术良心的表征。没有艺术良心，是不可能真有艺术成就的。别人的文章路向和风格，可能同我们全不相通，但是只要他们的意向是真诚的、严肃的，我们仍应尊重他们。他们的努力方向或许不同，但是条条大路通罗马。只要我们努力向前，我们就有可能经过不同的道路，最后替中国现代文学，建立起灿烂的前途。^[131]

朱光潜并没有攻击左派和共产党作家，因为他知道这样做多半是无用处的。他希望无论是友是敌，都要互相容忍，这样才能使新文学获得进展。在一九三七年期间，《文学杂志》、《文季月刊》和《宇宙风》大受文坛重视，足以与左派刊物相抗衡，看来朱光潜的希望似乎有实现的可能。但是他太近视了，没有预见到抗日战争给共产党玩

弄文学的机会。共产党以爱国为名，使文学替自己的目标服务。因此，中国现代文学在抗战期间，开了倒车。

一九二八年至一九三七年这十年中，起初是混乱的，因为共产党作家用尽一切手段来控制文坛。左联的成立，不但表示他们已大获全胜，而且还制定了他们权宜折衷的手法：即政治情势对他们不利时，他们是愿意妥协的。他们尽管攻击反对他们的人，发动许多激烈的运动，不过大体上，他们倒能自我约束，不使他们的作品太富煽动性，以便符合新闻检查的要求。同在这个时期，另一些独立的作家，努力维持他们的阵地，对文学作出认真的贡献。结果，在这十年中，是中国现代文学最发达的时期，尤以小说成就最大。新的小说作家如茅盾、老舍、沈从文、张天翼等，比起鲁迅、叶绍钧、郁达夫以及别的早期作家来，作品更见多姿多采。当然，该时期大多数的小说家，因受左倾思想所牵制，很难有独特的个人表现，不过他们人数如此众多，而且他们都孜孜不倦，这就是这个时期创作活力的最好明证了。

【注释】

[113] 蒋介石在《苏俄在中国》一书里承认：「我们在宣传上缺乏主动，在思想上缺少内容。」见Soviet Russia in China, p. 215.

[114] 见黄人影编的《创造社论》，其中刊有王独清的文章和郭沫若、张资平的答辩。郭文题为《创造社的自我批判》，张文题为《读创造社论》。

[115] 《语丝》于一九二四年创刊，一九三一年停刊。关于它的详细历史，请参考川岛著的《忆鲁迅先生和〈语丝〉》一文，载一九五六年八月份《文艺报》。这篇文章纠正了鲁迅《我和〈语丝〉的始终》一文（见《鲁迅全集》，4）中的若干错误。

[116] 辛克莱在二十年代后期的中国很出名。他的《拜金艺术》（一九二五年出版），对革命作家是一本很重要的著作。

[117] 这篇题为《革命时代的文学》的演讲稿收在《而已集》中，见《鲁迅全集》，3，四〇二——四一〇页。

[118] 《文学》不是左联主办的杂志，严格说来，它甚至称不上是左派刊物。傅东华在他一九三七年写的《十年来的中国文学》一文中，就曾明白表示《文学》不属于左派文学运动，而认为它是《小说月报》的继续，是推行周作人最初所说

「人的文学」的现实主义传统。由于傅东华和他的后继者王统照，从前都是文学研究会分子，所以他的说法，应可相信。（傅翻译过荷马、密尔顿和西方其他古典著作。抗战时，又译了《飘》，销路甚好。左派作家是不屑翻译这部美国畅销书的。）但是统观《文学》杂志内容，大致可以确定，它的确是当时的《明星》杂志：长期撰稿的「明星」，如鲁迅、郭沫若、茅盾、夏衍、张天翼等，都是当时著名的左翼作家和共产党作家。再说，它与三十年代中期其他左派或共产党刊物一样，是经由生活书店发行的。因此，尽管傅东华认为不是，在我看来，这个杂志的左派性质是很明显的。

正因为它采取比较有弹性的左翼政策，吸引了许多著名的作家，所以《文学》无疑是当时最具影响力和最持久的左派杂志。反之，左联主办的杂志，号召力都有限，而且性质太专门。三十年代中期的其他左派杂志有：《译文》，黄源主编，得鲁迅支持，着重苏联文学的翻译；《作家》月刊，孟十还主编，得冯雪峰和胡风支持；《文学界》由周渊（这是一个集体的化名）主编，得周扬支持。后两个杂志，代表一九三六年春左联解散后左派和共产党作家中两个对立的派别。详情请阅本书第十三章。

[119] 见冯雪峰《回忆鲁迅》第一二六页。

[120] 我所引用的中文资料，同黄松康的《鲁迅与现代中国新文化运动》一书中所说一样，认为瞿秋白是一九三五年六月十八日处死的。但诺茨 (Robert C. North) 的《莫斯科与中国共产党》一书中说他处死的日期是一九三五年一月十八日。诺茨显然在这里弄错了，但他叙述瞿秋白之死的情形，是值得引述的，因为他使我们看到一个具有典型浪漫主义的小资产阶级革命家，以烈士身份受刑前的「豪情」：

据《红色舞台》一书作者李昂的记载，瞿秋白因为受肺病折磨，所以在「长征」开始时，毛泽东命令他留下来。后来被国民党军队捕获，关在牢里，以迨一九三五年一月十八日行刑为止。据当时传说，行刑之日，人们用担杠将他从牢里抬到刑场。于是他干了一杯威士忌酒，要了纸张和笔墨，写下一首诗……传说又谓，然后他用俄文唱国际歌，香烟无力地夹在指缝里。

[121] 根据刘绶松的《中国新文学史初稿》第一卷中说，《乱弹及其他》是在一九三八年由上海霞社最先出版。我所引用的是《增订本》，也是由上海同一出版社于一九四九年出版的，书名仅「乱弹」二字，瞿秋白的杂文，几乎全收进去了。

[122] 见李何林编《中国新文学史研究》一书中所收集的张毕来《一九二三年〈中国青年〉几个作者的文学主张》。后来张毕来又在他的《新文学史纲》第一卷里肯定「中国青年」这批人的重要性。

[123] 见宋阳（瞿秋白）：《大众文艺的问题》，原载一九三二年六月上海出版的《文学月报》创刊号。

[124] 见John De Francis著的《中国的民族主义和语言改革》第五章《苏联的影响》。

[125] 引自李何林的《近二十年来中国文艺思潮论》第二八五页。

[126] 曹聚仁在《文坛五十年（续集）》中说「大众语」运动是他于一九三四年夏天与陈子展、陈望道、夏丏尊、徐懋庸、叶绍钧和乐嗣炳等讨论后的产物，他并且嘲笑共产党文学史家将这个运动的领导归功于鲁迅或瞿秋白。曹聚仁要澄清这个运动的实际情形是对的，但他没有注意到这个运动与早期「大众文艺运动」有关。如果我们翻阅瞿秋白的著作，那末就不能不同意共产党史家所说，瞿秋白绝对是大众语和拉丁化运动的发起人，虽然他从未使用过「大众语」这个口号。

[127] 关于一九五五年以来简体字和语言改革的其他方面资料，请参看夏道泰一九五六年由耶鲁大学出版的《中国语言改革》(China's Language Reform)和一九五六年八月《远东季刊》第四期米尔斯(Harriet C. sMill)著的《中国语言改革的最近发展》("Language Reform in China: Some Recent Developments")一文。

[128] 《太白》由陈望道主编，有茅盾、陈子展、徐懋庸和曹聚仁等人的协助，主要发表杂文、报告文学和通俗科学小品。当然，《申报》的《自由谈》多年来已是左派杂文作家（尤其是鲁迅）的天下。

[129] 周作人认为现代文学运动是回到自我表现的理论，在他《中国新文学的源流》中，有详细叙述。

[130] 一九三七年七月抗日战争爆发后，《文学杂志》便停刊了。战后在一九四七——四八年间，由朱光潜复刊。此杂志与一九五六年在台北创刊，由夏济安主编的《文学杂志》完全是两回事，不可混淆。

[131] 见朱光潜的《我对于本刊的希望》，刊在一九三七年十月在北平出版的《文学杂志》创刊号。

第六章 茅盾（1896—）

• 谭松寿 译 •

虽然自一九二一年以来出任《小说月报》主编起，沈雁冰即已成为现代中国文坛上的中坚分子，但是他真正脱颖而出，大露锋芒，却在以茅盾为笔名在《小说月报》连载发表（一九二七至一九二八）他的三部曲《幻灭》、《动摇》、《追求》之后。与同期作家比较，在他奠定写作事业之前，他在写作技巧和生活体验两方面，均曾痛下苦功。茅盾原籍浙江桐乡，在杭州的一间中学毕业后，即进入国立北京大学就读；三年后，因经济困难而辍学。及后进入上海的商务印书馆当校对，旋即升任编辑。在这成长时期内，他在阅读方面，涉猎甚广，尤爱狄更斯、左拉、莫泊桑、托尔斯泰和契诃夫等名家作品。其后，他主编《小说月报》，得有机会对西洋文学作进一步钻研。^[132]他除了每经常综合报导一些国外文学简讯外，还著文介绍现代文学名家；对波兰、匈牙利、挪威、瑞典，以及欧洲其他一些小国的文学，尤为关切。同时，他更在该杂志上发表了一些文学批评的文章，讨论中国文学界的当前状况，其中论调鞭辟入里，惜稍嫌局限于自然主义的观点而已。

一九二三年，茅盾辞去《小说月报》编辑职位，投身政治。他早在一九二一年加入了共产党，不仅热心参与当时共产党的劳工运动和宣传工作，还在上海大学教了一个时期书。这间学校是马克思主义信徒的训练中心，负责人均为共产党著名领袖人物。在北伐期间，他在军队政治部担任宣传工作。汉口易手后，他出任当地《民国日报》的编辑。一九二七年春天，国共分裂，他亦随即退出政治圈子，在牯岭养病。同年八月初，他搬到上海，约有半年光景，深居简出，埋首著

作，同时他也脱离了共产党。^[133]根据他个人在北伐期之内及以后的经历，写成他的三部曲。后来三部书汇合起来，总名叫做《蚀》。该书涉及范围极广而写作态度认真，比较起来，那些早期由王统照、张资平和蒋光慈所写作品，便黯然失色了。一九二八年下半年，正在日本度假的茅盾，已在本国被公认为中国当代最杰出的长篇小说家了。

《蚀》一炮而红后，茅盾跟着写了五个短篇，后来均收在《野蔷薇》这集子里。这五个故事的主人公都是年青的女性，她们均处身在新思潮与旧社会的冲突里面。一九二九年，他另一出色的长篇小说《虹》又在《小说月报》上连载。此书内容虽然离不了共产主义理论的气味，但其心理描写，却有深度。随着在一九三一至一九三二年间，又有两个并无多大价值的中篇：《三人行》和《路》。这是描写当时的学生生活的小说，充满着浓厚的共产主义色彩。他第三部重要的长篇创作是《子夜》（一九三三）。这书虽然有点冗长沉闷，但是很具气势，不愧为自然主义中的力作。中共文学批评家一直以此为茅盾的杰作。《多角关系》（一九三五）写一九三四年时的金融恐慌，故事发生在上海附近的一个小镇。全书规模比《子夜》小得多。从一九二八至一九三七年间，茅盾写的短篇小说，除了《野蔷薇》外，还有三个集子，后来差不多都收在开明书局出版的《茅盾短篇小说集》内，分成两册。本章所讨论的，主要是《蚀》、《虹》、《子夜》和个别重要的短篇小说，至于中日战争爆发后茅盾的发展，则留在第十四章再讲。

《蚀》讲的是从一九二六至一九二八年这两年动乱时期的事。

《幻灭》是这三部曲中份量最轻的一本，而茅盾在这书中透过两个背景不同的女子（一个未经世故、富于理想人生，一个看透人生、玩世不恭）不同的感受来分析「经验」——这是茅盾小说中爱用的对比手法。女主角静来自一个小镇的小康之家，由于热心向上，因此跑到上海某大学念书。但可惜当她一接触到人生丑恶的一面时，便心灰意冷

了。而她的朋友慧女士，到过法国念了几年书，见过世面，她在世途上受过挫折，不过她表面上装出满不在乎的样子，借以掩饰她内心的焦急和理想破灭的痛苦。这也正是静几年后要走上的路。

在「五卅」惨案周年纪念的那天，这两位女子在抱素的陪同下去看电影。抱素是静的同学，一直追求着她，但现在发现慧更易上手，而且谈吐有趣，便立即转移目标去了。而慧对他的态度，不过是敷衍而已。由于静感到「现在抱素是可怜的」，再加上不忍峻拒他的要求，终于胡里胡涂地献身给他。等她发现抱素竟是个「轻薄的女性追逐者」而且还是个「无耻卖身的暗探」时，已经太迟了。她悲愤交集，跑到医院里躲起来，竟染上了猩红热。在疗养期间，最令她开心的是看到一班老同学。他们来医院探视她，大家兴高采烈地谈论着国民革命军北伐旗开得胜的消息。后来，静便跑去当时的革命基地武汉去与他们汇合。

虽然她在南湖第二期北伐誓师典礼（一九二七年四月二十日）中看到了种种令人感奋的场面，但同事间那种对事轻浮苟且的态度，却又令她不寒而栗，连最初献身革命工作的原意也打消了。当时，由于欧风美雨的影响，传统的伦理道德因此式微，男女间的关系已沦为官能享受的追求，政治上的腐败亦随之而生。慧对这种生活满不在乎，觉得好玩。但静却无法随波逐流，工作换了一份又一份，弄得整天怏怏不乐，自怨自艾。最后她进了九江一间专医轻伤官长的小病院当看护，在那里碰到一个名叫强猛的病人，两人堕入情网。强猛是个未来主义者，生活只求刺激享乐，与当时的革命理想背道而驰。强猛出院后便与静到牯岭去，在那里过了一段短暂甜蜜的日子，也暂时把战争与政治的黑暗抛诸脑后了。可是不久，强猛奉召归队，静又得面对另一段空虚的岁月了。

《幻灭》勾划出来的仅是革命经历的轮廓。静在本书中所扮演的角色，使我们看到当时个人和社会之间的差异：在大动乱的形势中，

个人的努力实在渺不足道。照茅盾的意思，那些参加北伐运动的年青革命工作者，都是为了求取个人解放和效忠国家双重理想而努力的。静之两种理想都无法达到，部份的理由可能是她个人的感性问题。不过，当一个如此有意义的行动失去了原来的面貌而变得有点滑稽时，她所采取的态度，也实在是无可奈何的。

在《动摇》中，茅盾进一步探索革命的热忱和现实的冲突问题。一九二七年一月，国共部队占领了湖北靠近长江边上的一个小县。镇上有不少店东和土绅，而胡国光就是这里面的一个反动投机份子。他对新政府的成立，颇感惶恐，乃运用手腕争取得戚友的支持，获选为一个新成立的商民协会的委员，并假作热心革命，利用激烈的革新言论掀起店员和附近村农的仇恨和恐慌。当地的县党部代表方罗兰对这种有增无己的威胁，简直是束手无策。更令他感到痛苦的是他的太太怀疑他与女同事孙舞阳有染，初则作无声抗议，继而提出离婚的要求。在此重重打击之下，他只好任令那些党部内外的坏蛋把原定的好几种改革计划搞得一塌糊涂了。

省里派来的特派员也被胡国光的花言巧语所瞒骗了，这使他变得更加猖獗。他借打破封建的宗教和婚姻的束缚为题，把所有的尼姑、孀妇、婢妾解放出来，造成全城的一片混乱。后来，另一位省特派员终于揭穿了他的阴谋，可惜为时已晚。到了一九二七年五月，国民党的清党运动早已推行，其时胡国光已经勾结了业已抬头的国民党右翼，使出种种恐怖手段，弄得县里各人惊惶不可终日。许多左翼党员惨被肢解杀戮。方罗兰夫妇和孙舞阳也仅以身免，逃到附近的一座破庵里。

胡国光不仅是祸乱的罪魁，也是一个好色之徒；他醉心权势，但求食人自肥，正是自然主义小说中常见的人物。虽然他在这小说中占着如许重要的地位，真正能表现书名《动摇》这主题的，却是他的对手方罗兰。无论在私生活里或政治生涯中，他都是个饱受挫折的自由

主义和理想主义者，既无法适应根深柢固的传统生活，亦无法应付偏激的思想。茅盾利用他在婚姻上不幸的处境来刻划他生命的空虚。方太太梅丽代表传统的旧礼教，对现在无法适应，对渺茫的将来她又缺乏勇气去接受；而孙舞阳则像《幻灭》中的慧一样，是个现代虚无主义者，摆脱了传统的旧礼教和迷信，到头来却被卷入革命的漩涡里。在这种象征手法的处理下，方罗兰等三人后来躲进去避难的那座破庵，正代表了古老腐朽的中国。书结束时，梅丽看见了一个梦魇般的幻象：这座建筑物倒下了，而潜伏在那里的一切象征性的生机，皆给压扁而不再复苏。

在政治方面，令方罗兰感到困扰的，不单是胡国光那一种人所造成的反动暴乱，还有党部人士昏庸无能所导致的恶果。他们所做的是，名为改革，其实是助纣为虐。在大屠杀的前夕，方罗兰听到自己良心上的呼声，深责着他自己和他的同僚：

正月来的账，要打总算一算呢！你们剥夺了别人的生存，掀动了人间的仇恨，现在正是自食其报呀！你们逼得人家走投无路，不得不下死劲来反抗你们，你忘记了困兽犹斗么？你们把土豪劣绅这四个字造成了无数新的敌人；你们赶走了旧式的土豪，却代以新式插革命旗的地痞；你们要自由，结果仍得了专制。所谓更严厉的镇压，即使成功亦不过你自己造成了你所不能驾驭的另一方面的专制。告诉你吧，要宽大，要中和！惟有宽大中和，才能消弭那可怕的仇杀。现在枪毙了五六个人，中什么用呢？这反是引到更厉害的仇杀的桥梁呢！^[134]

上面这些话，说得既坦白，又富同情心，就为这个原因，《动摇》这本小说，对今日生活在大陆的中国人说来，应比当年初出版时更见政治上的重要性。尽管茅盾笔下把方罗兰贬成弱者，可是，通过他对这个主角内心矛盾和痛苦的描写，却使我们体会到暴政可恶这个不容置辩的真理。虽然我们无法知道茅盾在写这三部曲时，有没有体

会到以下两点真理。其一是：单凭意志干一番事业，一个人免不了会腐败；其二是：除非私欲能够及时制止，否则一切追求空泛理想的政治手腕都是罪恶的——可是我们感觉到，在《蚀》这本小说里透露出来的悲观色彩，好像作者已经体验到这些问题的端倪了。在《幻灭》和《动摇》里那班年青大学生（尤以后者为甚），他们的失意消沉和空虚不单说明了旧社会的罪恶，同时亦说明了如果不是以仁爱和智慧做基础，那么一切极端的政治行动是无济于事的。这种看法正好和共产主义的基本信条互相抵触，因此三部曲一出版后就受到共产党文学批评家的攻击。不过，茅盾虽身为共产党同路人，但写本书时却站在小说家的立场，说了小说家应说的话。答复那些攻击时，他只能说他的三部曲只是一部客观的当代史，只要符合这原则，他自己的思想是否正确，不容批评家质问。

《追求》是以参加过革命，但现在已经失望了的一班青年人在上海的一间校友会里开始的。他们虽然因为看见了汹涌澎湃的革命逆流而难过，但他们仍没有放弃希望，要做一点事，不仅为个人的安身立命要如此，对社会亦该如此。然而，在书中，我们却看到不少的例子，证明这种热忱和颓废的虚无主义永远是势同水火的。在这群人中，最特出的代表是章秋柳，她重演了慧和孙舞阳的角色，只不过带着更多辛酸的味道。在这次聚会中，她爱上了旧同学史循。他如今变得枯瘠衰颓，整天盘算着如何自杀，跟在校时相比，简直有天渊之别。联欢会后不久，他真的试图自尽，后来在章秋柳的小心照顾下，慢慢康复起来。他们住在一起，生活得放浪形骸；由于纵欲和酗酒，史循终于在一次野餐中死去。章秋柳由他身上染了梅毒，精神也日渐崩溃了。但遭遇噩运的并不只她一个：她有些朋友给政府正法，有些则沦为流莺。

参加这次聚会的还有章秋柳以前在校时的恋人张曼青。如今，他简直变得象是另外的一个人：步步为营，目光如豆。他把自己最后的

憧憬寄托在两件事上：希望自己在一间中学里做个尽职的教师，更希望和女同事朱近如婚后能获得真正的幸福。朱女士原本在他的眼中是娇柔可爱的，但在婚后，竟变得泼悍不堪。她的浅薄庸俗，使曼青发觉这个原先他认为理想的女性，原来不过是「一件似是而非的假货」。

另外还有一个同学叫王仲昭。在同一天内，他参加过那个海滩狂欢野餐，和张曼青的婚礼。目睹一切乱子，但自己却安然无恙，真不禁有些沾沾自喜了。何况他编的本地新闻版，几经和总编辑力争，得到全权处理的自由，可以放手去干了。他对自己的新闻事业，抱着满腔热望，另外一件值得他高兴的事是他快要结婚了。这位女朋友，比起朱近如来实在胜多了，既漂亮，又善解人意。可是几天后，他接到一封电报，他的未婚妻撞车伤颊，形相可能永远毁掉了。

以这样一连串的灾祸来做故事的结束，实在不过是一种庸俗剧的老套；从这点来看，这本小说颇嫌矫饰。但茅盾能利用细腻入微的心理剖析烘托出「造化弄人」的主题，足以弥补他那较为明显的过失。就拿张曼青和朱近如的故事来说，真是一出失败的婚姻和理想破灭的戏剧的缩影，使人不禁想起英国女小说家乔治·艾略特的小说《密得马区》(Middlemarch)里的一对夫妻，Lydgate和Rosamond。综观这二部曲（其中以《追求》尤甚），茅盾所表现的虚无主义，在精神上和海明威、赫胥黎及伊夫林·瓦(Evelyn Waugh)等名家的早期作品，实在是一脉相承。所不同的，上述那几位英美作家所注意的是第一次大战后和同时脱离了维多利亚时代精神价值后所产生的道德瓦解。茅盾的三部曲更富自然主义的色彩，但他对国共合作失败后和同时传统道德式微后的青年人的行止，作了同样深入的探讨。虽然《蚀》的文字稍嫌浓艳，趣味有时流于低级，然而在中国现代的小说中，能真正反映出当代历史，洞察社会实况的，《蚀》可算是第一部。尤其难能可贵的

是它超越了一般说教主义的陈腔滥调。在这本作品里，我们处处看到作者认识到人力无法胜天这事。

《虹》是茅盾的第二部长篇小说，而从好多方面来说，这也是他作品中最精彩的一本。自一九二八年他和他的批评家发生论战后，他的共产思想渐趋正统，对中国社会的种种评论，更奉正统的马克思主义为主臬。尽管如此，在这本小说里，他剖析心理的能力比前更进一步。在这本小说里，他再次利用女性的观点来观察事物，不过，虹里面的女主角梅女士的性格颇为错综复杂，和《幻灭》中的静女士大异其趣。梅女士实在是作者所有小说里写得最用心，同时也是最引人入胜的女主角。在本质上，她虽然是个旧式的女子，但比起静来，她不轻易向现实低头。对新经验常觉好奇，对人生真谛的追求，比静严肃得多。这篇小说就是记载介乎「五四」（一九一九）和「五卅」（一九二五）这两个意义重大的日子之间，梅女士追求人生意义的过程。

整个故事除了序曲外，分为三部份。在第一部份内，梅还是四川成都内一间中学的女学生，力图逃出传统樊笼。她所以肯下嫁表哥柳遇春，一来是由于爱人韦玉的软弱无能，令她太失望；二来她的父亲由于在经济上得过柳遇春不少的帮忙，因而大力促成这段婚事。柳遇春是苏货铺的主人，但可没有受过什么教育。他极力想讨好新夫人，但却适得其反，使到夫妻间日益疏远。最后梅离开了丈夫，到另外一个城市去寻找韦玉；可惜这人依然软弱如昔，无可救药。

在第二部份里，梅在四川泸州的一间颇为前进的师范学校里觅得一份教职，力求自立。但是她发觉周围那班教师，整天尽是勾心斗角，荒唐儿戏，而自己也正逐渐堕入这种腐化的生活圈子里——这正和她的宗旨背道而驰。她一方面对自己感到恶心，另一方面，目睹那一群群拜到裙下的，阿谀奉承的人，又不禁产生了一种从未曾有过的满足虚荣感觉。最后梅给惠师长看上了。惠师长是个典型的民国初期

的将军，满口新思潮，家中却蓄了五个妻妾。他用了个颇为得体的名目——家庭教师——巧妙地把梅安置在家中。

第三部份描述梅在上海开始了一种新生活。她遇到一班老朋友，其中一些已成为共产党员了。在这一群人中，她领悟到这许多年来自己所以从未真正快乐过，乃是由于个人主义的不济事。尤其是当她面对着梁刚夫——在工人中间活动的共产党领袖——总不禁产生一种自惭形秽而不甘认错的感觉。这是她一生中第一次遇见这样的一个人面对她的美貌而毫不动心的男人，而他对自己的理想如此鞠躬尽瘁，却使她佩服得五体投地。最初，她对于投身共产主义的运动虽犹豫了一阵，但目睹当时由共产党煽动的「五卅」示威运动，这一股狂热使她仿佛脱胎换骨地成了一个新人：她在街头上大声疾呼地演说，而且公然斥骂那些印度巡捕。

在这本小说的第一部份里，茅盾一下子就把所有由盲婚制度所造成的纠纷、仇恨和怨怼透彻地刻划出来。相形之下，随后所有采用同样题材的小说，便显得有些多余的了。那些作品，不外乎高呼打倒封建思想的口号，千方百计地去赚取读者的眼泪。人物千篇一律，来来去去总是这样一堆人：被逼成婚备受摧残的少女，专横暴虐的父亲，温柔多情但又软弱无能的情人，不善体贴、笨头笨脑的丈夫。不过，我们可以肯定的是：即使是一对在盲婚制度下所产生的最不幸的夫妇，他们之间的种种关系，对于一个严肃的小说家来讲，总有一些值得深入研究的题材罢？事实上，一对从未谋面的新人，彼此间心理紧张，因而产生种种感受和情绪，这已够把我们的小说家带引至一个传统中国小说家从未曾探索过的新境界。《虹》所走的方向是对的。

梅是《新青年》的忠实读者，对《傀儡家庭》一剧耳熟能详。当她想到自己迫近眉睫的终身大事时，觉得自己仿佛成了林敦夫人(Christine Linde)的化身。照梅的看法，林敦夫人比娜拉勇敢得多了。对于新的处境，她并无所惧，并深信自己绝不会被婚姻关系所束

缚。然而，当她发觉自己在丈夫的怀抱中变得如此出奇的软弱和柔顺时，只好归咎于本身意志的脆弱。由于这种深受耻辱的感觉，她想多找理由去憎恨她的丈夫，借以挽回自尊。不久她就找到借口，一来柳遇春对韦玉仍有妒心，二来她发觉到他婚前嫖妓的荒唐事。

柳遇春粗鄙无文，这与他的出身和环境有关。但茅盾并没有把他写成一个毫无同情心的人，在他哀求妻子回心转意的一幕里，他的处境还带有点悲剧意味。这时他们正在分居，他恳求她时的一段话，相当感人有力：

你有你的道理，我不说你错！可是你看，难道错在我身上么？我，十三岁就进宏源〔当铺〕当学徒，穿也不暖，吃不饱，扫地，打水，倒便壶，挨打，挨骂，我是什么苦都吃过来了！我熬油锅似的忍耐着，指望些什么？我想，我也是一个人，也有鼻子、眼睛、耳朵、手、脚，我也该和别人一样享些快乐，我靠我的一双手，吃得下苦，我靠我的一双眼睛，看得到，我想，我难道就当了一世的学徒，我就穷了一世么？我那些时候，白天挨打挨骂，夜里做梦总是自己开铺子，讨一个好女人，和别人家一样享福。我赤手空拳挣出个场面来了，我现在开的铺子比宏源还大，这都是我的一滴汗，一滴血，我只差一个好女人；我没有父母，没有兄弟姊妹，我虽然有钱，我是一个孤伶鬼，我盼望有一个好女人来和我一同享些快乐。看到了你，我十分中意，我半世的苦不是白吃了。可是现在，好像做了一场梦！我的心也是肉做的，我不痛吗？人家要什么有什么，我也是一样的，我又不贪吃懒做，我要的过分么？我嫖过，我赌过，可是谁没嫖没赌？偏是我犯着就该得那样大的责罚么？犯下弥天大罪，也还许他悔悟，偏是我连悔悟都不许么？你说你是活糟蹋了，那么我呢？我是快活么？你是明白人，你看，难道错都在我身上么？^[135]

这一番虽「唯物」而动感情的说词，使梅那种自以为是的理想也不禁有点动摇了。而且她对柳遇春婚后依然无微不至的殷勤，觉得有点招架不住，恐怕会被他软化：

每天黄昏的时候他回来，总带一大包水果点心之类送在梅老医生房里；另外一小包，他亲自拿到梅女士那里，悄悄地放在桌子上，便走了出去；有时也坐下略说几句，那也无非是些不相干的事情。他又常常买些书籍给梅女士。凡是带着一个「新」字的书籍杂志，他都买了来；因此《卫生新论》，《棒球新法》，甚至《男女交合新论》之类，也都夹杂在《新青年》、《新潮》的堆里。往往使梅女士抿着嘴笑个不住。大概是看见梅女士订阅有一份《学生潮》罢，他忽然搜集了商务印书馆和中华书局出版的所有带着「潮」字的书籍，装一个大蒲包，满头大汗地捧来放在梅女士面前说：

「你看，这么多，总有几本是你心爱的罢！」

对于柳遇春这种殷勤，梅女士却感得害怕，比怒色厉声的高压手段更害怕些；尤其是当她看出柳遇春似乎有几分真心，不是哄骗，她的思想便陷入了惶惑徘徊，她觉得这是些无形的韧丝渐渐地要将她的破壁飞去的心缠住。可是她又无法解脱这些韧丝的包围。她是个女子。她有数千年来传统的女性的缺点：易为感情所动。^[136]

在描述梅和柳遇春间婚姻的不和与纠纷时，茅盾用了近百页的篇幅，细意刻划这出戏中两人微妙的心理。在他以后的小说里，再也见不到同样长度的绝妙文字。

《虹》实在是一个近代中国知识分子的寓言故事。在第一部份里，那时正是新文化运动的初期，故事里的梅小姐，是一个典型的易卜生个人主义的信徒，正企图摆脱代表根深蒂固的传统的柳遇春。至于她的爱人韦玉，则象征了托尔斯泰的「作揖主义」。（《新青年》

介绍了不少西方的思想家和文学家，但为了迎合他们自己的知识的模式，不惜将这些人物加以歪曲；因而托尔斯泰后期的哲学，便被认为是一种否定自我的哲学，并因此「惋惜」一番。）小说的第二部份，将当时知识分子的另一面加以戏剧化。在二十年代的初期，个人主义已经濒破产阶段，因此有些人纵情色酒，对各事采取不负责态度。梅所处身的前进学校，正是过渡时期中国的缩影；和她一起的那班教师，滥用着新得来的自由：他们在私生活上浪漫荒唐，在政治上钩心斗角，可以说是「迷失的一代」的另一个版本。至于那个惠师长，虽然披上改革家的外衣，骨子里却是个野心勃勃，荒淫好色之徒；他代表那一群拥有相当实力的集团，正趁着祸乱而混水摸鱼。对于这一班人，梅虽然不免受了多少沾染，但她的评论却是一针见血的：

这班人，跟着新思潮的浪头浮到上面来的「暴发户」，也配革新教育，改造社会么！他们吃「打倒旧礼教」的饭，正像他们的前辈吃「诗云子曰」的饭，也正像那位「负提倡之责」的「李师长」还是吃军阀的饭。^[137]

这小说的第二部份是梅处身在这特殊的颓废时期的实录，虽然比不上第一部份那样引人入胜，但仍然保持作者原有的风格，以及那种追求自己心目中理想的赤诚。相形之下，描述中国接受马克思主义洗礼前夕的第三部份，就逊色多了。梅抛弃了封建传统和个人主义而去接受共产思想，正是当时中国一班青年中颇有代表性的一种选择。论理梅终于听信了马克思主义那种颇富煽动性的言论，这种信仰上的转变，和她以前那种思想上的纠纷一样，不难成为同样动人的题材。可惜的是，作者在这一部份里加强了宣传的调子，使小说的真实性削弱了许多。

关于信仰的选择问题，艾略特曾经肯定了理智是重于情感的。由于共产主义知识理论基础的肤浅，因此，共产作家对读者的一贯战略是「诉诸情感」，尤其是诉诸小资产阶级的罪恶感——情感一动，他

他们就难冷静地去探求真理了。虽然在本书第三部份里共产主义的说教味道很重，但梅之所以变成一个虔诚的共产主义信徒，主要是受了梁刚夫的影响。梁刚夫可说是推动马克思主义的最理想工具，但以小说人物的塑造来看，他和梅、柳遇春等人所处的世界，真有天渊之别。自蒋光慈以还，所有中国革命小说都几乎千篇一律地出现这样的一个英雄人物：他具有铁一般的意志，绝不滥用感情，不受美色所诱，不为敌人的威吓所屈。他带着神秘的色彩，独往独来，对社会不满。这种风格，在文学上，与拜伦笔下的那种英雄角色是一脉相承的。这种人在所谓共产主义浪漫文学中占了很吃重的角色。因此，《虹》结尾的失败并非是由于茅盾鼓吹共产主义思想，而是他无法像在这小说的前半部中用写实的和细腻的心理手法去为这种思想辩护。在最后一部份里，无论在思想上或情绪上的描述，已不复见先前那种真诚的语调了。

在《子夜》里，茅盾继续以小说的手法来反映中国近代史的一页。茅盾为了写这本书，为了要透彻地表露一九三〇年的中国面貌，曾上穷碧落下黄泉地去搜寻有关资料，务使本书在史实方面，做到无懈可击的地步。书中的另一特色，是对当时的政治经济形势详作报导，军政界闻人也提到了不少。可是这种种，每每反而使得读者不耐和厌烦；如果我们勉强把它看作一本微带悲剧意味的小说，那么，最少在技巧方面来讲，它并未超越《蚀》和《虹》的成就。我们在本书不难发觉到茅盾的同情心范围缩小了，代之而起的是自然主义的漫画手法和夸张叙述。在上述两本小说中，讥讽夸张乃至色情的手法，整个来讲是与蔓延在小说中那种虚无主义色彩配合的。可是在《子夜》里，即使茅盾平日描写得最见功夫的女主角——不管是多愁善感性的也好，玩世不恭式的也好——都失了水平，沦为漫画家笔下的人物。茅盾的小说家感性，已经恶俗化了。

自一九二七年共产党被清除后，右派的国民党政府便失去了一大部分知识分子的支持。而且，有一段颇长时间，对一些拥有相当实力的叛离集团，简直束手无策。一九三〇年，国民党政客汪精卫勾结军阀冯玉祥，在华北叛变。而共产党份子则乘机到处煽风点火，在乡村中发动赤农叛乱，在工业城市里搞工人罢工。同年七月共军彭德怀部队攻陷长沙。《子夜》的故事就在这动荡的环境下，在上海展开。当时上海的工业遭受重大打击，而公债市场也随着时局而急升骤降。本书主角吴荪甫是工业界的巨子，对中国工业颇具信心。他属下的丝厂业务蒸蒸日上。他又投下巨资，大力发展他的家乡（浙江双桥镇），使它日渐趋向现代化。但故事开始时，他在家乡的资产已因共产党的叛乱而报销了。而他的丝厂，亦在不景气下，显得奄奄一息。不过，吴荪甫却一点也不气馁。这时，适值若干较小工厂无法偿还债务，他使用极低代价把它们吞并过来，从而巩固他那丝业王国的地位。然而，他却忽略了一件事：要维持这些工厂，需要大量现金。果然后来他周转不灵，这些小工厂也把他拖垮了。

于是吴荪甫便向公债市场打主意。初期虽稍有斩获，但于事无补，兼以共产党份子在工厂内发动连续不断的罢工，更使他一筹莫展。况且，公债市场一直是赵伯韬的天下。赵伯韬好色，是个有大量美资做后台的财阀。作为一个民族资本家的吴荪甫，绝非他的对手。但吴荪甫一来本就瞧不起这种洋掮客，加上赵伯韬有意并吞他的企业王国，迫他俯首称臣，更加强他要和赵伯韬一决雌雄的决心。公债市场内最后决斗一幕，他把工厂和住宅全部押掉来做「空头」，用以对抗赵伯韬买进看涨的策略。若非他的姊夫杜竹斋倒戈相向，吴荪甫本可得逞；可惜这一个他推心置腹的合股人竟偷偷地把资金投到赵伯韬那边去，这一下子，吴荪甫可就完了。

如果我们要对全书作一个更详细的交代，那非得要提一提书中若干家乡里小穿插的故事不可。譬如说，吴荪甫家乡的祸乱，因之而起

的国民党基层干部的恐慌；工厂工人的罢工及吴荪甫三番四次的企图镇压；上流社会资产阶级年青人的滑稽行径，以及当时被困在上海，头脑封建的老一辈人受到折磨时那种窘迫场面等等。不过，中心人物仍是吴荪甫。从这角色的性格及含意去分析，我们可以看出茅盾在这小说中其取材及结构的态度。

从一方面来看，吴荪甫是一个在无可抗拒的命运或环境下受到打击的一个传统的悲剧主角。这种角色，在左拉、Norris和Dreiser等自然主义作家的小说中，实在屡见不鲜。但在另一方面来看，吴荪甫不啻是那个可怜的、瞎眼的Oedipus的化身。他心怀大志，满腔热忱，一心要利用本国资源将中国工业化，但由于从未留意过马克思主义的启示，所以虽则一败涂地，仍没有觉悟过来。他没有认清历史动力之重要性。只有这种动力最后得到发挥出来，中国才有救。他没有看到这一点，这是他的悲剧。只要封建思想及帝国主义狂潮未灭，一切促进民族事业发展的努力都是枉然的。吴荪甫虽然抱负不凡，但他却未能认识到，中国的政治和经济制度，实在需要来一次大革新了。在达到此一目标前，个人的奋斗是徒劳无功的。

在同一情形下，书中那些具有吴荪甫的那股盲劲但缺之他那种崇高目标的人物，都变成漫画式的讽刺对象。漫画式的讽刺原是文学上一种正宗技巧，我们不能仅因怀疑它为共产党宣传（像在本书中）便抹杀它的原有价值。如果我们小心不让它破坏本书的悲剧气氛，那么我们相信一部以马克思思想为中心的讽刺资产阶级生活的小说，可以与以儒家观点或基督教观点而写成的小说写得一样的好。问题的关键在作者的观察力是否够敏锐，以及随之而来的爱憎是否真实。就以讽刺而言，茅盾在《子夜》的表现可说是完全失败的，因为他对书中资产阶级所表现的轻蔑态度，给人轻飘飘的感觉，看不出一点由衷的憎恨。在《蚀》、《虹》两书里，因为茅盾对中产阶级的态度还拿不定主意的缘故，显示出一种近乎自我折磨的真诚。在《子夜》里他就不

同了。他好像站得高高在上，对他笔下的中产阶级份子，不屑一顾，因此，也就难怪这些角色变成舞台上的傀儡，不时打哗取闹，谈情说爱，一无意思。唯一的例外是李玉亭。他不断警告共产党的厉害，可以视为即要无路可走的资产阶级知识分子的代言人。可是那位新诗人范博文、留学生杜新箴、「需要强烈刺激」的张素素、吴荪甫的年轻太太（一脑子充满了从教会学校来的浪漫思想）以及其他较年轻的一群，在整个故事里穿梭着，一点个性都没有，连丑角也不如。

茅盾的讽刺手法，用在头脑封建的角色上是较为成功的。这也许是由于他压根儿就憎恨封建思想的缘故吧。因此这些人物在他笔下都是线条分明的，一点也不含糊，而且通常都收到意的滑稽效果。就拿那位小镇的老乡绅曾沧海来说罢。他欢迎他那不成材的儿子新任国民党党员时的兴高采烈，以及稍后看见小孙儿在那家传宝物（一册《三民主义》）上撒尿时那种惊惶失措相，真令人叫绝。那个变卖所有地产，孤注一掷地将现金投进上海公债市场里去的「海上寓公」冯云卿也写得相当出色。但虽是个出名怕太太（姨太老九）的人，可是一到利害关头时，对自己的亲女儿却毫不怜惜，怂恿她作美人计，勾搭赵伯韬，为的只是要套取公债市场的幕后消息。可惜他的女儿实在笨得可以，她所拿回来的资料，反毁了她父亲。

吴荪甫的老父可能是本书中最显著的封建制度的象征。在《子夜》第一章结尾，他刚抵吴荪甫的公馆，便去世了。由于在家乡里，共产党的祸乱已迫近眉睫，吴荪甫迫得把父亲及幼妹接到城里居住。可是吴老头和资本主义式的生活始终格格不入。当他生平第一次坐在汽车里在五光十色的上海夜市上飞驰时，他还死命地紧握着《太上感应篇》。由于受不了他的女儿和媳妇身上浓郁的香水味，他竟然在车上晕过去。在封建中国及资本主义中国的强烈对比下，吴老头的死虽嫌夸张，但却是言之成理的。而这本《太上感应篇》，也就在茅盾这本剖析资本主义社会面貌的小说中，成了一个代表封建思想模式的象

征。但吴荪甫那位来自乡间的妹妹蕙芳对本道教经典的态度，却是「若即若离」似的。她不像本书的其他女角：她保留了茅盾早期小说中女角的特有感性。她出身旧礼教家庭，自小接受严格的教导，所以对城市里表兄妹的浪漫生活，一方面感到浓厚的兴趣，一方面又觉得恶心不已。后来由于烦闷到了极点，把心一横，将自己关在房里，默诵《太上感应篇》，呼吸着藏香的清芬。但没多久，她被拉去参加大伙儿的野餐，终于加入了他们浪漫不羁的生活。正当她仍在郊外野餐，玩到兴高采烈时，一场骤雨吹进她的房间，雨水把她过去生活的痕迹也冲走了：

五点钟光景，天下雨了。这是斜脚雨。吴公馆里的男女仆人乱纷纷地朝东的窗都关了起来。四小姐卧房里那一对窗也是受雨的，却没有人去关。雨越下越大，东风很劲，雨点煞煞地直洒进那窗洞；窗前桌子上那部名贵的《太上感应篇》浸透了雨水，夹贡纸上的朱丝栏也都开始泔化。宣德香炉是满满的一炉水了，水又溢出来，淌了一桌子，侵蚀那名贵的一束藏香；香又溶化了，变成黄蜡蜡的薄香浆，慢慢地淌到那《太上感应篇》旁边。^[138]

引文中那些具体的意象，借用了敬神器具的被污渎来象征旧社会的沦亡，在在证明作者在写作上是有很高的造诣和想象力的。可是由于《子夜》太偏重于自然主义的法则，所以我们很不容易看到茅盾作为一个热诚的艺术家的真面目。他在本书的表现，仅是按照马克思主义的观点给上海画张社会百态图而已。读此书时，我们很容易就发现到书中的人物，几乎可以说都是定了型的，是注定了要受马克思主义者诋毁的那种丑化人物。即使主角吴荪甫（一个颇具粗线条的人物）亦不例外：他的道德面的刻画无法与方罗兰或梅女士可比。不但吴荪甫一个人如此，我们可以说整本书都如此：尽管《子夜》包罗的人物和事件之大之广，乃近代中国小说少见的一本，但它对该社会和人物

道德面的探索，却狭窄得很。社会经济的资料，或推而广之，一切为了写小说而收集的资料，都是死的、本身无用的——除非那位收集这种资料的小说家能够运用有创作性的想象力组合这些资料，使其「活」起来。茅盾在《子夜》内却没有这样做：他把共产主义的正统批评方法因利乘便地借用过来，代替了自己的思想和看法。

由于出色的现代中国小说不多，《子夜》也因此在现代中国重要的小说中，占了一个地位。我们在上面说它是失败之作，乃是以茅盾过去的成就和可能的成就来衡量它的缘故。茅盾的野心——要给中国社会来一个全盘的检讨——说明了一点：作者愈来愈「科学」（马克思主义式的和自然主义式的）了。在他以后的创作生命中，除了偶尔一两个例外，他再也摆不脱这个迷障。

茅盾不但是个重要的小说家，而且还是著作极丰的文人，写了很多散文、评论、文学和政治报导等等。在《速写与随笔》及《印象、感想、回忆》两部集子里面的文章，大多为急就章；所以论体裁和匠心，均难与周作人和鲁迅的作品相抗衡。然而，作为一个文学批评家，茅盾对现代中国文学创作一直关怀备至。就像他早期的一篇代表作《自然主义与现代中国小说》，对传统小说的没落，以及新派小说中温情的氾滥，有清晰的评论。又如前面提到过的两篇为自己作品辩护的文章，《从牯岭到东京》及《读〈倪焕之〉》，我们可以看到他对普罗文学中那种「标语口号」感到不耐烦，而宁选小资产阶级中的小人物作为写作素材。当然，这两篇文章的论调不离共产主义色彩，但话却说得中肯有力。从三十年代早期开始，虽然茅盾一直跟随着共产党的批评路线走，但直到中日战争爆发为止，他还是从事当代文学批评最有眼光的一位。论文学研究会诸会员作家的那几篇文章写得最见功力，论点中肯，读来亲切近人。^[139]

茅盾所写的短篇小说，范围几乎涉及当时国人生活的每一层面。《野蔷薇》这集子的格调与《蚀》相仿，描述年青的一代，在和丑恶

的现实争斗下，那种动荡不安和愤怒的情绪。在《创造》这一篇里，当女主角发觉她坚信的社会主义立场，与她那爱舞文弄墨、附庸风雅的丈夫兼导师在思想上有很大的分歧时，觉得除了离开他外，别无他途。这正与《自杀》的女主角成一强烈对比。后者和一个革命青年有染，后来发现自己怀了孕，竟在羞愧交集下，结束自己的生命。这因为她是个守旧的女孩子，在思想上，没有前进到够勇气面对社会的非议。另一个短篇小说《一个女性》，描述一个镇里的小家碧玉，家道中落以后，发觉以前那班对她献尽殷勤的追求者，而今竟以白眼相看。这个转变，使她对男人的厌恶变为明显的憎恨。这些收在《野蔷薇》集子里的故事，其主题和思想，在那个时代说来虽然不算稀奇，但均能表现出茅盾早期作品的特色——绚烂中带有哀伤。

三十年代早期，左翼作家揭橥社会主义现实文学后，茅盾便将笔锋转向在国民党压迫下的农民及小店主。当时他所写的一些无产阶级的小说，虽则比同类其他作家的作品高明得多，但同样没有克服写这类小说的基本困难：即是如何写出穷人所受到的迫害而不把他们写成仅是无情命运的牺牲品。无产阶级的文艺作品中，常将社会的罪恶渲染到绝非人力所能抗拒的程度，因而故事中的悲剧性便绝不能成立。除非借助于群众反叛或暴乱等老套手法，不然，一个无产阶级的作家对于社会的罪恶，只能加以暴露或喊喊抗议罢了。他无法写进一些更有意义、更值得玩味的人类行为。在《林家铺子》里，我们看出茅盾卖尽气力地去描写一家人，在恶势力下过着痛苦的日子，但不幸的是，除了同情局中人的悲惨处境外，我们看不出故事还有什么其他深刻的道德意义。尽管茅盾成功地刻划了林氏一家如何在国民党「压迫」下显得那么纯良可亲，但故事受了先天限制，难免显得浅薄。

唯一接近摆脱无产阶级文学传统束缚的短篇小说就是《春蚕》了。这不但是茅盾的杰作，同时也是无产阶级小说中出类拔萃的一本代表作。在一个普通的养蚕季节里，农民老通宝和他的家人悉心照料

他们的丝蚕，四出奔走去找足够的桑叶给它们吃，结果蚕茧收成甚丰。可是真是人算不如天算，一二八事变爆发，迫使大部份的丝厂关门，使蚕茧顿告供过于求。在无可奈何之下，他们只好把收成贱价而沽。几个月来的辛劳与焦虑，获不到丝毫的结果。

《春蚕》是共产党对当时中国形势的注释：它披露在帝国主义的侵袭及旧式社会的剥削下农村经济崩溃的面貌。而这故事之屡获好评，也正为此缘故。可是这个「标准」的解释，并没有真正道出这故事成功的地方和它吸引人的地方。整个故事给人的印象是：茅盾几乎不自觉地歌颂劳动分子的尊严。用中国传统的方法来殖蚕，是一个古老而粗陋的方法，需要爱心、忍耐和虔诚。整个过程就像一种宗教的仪式。茅盾很巧妙地表达出这股虔诚，并将这种精神注入那一家人的身上。这种精神在老头子通宝身上显得最特出。他们那种敬天畏神的观念，加上那股勤奋坚毅的精神，正代表中国农民固有的美德。虽然茅盾原来的意思在排除这种封建心理，但由于他笔下那些善良的农民，那种安于世代相传的工作的情形是如此的亲切感人，这篇原意似在宣扬共产主义的小说，反变而为人性尊严的赞美诗了。

茅盾似乎不满《春蚕》主题的模糊，故接着又写了一续篇《秋收》来强调他的马克思主义思想。丝蚕季节过去后，老通宝害了一场大病，变得「连骨头都生锈了」。虽然生活日益穷困，却改不了他那诚实、勤恳的性格。当他获悉他的幼子多多头随着其他农民去抢米囤时，心中的惊惶，难以言宣。夏天来了，他再次率领家人种田去，虽然受尽了旱灾和负债的威胁，毕竟收成美满。然而，不出所料的，米价剧跌，整个夏天的辛劳反而使他们更接近饥荒边缘：

春蚕的惨痛经验作成了老通宝一场大病，现在这秋收的惨痛经验便送了他一条命。当他断气的时候，舌头已经僵硬不能说话，眼睛却还是明朗朗的；他的眼睛看着多多头似乎说：「真想不到你是对的！真奇怪！」^[140]

自《虹》后，我们可以从《秋收》、《子夜》及其他的作品中，看出茅盾对中国问题的看法，一直是本着马克思主义的立场。老通宝一生务农，到死时不得不唾弃自己过往的观念，接受了多多头（他代表了一切对阶级观念有新认识的「前进」叛徒）的「觉悟立场」。本来，预言农村革命得到成功，是左翼作家的惯调，茅盾也不能例外。所不同者是：由于他对事实及历史认识较深，故相较起来，他没有一般左派作家浅薄，也没有像他们一样陶醉于革命必胜的自我催眠调子中。在第十四章里，我将会讨论到他怎样为了符合党的宣传需要，糟塌了自己在写作上的丰富想象力（除了一本小说外，他以后的作品已没有多大的艺术价值了）。但尽管如此，茅盾无疑仍是现代中国最伟大的共产作家，与同期任何名家相比，毫不逊色。

【注释】

[132] 有关茅盾所受的文学教育经过，可参看他自己写的文章，《谈我的研究》，收在《印象·感想·回忆》内。另外还有一篇《我的小传》（见《文艺月报》一卷一期），记叙他童年和少年的事。

[133] 「文化大革命」之前，茅盾虽任文化部要职，一直保持了的非党员身份。一九五七年五六月间，一群非党员的作家、翻译家和批评家聚集起来，开了几次会，讨论作家协会里面的官僚主义和山头主义问题。茅盾也以非党员作家身份参加了这个会议。吕剑曾在这会议内发言，攻击党作家态度的狂妄和嚣张。可参看一九五七年六月出版第十一期的《文艺报》。

[134] 见《动摇》，《蚀》（一九三〇），页一五一——一五二。

[135] 《虹》（一九三〇），页六九——七〇。

[136] 同上，页七五——七六。

[137] 同上，页一六〇。

[138] 《子夜》（一九三三），页五二九。

[139] 茅盾论落华生、冰心和王鲁彦的文章收在《作家论》一书内。另外还可参看他为《中国新文学大系》小说一集所写的导言，里面对文学研究会各小说家作了评介。

[140] 见《秋收》，《茅盾文集》（一九五九），第七卷，页三三八。《春蚕》、《秋收》的续篇题称《残冬》。这三篇小说，中共批评家誉之为茅盾的「农

村三部曲」。

第七章 老舍 (1899—1966)

• 庄信正 译 •

三十年代两个主要长篇小说家老舍和茅盾，有很多有趣的对照。茅盾的文章，用字华丽铺陈；老舍则往往能写出纯粹北平方言，如果用历来习用的南北文学传统来衡量，我们可以说，老舍代表北方和个人主义，个性直截了当，富幽默感；而茅盾则有阴柔的南方气，浪漫、哀伤、强调感官经验。茅盾善于描写女人；老舍的主角则几乎全是男人，他总是尽量地避免浪漫的题材。茅盾纪录了近代中国妇女对纷攘的国事的消极反应，老舍则对于个人命运比社会力量更要关心，他的英雄人物都很有干劲。茅盾很早就转向共产主义，把它当作解决中国各种问题的不二法门；可是直到写《骆驼祥子》（一九三七）为止，老舍一直忠实地相信一个比较单纯的爱国信条：所有中国人都应该尽力做好份内的事，来铲除中国的因循腐败。

茅盾深受俄国和法国小说的熏染；老舍的个性和教育背景则使他爱好英国小说。说来也许是侥幸，在一九二五年到一九三〇年间，正当茅盾在积极参加政治活动的时候，老舍却寄居伦敦，写他的头几本小说，用功自修，也不管当时中国知识分子在读些什么流行的书。在漫谈他个人文学生涯的《老牛破车》里，老舍后悔没有亲身参加五四运动，后悔错过了一九二〇年代后半期国内发生的种种令人振奋的事。但是如果他那时真的留在中国，他多半会淹没在革命的潮流里面，接受那些激进份子全部的政治和经济教条。在这种情况下，他是否能创造出他个人主义的一派小说，就很难说了。

老舍（笔名，本名舒庆春，又名舒舍予）是旗人，一八九九年生在北京。早岁丧父，十六岁师范毕业后，就得奉养母亲，一面利用空

余时间在燕京大学念过几年书。一九二五年坐船去英国以前，在南开中学教过国文。到英国以后，他在伦敦大学的东方学院教中文，靠菲薄的薪水过活，一而开始看英国小说，主要是想把英文学好。他对狄更斯极为喜爱，不久就模仿他写了一本滑稽小说《老张的哲学》。许地山那时在英国念书，很欣赏这篇稿子，就推荐给《小说月报》的编辑，从一九二六年六月开始连载。老舍接着就写了另一部滑稽小说《赵子曰》，还是带着狄更斯的影响，但比前一本在技巧上颇有改进。他在伦敦任教和居留时期的最后一本小说是《二马》，写的是中英关系。

一九三〇年，老舍在欧洲渡过暑假以后，启程返国。归途上在新加坡羁留了一些时候，写了一本儿童幻想读物《小坡的生日》；他在这里第一次看到共产党在东方的煽动工作，心里很觉不安^[141]。一九三一年，回到中国，在济南齐鲁大学和其他大学教了六年书。因为各杂志的编辑不断地索稿催稿，他常常得赶着写，所以他自己估计，后来有几个短篇和几部长篇不大成功。他列举的失败作品中，有讽刺性的《猫城记》和喜剧性的《牛天赐传》。（《猫城记》这部旅游火星的寓言，虽算不上是精品，对中华民族提出了最无情的控诉。有关该书的讨论，见「附录二」。）老舍自己很看重的小说《大明湖》，因为一九三二年中日战争中，日本炸弹直接击中商务印书馆大楼，把版毁了，所以从来没有印出。不过，接着写的《离婚》（一九三三）和《骆驼祥子》证明了他的小说一直在不断地进步。

老舍自己以为没有份量的《老张的哲学》是一个邪恶教员和杂货商人的故事。虽然这本小说在嘻笑怒骂上完全失败，它对公理沦丧这一事实的英雄主义的处理，却是老舍后来作品的先声。比较惹人发笑的，结构也比较好的《赵子曰》，事实上可以加上小标题：「英雄理想败坏的一个写照。」主人公赵子曰慷慨、天真、乱化钱、爱吃——正是这种理想腐败的化身。尽管他自己有各种温良的质量，他却盼望

取得民国初年北京腐败官场中流行的沽名钓誉的一些装点：醇酒、美人、和高歌；但最重要的是有个官衔。赵子曰并无雄心或贪心，他只是因为没有官职，不能摆绅士的阔绰派头，而感到屈辱。他一点也不好色，不错，一种不正确的骄傲心理使他以为他乡下太太的小脚会丢他的脸，因而从不见她的面，但是另一方面，他自觉绅士该有才貌双全的太太而追求大学女生王小姐，结果也是徒然。

故事开始的时候，我们看到赵子曰正在和他要好的大学朋友一起喝酒狂歌，这些人包括花花公子欧阳天风，娃娃脸的莫大年，政客武端，和三流诗人周少濂。他们计划在学校里发动一次风潮。就赵来说，他写过两本谈麻将和京戏的书，已经小有名气了，但他自己觉得，做为一个大学生，他还得在运动和罢课方面崭露头角才好。只有在淡淡之交的诤友李景纯的面前，他有时略感不安，因为李不同意他的种种作风。可是不久他就为了追求足球健将和学潮领袖的光荣头衔，而把心里的不安忘得干干净净。他终于因为闹风潮被学校照章开除。

接着赵就像以前一样，迷迷糊糊地发狠求起官职来了。他先到天津去找周少濂，周被第一个大学开除以后，已经顺利转到神易大学。

（老舍在一章冷嘲热讽的文字里，描写了这个不伦不类的学府的课程：一、二年级全力学《易经》，三、四年级的学生，由校长亲自卜卦决定主修课目。）赵子曰从他这位诗人朋友得不到什么帮助，最后只好给一位将军的儿子作家庭教师，希望东主能给他谋个一官半职。但事与愿违，答应的官职没有成，赵子曰就又回到北京。这时候他的朋友们想出一个策略助他稳稳地控制女权发展会。赵自掏腰包，帮这个会举行了一次京戏义演，结果除了报上提了一下，交到几个贪图便宜的朋友之外，对自己官运毫无裨益。

赵子曰的资本越来越少了，他的朋友们也不再每天到他的住处去聚会。武端在北京市政府谋到了一个职位，莫大年在一家银行里当职

员，李景纯则在全心全意地念书。只有花花公子欧阳天风还来往着，挑逗他再接再厉地追王小姐。赵子曰相信有个好太太是作官的先决条件，就接受了欧阳天风的建议，要想办法和这女孩子幽会，但没有成功。从这里开始，小说越来越戏剧化。欧阳以狄更斯式的恶人姿态出现，对王小姐有一种邪恶的左右力量（这力量在最后一章里作者好好地解释了一番）。赵终于看穿了欧阳的奸诈。

赵一直自视甚高，但由于追求王小姐不太成功，才干和权术也无济于事，他最后不得不承认自己是个傻瓜，让那些酒肉朋友骗了。他重新去找他的「良心」李景纯。李景纯给了他这么一个劝告：

现在只有两条道路可以走：一条是低着头去念书，念完书去到民间作一些事，慢慢的培养民气，一条是拼命杀坏人。

[142]

赵决定采取后一条路，而选了己和一个外国政府交涉出卖天坛的武端作为他第一个铲除的对象。赵决心阻挡他，必要的时候，甚至杀死他。可是，就在这时候，李景纯却为了谋杀一个贪官而被捕；武端在他这个高尚的朋友将要被处死的当儿，幡然悔悟，变成爱国份子。他和赵不同，选了求学的路。

《赵子曰》是现代中国文学中的第一部严肃的喜剧小说，它至今还是这个形式里少数几本赏心悦目的创作。尽管在结尾时它流于通俗剧式的调子，它的放浪的喜剧气氛，甚至它的尖锐的嘲讽，都使这本小说成为描绘国家腐败而不夹杂太多爱国说教的犀利杰作。在主人公的荒唐历险故事中，老舍写出了与英雄气概正相反的生活方式：就是完全不顾中国人民的要求，自私地、不切实际地沽名钓誉。重新觉醒的赵子曰既然不学无术，就只能铤而走险，做了恐怖份子，但恐怖主义是中国通俗小说里尽人皆知的侠义观念的夸张和歪曲，而在当代这种救国乏术，失望之余，强调个人勇敢和气节的举动，只能当作

济急的药。老舍一再地强调，专心读书和工作是国家重建的唯一的道路。

赵子曰为人率真，也有爱国倾向，所以老舍用明显的讽刺笔法善意地写他。可是整个小说却充满了老舍本人对于所有亏负老百姓的政客、学生和军人的极深的献恶。如下面这一段里就对学生和兵士的怯弱痛加鞭挞：

在新社会里有两大势力：大兵与学生。大兵是除了不打外国人，见着谁也值三皮带。学生是除了不打大兵，见着谁也值一手杖。于是这两大势力并进齐驱，叫老百姓们见识一些「新武化主义」。不打外国人的火兵要是不欺侮平民，他根本不够当大兵的资格。不打大兵的学生要是不打校长教员，也算不了有志气的青年。^[143]

再如下面亦庄亦谐恣意嘲笑学生暴动后果的一段，也是作者在发泄他对暴民的强妄残狠的强烈敌意：

校长室外一条扯断的麻绳，校长是捆起来打的。大门道五六支缎鞋，教员们是光着袜底逃跑的。公事房的门框上，三寸多长的一个洋钉子，钉着血已凝定的一支耳朵，那是服务二十多年老成持重的（罪案！）庶务员头上切下来的。校园温室的地上一片变成黑紫色的血，那是从一月挣十块钱的老园丁的鼻子里倒出来的。

温室中鱼缸的金鱼，亮着白肚皮浮在水面上，整盒的粉笔在缸底上冒着气泡，煎熬着那些小金鱼的末散之魂。试验室中养的小青蛙的眼珠在砖块上黏着，丧了他们应在试验台上作鬼的小命。太阳愁的躲在黑云内一天没有出来，小老鼠在黑暗中得意洋洋的在屋里嚼着死去的小青蛙的腿。……^[144]

在《赵子曰》里，学生的大错是他们刻意仿效官僚作风（那时候，共产党领导的学生运动还没有开始）。下面讨论老舍后期的小说

的时候，我们将看到他对于新兴的马克思主义职业学生(student-politicians)同样不保留地大张笔伐，极尽讽刺之能事。

老舍在下一部小说里放弃了喜剧倾向，改用略带悲剧的手法表达他的爱国意旨。《赵子曰》有狄更斯的风味，而《二马》却比较像几部维多利亚晚期和爱德华七世时代描写父子间冲突的小说。在讨论中英关系上，这本小说很明显地也可以和《印度之行》(A Passage to India)相比。但是老舍深深体会到海外华侨所受的屈辱，他不能像福斯特(E. M. Forster)那样在讥刺中透着十分超脱——因为悲愤的激情往往掩盖了讽刺的笔触。《二马》也有几段谈到中国前途的说教文字，是用作主要戏剧情节的陪唱(chorus)的。

马则仁是广东人，多年住在北京，想谋求一官半职，结果使他感染了旧式绅士的典型的坏习气，他和儿子马威坐船到伦敦去接管他亡兄的古董店。有一位在中国认识的伊牧师，对他们很好，帮他们在一位寡妇温都太太的公寓房子里找到了住处^[145]。刚上来对中国有着一般人的偏见的温太太和她的女儿玛丽都因这两个房客而极感不便，但是慢慢地发觉他们为人善良周到。特别是温太太，她对马则仁颇有好感，甚至想不顾社会上的反对而嫁给他。有一天，他们到一家店里买订婚戒指，她看到店员对马先生公然放肆侮蔑，因而取消了婚议。

同时马威热烈地对玛丽表示好感，玛丽正在苦心孤诣地想找个同种的白人作丈夫，对于他的善意只报答了一次，那还是喝醉了酒，心情很坏的短短的一会。马威为了设法忘记玛丽，便努力工作和锻炼身体。可是他显然不能忘情，他和伊牧师的懂事的女儿凯萨琳在一起的时候，虽然能得到片时的慰藉，但无补于他对玛丽的痴想。

马则仁生性慵懒，又不屑为商，所以难得在古董店里照顾；幸而马威有他的朋友李子荣帮忙，店里的生意居然蒸蒸日上。但是事实上麻烦的事正在酝酿着。原来马则仁有一次没有让儿子知道，在一部电影里扮演一个华人歹角，因而使在伦敦的中国劳动阶级大为愤懑；而

马威自己也开罪了一些中国学生，李子荣听到了谣传有一批人要来骚扰店铺，以为是扩张生意的大好机会，应该利用。但是马则仁害怕出事，卖了店，生意不作了。这时马威开始对他父亲、他自己和他对玛丽的痴情感到厌恶，他向李子荣作别，离开了伦敦。

小说里面马则仁是个可怜而带点滑稽的角色，他不像大多中国小说所爱攻击的那些老一代的士绅，而只是麦考伯(Micawber)一流的漫画式人物。他的死爱面子，他的用钱大方（通常只是用来掩饰一种强烈的自卑感），他的缺乏常识和他所谓「庸俗」的不屑，甚至于他的自私和慵懒——这些弱点都在略带滑稽中使人感到可怜。就他的爱梦想和渴望人家关怀同情他这两点来说，马则仁又类似乔哀思小说《尤里西斯》里的李普·布鲁姆(Leopold Bloom)，而他的儿子也就象是史蒂芬·代达勒斯(Stephen Dedalus)，在自己家国之外，为新中国铸造良心。

马威主要的是不满于英国人对中国人公开的轻视和主子样的假慈悲。日本人和中国人的皮肤是一样的颜色，为什么却受到不一样的待遇？他的敏感的性格使他只能找到一个答案，那就是中国在世界各国中所居的荒唐可笑的地位。另外，他父亲对于自己在伦敦经常受到的那种虐待的逆来顺受的态度，以及每次有英国朋友替中国说话时，他所表示的幼稚的欣慰，都使马威不耐。马则仁常年的耽于安逸生活，一生梦想作官，如痴如醉，所以还没有年轻一代的那种民族自觉。对于马威来说，他父亲是中国国耻的化身。

和敏感的、有浪漫气息的马威对照的是他的做事有条不紊、接受现实的朋友李子荣。李为了念完大学，什么零工都愿意作；他甚至驯顺地接受了和家乡一个没有受什么教育的女孩子订婚，使马威很觉惊奇。对李子荣来说，放弃个人的幸福、快乐是为了中国的进步必须付出的代价。但是尽管马威佩服他的行为，自己却不能有条不紊地自修求进，也就是不能为民族福利工作作准备。他个人的问题太真实，太

迫切，等不及中国富强起来以后才解决。想到自己父亲的懦弱无用，他就很难过，而玛丽老使他难以忘怀。老舍固然以李子荣为理想人物，但同时在马威这个角色里写出了当时每一个中国爱国青年所面临的悲剧性的困境。李的禁欲主义，一方面是他自己情愿的，一方面却也是由于他的感性不够。但是就中国需要像李子荣这么能献身的人这点来说，马威的悲剧性（他的屈辱、热情和既要对得住自己，又想对得住国家的这份心肠）就显得相当强烈。

《二马》里的爱国题材，当然不光是深深钳在父子间的斗争上，而是与中国人和英国人社交还时的一些情景密切相关的。特别出色的是，老舍创出了三场晚饭的情节，来指出中英关系中所含的较大的讽刺性。第一个晚宴是伊牧师夫妇为马氏父子和温都太太母女开的，其间我们看到伊太太的弟弟亚历山大的粗俗：他在中国发了财，一直不断地拿中国人开玩笑；我们也看到伊氏夫妇「适可而止」的善意——他们在中国传教的经验，并没有消除他们对不信教的中国人的基本憎恶。饭后的点心是伊太太用米作的布丁，这是假定所有中国人都爱吃米而硬凑合出来的。味道不说很差，更象征着传教士对中国人的无知而又示恩颁赏的态度。

第二个晚餐更进一层处理中英关系这个题材。有一次圣诞晚会，温都太太只请到了马氏父子，她的其他朋友都因为这两个中国房客而不屑参加。不过在晚会里大家都强作欢笑，而就在这时候，玛丽却宣布她和男朋友华盛顿已经订婚的消息。马威默然强压住自己的怨愤；温都太太也忽然觉悟到女儿结婚以后她一定会寂寞不堪。一时冲动之下，她吻了马则仁，而且决定嫁给他。

第三个晚饭是马威和凯萨琳在一个中国馆子吃的，其实就是小说的高潮。老舍喜欢嘲弄中国留学生，但没有一本小说像《二马》这样，恶毒地刻划教养很坏的茅姓学生领袖兼沙文主义者(chauvinist)。茅也在饭馆里，他看到马威和一个洋妞儿在外面吃

饭，大起反感，觉得好像是对他个人的一项侮辱。他大声地用英文对他的同伴说：「外国的妓女是专为陪人们睡觉的，有钱找她们去睡觉，茶馆酒肆里不是会妓女的地方！我告诉你，老曹，我不反对嫖，我嫖的回数多了，我最不喜欢看年轻轻的小孩子带着妓女满世界串！请妓女吃中国饭！哼！」^[146]凯萨琳听了这话，气得面色苍白，马上就要离席而去。但是马威挡住了她，站起来去要茅道歉。这个学生领袖拒绝以后，马威左右开弓，打了他几个耳光。这么一打起架来，在外面吃饭的凯萨琳的哥哥保罗也跟着生了气了。保罗高傲保守，觉得妹妹和中国人约会根本就是一种耻辱，他打了马威一拳，二人动了全武行，结果马威打胜。

由于殖民主义认为白人比别的种族优越，因此产生了以东方作背景的低级小说和电影里以前常见的两个谬见，就是有色种族的男人一定暗中想一亲白色女人的芳泽，而有色种族的男人不敢为了自卫和一个白人动武。《印度之行》描写了第一个错觉的一切含义：一个白女孩子单独和一个印度人同处在山洞里所感到的恐惧。老舍描写马威和保罗打架，不但想打破一般人心目中的中国人的怯弱，而且也强调中国人和英国人对这件事的典型的反应。这一来伊太太非常生气了，她长年在中国居住的经验使她相信，中国人就该当服从白人，接受基督教。马则仁对白人一向心怀畏惧，自然赶紧地跑到伊家去为儿子请罪。

这三个晚餐场面，在表现中英关系上，清楚地表示老舍能控制他的复杂的材料和拒绝自囿于一种单纯的爱国主义。他所写的英国人虽然是很普通的那几个典型，但大体上是信得过的；另一方面，马则仁和姓茅的学生领袖的可耻，也足够代表他们的国家。在描写马威的困境和一般海外华侨的屈辱里，老舍揭露出国家重建问题的某些方面，这在《赵子曰》里是不显明的。

就进一步在不同背景下探讨中国国民性的软弱和中国社会的病态这一点来说，《离婚》^[147]是老舍先前两部小说的续书。老舍仍然反对共产党作家对中国的腐败从经济和政治上加以分析，他以为中国的难堪处境，直接来自中国人民的没有骨气——中国软弱是因为中国人，尤其是中上流阶级的中国人懦弱因循，失掉了行动的勇气。只要能吃饱饭，他们就坚守古老的积习。我们在李景纯的恐怖主义和马威的行不通的浪漫主义里看得出来，老舍的作品是很有一点刚强的侠气的：那些害群之马是该杀的。不错，国家的重建需要努力工作和学习，但是敢于牺牲自己的生命也至少比胆怯卑弱较为可取。很带讽刺性的是，在《离婚》里杀死坏蛋小赵的是一无家产的丁二爷——他除了一条命以外，没有什么值得患得患失的了。正面人物主人公老李却受到对家庭、事业和社交的种种羁绊，毫无这般毅然行动的能力。

像先前的几本小说一样，这本书里也着重地讽刺了浮浅的学生和知识分子。在刻画天真这个人物的同时，老舍极其夸张地描写了沿海都市的大学生：他同时生活在好莱坞的梦境和马克思主义的乌托邦里；他一点书也不念，只知一味化钱；他叫常年受苦的父亲张大哥「资本老头」；但他却与左派政治有相当的来往，后来竟冤枉地被裁误成共产党潜伏份子。另外一个喜剧角色马克同是浪漫的革命家的一个淋漓尽致的漫画写生。

他愿意作马克斯的弟弟，可是他的革命思想与动机完全是为成就他自己。^[148]

他总以为革命者只须坐汽车到处跑，演说几套，喝不少瓶啤酒，而后自己就成了高高在上的同志。^[149]

他也认为女人是他的飞黄腾达的最好盟友，非常重视他在情场的胜利——尽管至终他失败的时候，归咎于他所交往过的女人们身上。

《离婚》里讽刺的主要对象，当然并不是机会主义的知识份子，而是奉公守法，兢兢业业的有家室的小人物和公务员。老李、张大哥

和他们的同事，都对家庭烦恼和等因奉此的枯燥办公生活无可奈何。因此《离婚》这书名象征这些人不能做到的一种勇敢行为，因为他们满足于「婚姻」，也就是说，对奇糟不堪的现况卑躬屈膝。李、丘、吴三对夫妇都有充足理由愿意解除婚姻关系，但是大家都怕冒险，都怕社会上反对，所以没有一个人有胆量先提出来。

主人公老李尽管生活枯燥无味，却仍然珍重地、浪漫地梦想着一个有诗情有意义的世界。在这一点上，他像一个较老的、较收敛的马威。由于张大哥的劝告，他勉强地把太太和两个孩子搬到北平去，以为这样可以减少他的烦恼不快。一上来，他为了他太太的土里土气觉得丢脸，可是过了不久，她就从他同事的太太们那里学来一些布尔乔亚的习气，使他又大为震怒了。她经常逛街买东西，和他吵吵闹闹，并且暗中刺探他。在这种不断的捣乱中，老李唯一的慰藉是他对马克同遗弃的太太的暗恋，这个孤寂的漂亮女人住在同一房子的另一边。在他内心里头，老李很想辞掉公务员的差使，脱离他的家，和马太太一块儿跑到一个热带小岛上去。因此，他听到马克同要回家的消息，就大为兴奋起来。马太太会不会和丈夫作最后决裂呢？而她离婚以后，他自己又怎么办呢？但等到马和他的同志兼情妇从上海回去以后，马太太竟没有多久就对他的放肆听其自然，不闻不问了。这在老李看来，是难以置信的，她的表现简直超过了他自己作丈夫和公务员所表现过的一切妥协和卑怯：

到了夜晚，他的心完全凉了：马同志到东屋去睡觉！老李的世界变成了个破瓦盆，从半空中落下来，摔了个粉碎。「诗意」？世界上并没有这么个东西，静美，独立，什么也没有了。生命只是妥协，敷衍，和理想完全相反的鬼混。别人还可以，她！她也是这样！或者在她眼中，马同志是可爱的，为什么？妒忌常使人问呆傻的问题。[150]

老李最后的反抗表示是辞了职回到乡下老家去。但一如张大哥在小说结尾时预测的一样：

老李不久就得跑回来，你们看着吧！他还能忘了北平？

[151]

《离婚》里可以看出老舍喜剧才情的新面目：冷嘲热讽地刻划小官僚的种种嘴脸；灵巧地运用对话；俏皮地在很多警句里把一些不调和的概念对立起来。而它和《二马》同样是一本严肃的小说，尽管没有前书那样火爆和热烈。正像马威最后扬弃他父亲，老李至少暂时扬弃了家庭、事业和朋友。他宁愿住在乡下，和敢于杀人的丁二爷在一起。在《离婚》里，老舍告诉大家，些许的勇气也往往能奏奇效，他驳斥机会主义者，不管是传统的还是马克思主义的；他也不无伤感地驳斥那些自囿于卑怯、无聊、刻板的框框里的男男女女小人物。

在讨论老舍下一部主要小说《骆驼祥子》以前，我们应该先谈谈《牛天赐传》[152]。尽管此书文学价值不高，它却显示出作者态度上的一种转变，这转变后来到了《骆驼祥子》里便越发昭然若揭了。两本小说都想回答这个问题：一个人会有今天，是什么原因造成的？

《牛天赐传》用幽默的笔法探索「小资产阶级的小英雄怎样养成」[153]；而《骆驼祥子》则用悲剧的笔法描写一个善良的无产阶级者徒然的挣扎。两本书里都可以明显地看得出环境因素的重要性，这个大因素抹杀了人的自然善良性，也挫败了他对人格完美的努力追求。在《离婚》里，老舍斥责中国人胆小怯弱，叫他们加强英雄作为，所以还很个人主义。但是在《牛天赐传》里，他就表示很怀疑，在一个普遍腐败的社会里，个人英雄主义究竟有什么用。到了《骆驼祥子》，老舍就积极地主张集体行动的必要了。没有具体证明，很难说老舍得到这样的结论是自动的还是受了左派的压力。在三十年代，他是个享誉很高、普受欢迎的作家，和左翼作家联盟、林语堂一群人以及别的中立集团都保持友好的关系。《牛天赐传》和《骆驼祥子》最初都是

在林语堂编的杂志上连载的，但另一方面，同样值得注意的是，中日战争爆发以后，老舍在左派和共产党集团的全力支持下，当选中华全国文艺界抗敌协会的会长。

《牛天赐传》很多地方显著地模仿《汤姆琼斯》(Tom Jones)。主人公也是个弃儿，他的养父母、保姆、阿妈，小时候的朋友四虎子，和他的塾师们，也都可以 在菲尔汀的小说里找到喜剧性的模型。书里慢条斯理的叙事拍子，善意的挖苦和动辄长篇大论，都像《汤姆琼斯》。结尾主人公意志消沉的时候（这也使人想起《汤姆琼斯》），否极泰来，老塾师意外地出来援救。不过《牛天赐传》结束时，二十岁的主人公抱着马到成功的信念，动身到北平去了。所以这本小说不像汤姆琼斯的伦敦之旅一样，包含浪荡汉的情节(picaresque action)。

菲尔汀有意向士绅阶级的各种品德认同，所以在小说里让个慷慨善良的角色最后得到好报。老舍对他的主人公所代表的小地主阶级采取嘲讽的态度，所以有意地刻划出牛天赐的慷慨胸怀，怎样在家庭、学校和小镇的氛围中渐渐的麻木不仁，终于只知贪欲和媚世。牛天赐同情穷苦的农民，始终喜欢和他的穷朋友在一起自由地畅所欲言，可是尽管这样，他越来越倾向于他个人所属阶级的轻浮冷酷的作风。他一个一个地采用自己圈子里上等社会的所有社交和文学花样，新旧不论。他特别不能忘记他义母临死嘱咐他弄个一官半职。他义父的破产和死，使他终于觉悟到金钱的无上重要。义父母一死，他穷苦交加，「眼哭得干巴巴的疼。他都明白了：钱是一切，这整个的文化都站在牠的上面。全是买卖人，连云社的那群算上，全是买卖人，全是投机，全是互相敷衍，欺弄，诈骗。」^[154]这年轻的主人公扬弃了早期的愚蠢行为，决心赚钱，又有老塾师慨然帮忙上大学，当然应该顺利地成功。但他的成功也就是他的失败：以世俗的方式追求世俗的富贵，善良的质量就不免要斫丧了。

《牛天赐传》是本有趣的小说，含着对人生的一种清醒的、讥讽的观点。但是调子太松懈，幽默感太平淡，因此就不免显出作者对他的主题没有着力处理。相反的，《骆驼祥子》是一本深含个人情感的小说，在这里老舍想具体写出他对个人单独救国的必然徒劳所感觉到的新信念。牛天赐对于自己屈服于环境压力，良心上只有一点不安，骆驼祥子却为了要个人独立地过活，坚持斗争，直到最后身心交瘁为止。在这一点上，这本小说和哈代的作品，特别是《卡城市长》(The Mayor of Casterbridge)之间有一个密切的感情上的相同处。故事结构紧凑，也使人想到是受了哈代的影响。

祥子是个老实、木讷、硬朗的年轻汉子，在北京的街上拉洋车。他唯一的野心是省出钱自己买一辆车子拉。可是他刚刚买了一辆，就糊里糊涂被捉进军队里当苦力，车子也被人夺走了。

有一天夜里，他从军营里逃了出来，顺手牵走三匹骆驼，慌慌张张地只贱卖了三十五元。他对自己偷骆驼并不后悔，因为他的车子是被无理抢去的。但不管怎么样，这次是他堕落的开始，因为他的人格受到损害，不完美了。

为了要再买一辆车子，祥子开始加倍卖力拉车，甚至于硬抢老车夫们的客人；他以前是不屑和他们抢生意的。他像从前一样，很受租车的老板刘四爷的信任，每天把车子还了以后，在他车厂里过夜。刘四爷的又丑又凶的女儿虎妞诱着他通了奸。祥子这次向诱惑屈服表示出另一个妥协，因为他一直想着有了钱以后，娶一个干净利落、身体强健的乡下女孩子。他感到很羞耻，就离开刘家到曹教授家拉私人包车。本来祥子在他的新雇主——一个和蔼的社会主义者——的慈祥照顾之下，是可以找回他的纯洁的，无奈虎妞一再地来缠他，假装说怀孕了。

有一次警察借口曹先生参加地下活动，搜查他的住宅，祥子的所有积蓄都被一个贪赃枉法的侦探没收了。现在他没有别的路好走，只

有回到刘四爷的车厂去。刘对他起了疑忌，因为他女儿还是坚持要嫁给这个一文钱没有的苦力，不想找经济地位较好的丈夫。父女之间的对立终于在刘的六十九岁生日那天爆发，接着大吵起来。祥子为良心所驱，只好站到虎妞这边：尽管他讨厌她，却更忍受不了她父亲歪曲地骂他爱钱。他和虎妞结了婚，搬到一个贫民窟去住。

虎妞以为父亲早晚会原谅她，所以安心地靠平日积蓄过着舒服日子。而祥子呢，他极其悔恨被这样骗着结了婚，就越发卖力地拉车，希望能独立自主。有一天奇热，又下了豪雨，祥子拉车回家，发起高烧来，在床上病了有两个月。从此他的健康受了损害，而他太太老是嘲骂他的自力更生愚不可及，使他更加痛苦。好在祥子在和一个叫做小福子的邻居女孩子来往时得到些许慰藉。小福子靠做妓女赚的一点钱养活她的酒鬼父亲和两个弟弟。及至虎妞难产死了以后，祥子很想娶这个困苦的好心女孩子，但是想到要养活她一大家人，他吓住了。他终于搬到别的地方去。

祥子心情太坏，就开始抽烟喝酒，而且和以前看不上眼的那些吊而郎当的车夫来往起来。他甚至在某人家拉包车的一段时间里，从女主人身上传染到淋病。受了这最后的屈辱以后，他毅然振奋了起来：他要娶小福子，然后再去找他以前的恩人曹先生，让他拉包车。曹先生很高兴让他回来，但他决定先得找到他以前撇开的这个女孩子。焦头烂额地找了一阵子，他才知道小福子作了一个时期的最下等妓女以后上吊自杀了。这一来祥子的精神完全垮了。他不再回曹家拉车，因为作工就表示还想为了体面好看作徒劳无功的挣扎，而他现在已经失去应有的勇往直前的毅力。他开始自暴自弃地偷东西，出卖朋友，这样一天一天地越来越肮脏懒散，至终他成了个邪恶的无业游民，在北京的无休无止的婚礼和葬礼里替人家打小旗子，赚点钱用。

由上面这个大纲可以看出，祥子为了要体面地过活，是的确值得赞美和同情的；事实上，读过这部小说一度流行的英译本的人，都一

定会记得在Rickshaw Boy里，主人公最后和他女友皆大欢喜地团圆了[155]。但是老舍对他的看法是很不一样的。祥子的悲剧并不单是因为各种环境因素合起来害了他；按书中暗含的意思，即使是他克服了小说里列举的一切困难，他一定也会碰到另外一些，一样地也会打垮他。要是没有健全的环境，祥子所作的那种个人主义的奋斗努力不但没有用，最后还会身心交瘁。祥子这个人物固然是作者怜悯同情的主要对象，但到结尾时硬被变成讽喻个人主义的形相。我们读他最后堕落的故事的时候，意识到作者插进了讽刺手法，这和小说主体的同情旨趣是不相符合的。小说最后那句语气很重的话，充满了作者对主人公的公开轻蔑：「体面的，要强的，好梦想的，利己的，个人的，健壮的，伟大的，祥子，不知陪着人家送了多少回殡，不知道何时何地会埋起他自己来，埋起这堕落的，自私的，不幸的，社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼！」[156]

来自一个倡导咬紧牙关为社会服务的作家，上面引的这段话的左倾观点令人吃惊。老舍显然已经认定，在一个病态社会里，要改善无产阶级的处境就得要集体行动；如果这个阶级有人要用自己的力量来求发展，只徒然加速他自己的毁灭而已。在这本小说里，发言人是一个老车夫，他两次在祥子的生活里出现，每次都使祥子做了一种决定，减少了他的自尊和自信。第一次祥子看到老头子带着孙子踉跄地走进一家茶馆，祥子扶着他坐下，二人攀谈起来，祥子发觉这个骷髅似的、一贫如洗的人，以前是个独立的车夫，自己有车子。于是祥子怕起来了：自己有车，就能逃得了穷命吗？和虎妞结婚又有什么大不了的坏处？

这样一想，对虎妞的要挟，似乎不必反抗了：反正自己跳不出圈儿去，什么样的娘儿们不可以要呢？况且她还许带过几辆车来呢，干吗不享几天现成的福！看透了自己，便无须小看别人，虎妞就是虎妞吧，什么也甭说了！[157]

小说最后，祥子为了改过自强，到处找小福子的时候，他又巧遇茶馆里见过的穷老头子。老人的孙子这时已经死了，他很坦白地告诉祥子说：

干苦活儿的打算独自一个人混好，比登天还难。一个人能有什么蹦儿？看见过蚂蚱吧？独自一个儿也蹦得怪远的，可是教个小孩逮住，用线儿拴上，连飞也飞不起来。赶到成了群，打成阵，哼，一阵就把整顷的庄稼吃净，谁也没法去治牠们！你说是不是？我的心眼倒好呢，连个小孙子都守不住。他病了，我没钱给他买好药，眼看着他死在我的怀里，甬说了，什么也甬说了！茶来！谁喝碗热的？^[158]

祥子听了这段经验之谈，非常气馁；后来他发现小福子死去了，便就乖乖地认命，不再挣扎。从老车夫身上，他看出奋斗是没有用的。

没有疑问地，老舍是把这个社会批判当作小说里不可少的一部份。幸而这一点不常破坏主角生活的悲剧逻辑，而主要故事之所以紧张动人，正是因为它丝毫不变地把戏剧焦点(dramatic focus)放在奋斗的事实上。在描写主角一再拼力设法活下去的时候，老舍表现了惊人的道德眼光和心理深度。特别出色的是祥子和虎妞之间婚前婚后的紧张关系的描写；像茅盾在《虹》里所写梅和柳遇春的婚姻生活一样，在这里读者象是爬上了现代中国文学的一个高峰，可以俯视赤裸裸的人生经验的狂暴可怖，一点不温情，说教或投合大众趣味。下面这段描写两人婚后不久的那次吵架，可以用做例证：

「好吧，你说说！」她搬过个凳子来，坐在火炉旁。

「你有多少钱？」他问。

「是不是？我就知道你要问这个吗！你不是娶媳妇呢，是娶那点钱，对不对？」

祥子像被一口风噎住，往下连咽了几口气。刘老头子，和人和厂的车夫，都以为他是贪财，才勾搭上虎妞；现在，她自己这么说出来！自己的车，自己的钱，无缘无故的丢掉，而今被压在老婆的几块钱底下；吃饭都得顺脊梁骨下去！他恨不能双手插住她的脖子，掐！掐！掐！一直到她翻了白眼！把一切都掐死，而后自己抹了脖子。他们不是人，得死；他自己不是人，也死；大家甭想活着！^[159]

《骆驼祥子》是中日战争前夕写的，可以说是到那时候为止的最佳现代中国长篇小说。另一个重要小说家茅盾的作品，渐渐带着替共产党宣传的意味。固然老舍慢慢脱离早先个人主义的立场，他显然还是个独立作家；而《骆驼祥子》尽管免不了有缺点，基本上仍不失为一本感人很深、结构严谨的真正写实主义小说。书中爽快直截的文字传达了北京方言的地道韵味。其中主要人物都实实在在的使人难忘。小说的戏剧力量和叙述技巧都超过作者以前的作品，虽然《赵子曰》、《二马》和《离婚》都各有自己独特的优点。它也驾乎老舍后来——抗战开始以后——的作品之上。老舍构想《骆驼祥子》当时的心情，是在寻求一个新的综合；一方面继续对阮明这个人物（祥子向警察局告密的那个人）所代表的卑鄙的学生份子兼政客表示厌弃；另一方面却也对于个人英雄主义的爱国公式表示不满。这当然还不符合左派观点，但显示老舍已经开始非难带有自由主义味道的个人主义。

在抗战时期的紧张气氛里，老舍为了反日救国，重新倡导英雄式的行动——但只是在宣传上这样作，并且缺少他先前对中国的需要和缺陷的深思卓识。

【注释】

^[141] 关于老舍对新加坡知识界气氛的意见，参看他的《老牛破车》，页三二——三五。

^[142] 《赵子曰》页三〇八。

[143] 同上，页一〇四。

[144] 同上，页六二。

[145] 原注讨论姓名译音问题，兹从略。——译者

[146] 《二马》，页一六七。

[147] 《离婚》有两个英文本：Helena Kuo译的The Quest for Love of Lao Lee和Evan King译的Divorce。

[148] 《离婚》（战后上海版，一九四七），页二七八。

[149] 同上，页二七九。

[150] 同上，页二八一。

[151] 同上，页二八三。

[152] 《牛天赐传》已被译成英文，名叫Heavensent

[153] 《牛天赐传》，页三〇六。

[154] 同上，页二七二——七三。

[155] Rickshaw Boy (New York, Reynal and Hitchcock, 1945) 大体上译得很忠实，但结尾是祥子和小福子大团圆。译者Evan King删去了描写祥子游荡告密等丑事的几段极重要文字，终于把他写成重回曹家工作，从三等妓院救出了小福子的心满意足的人，改头换面以后的结尾，实足代表译本的达观温情：「夏夜清凉，他一面跑着，一面觉到怀抱里的身体轻轻动了一下，接着就慢慢地偎近他。她还活着，他也活着，他们现在自由自在了。」（页三八四）现在中国小说很少有好的英文译本，而Rickshaw Boy竟这样篡改原文，歪曲原著的精神，是很使人惋惜的。

[156] 《骆驼祥子》（上海，一九四六），页三〇八。

[157] 同上，页一二二。

[158] 同上，页二八七。

[159] 同上，页一八六。

第八章 沈从文（1902—）

• 刘绍铭 译 •

在《凤子》的第十章里，那位「城里客人」看了当地土著的宗教仪式后，就很兴奋的对总爷说：

你前天和我说神在你们这里是不可少的，我不无惑疑，现在可明白了。我自以为是个新人，一个尊重理性反抗迷信的人，平时厌恶和尚，轻视庙宇，把这两件东西外加上一群到庙宇对偶像许愿的角色，总拢来以为简直是一出恶劣不堪的戏文。在哲学观念上，我认为神之一字在人生方面虽有它的意义，但它已成历史的，已给都市文明弄下流，不必需存在，不能存在了。在都市里它竟可说是虚伪的象征，保护人类的愚昧，遮饰人类的残忍，更从而增加人类的丑恶。但看看刚才的仪式，我才明白神之存在，依然如故。不过它的庄严和美丽，是需要某种条件的，这条件就是人生情感的素朴，观念的单纯，以及环境的牧歌性。神仰赖这种条件方能产生，才能增加人生的美丽。缺少了这些条件，神就灭亡。我刚才看到的并不是什么敬神谢神，完全是一出好戏；一出不可形容不可描绘的好戏。是诗和戏剧音乐的源泉，也是它的本身。声音颜色光影的交错，织成一片云锦，神就存在于全体。在那光景中我俨然见到了你们那个神。我心想，这是一种如何的奇迹！我现在才明白你口中不离神的理由。你有理由。我现在才明白为什么二千年前中国会产生一个屈原，写出那么一些美丽神奇的诗歌，原来他不过是一个来到这地方的风景纪录人罢了。屈原虽死了

两千年，九歌的本事还依然如故。若有人好事，我相信还可从这古井中，汲取新鲜透明的泉水！^[160]

这一段话，若拿来当一个现代中国作家的「宗教观」来看，虽嫌天真，但其中自有其智慧，与当时的功利唯物思想，恰成一强烈的对照。在这里，沈从文并没有提出任何超自然的新秩序；他只肯定了神话的想象力之重要性，认为这是使我们在现代的社会中，唯一能够保全生命完整的力量。在这方面，他创作的目标是与叶慈相仿的：他们都强调，在唯物主义文化的笼罩下，人类得跟神和自然，保持着一种协调和谐的关系。只有这样才可以使我们保全做人的原始血性和骄傲，不流于贪婪与奸诈。沈从文与他同期的大部份作家另外一个不同之点是，他虽然对资产阶级生活方式的无聊与堕落感到深恶痛绝，却拒绝接受马克思主义乌托邦式的梦想。因为这种乌托邦一出现，神祇就要从人类社会隐没了。他对古旧中国之信仰，态度之虔诚，在他同期作家中，再也找不出第二个。这个古旧的中国，农村的「封建」经济，极少受到现代贸易方式的影响（更不用说其他的现代意识形态了），因此范围越来越缩小了。可是沈从文对此信心不减，而且还能在这种落后的甚至怪诞的生活方式下，找出赋予我们生命力量的人类淳朴纯真的感情来。但沈从文并不是一个一切唯原始是尚的人，更不是一个感情用事，好迷恋过去，盲目拒绝新潮流的作家。虽然他有些作品是可以称为「牧歌」型的，但综观其小说文体，不但写到社会各方面，而且对当时形势的认识，也非常深入透彻。他的作品显露着一种坚强的信念，那就是，除非我们保持着一些对人生的虔诚态度和信念，否则中国人——或推而广之，全人类——都会逐渐的变得野蛮起来。因此，沈从文的田园气息，在道德意识来讲，其对现代人处境关注之情，是与华茨华斯、叶慈和福克纳等西方作家一样迫切的。

为了表示他与其他作家的不同，沈从文很喜欢强调自己的农村背景（以别于在大都市受教育出身的作家）。在《习题》里他这样写

道：「我实在是个乡下人，说乡下人我毫无骄傲，也不在自贬，乡下人照例有根深蒂固永远是乡巴老的性情，爱憎和哀乐自有它独特的式样，与城市中人截然不同！他保守，顽固，爱土地，也不缺少机警，却不甚懂诡诈。他对一切事照例十分认真，似乎太认真了，这认真处某一时就不免成为『傻头傻脑』。」^[161]像其他许多现代中国作家一样，沈从文出身虽然贫苦，但总算是个书香门第，绝非乡巴佬。但他既自称「乡下人」，自有一番深意。一方面，这固然是要非难那班在思想上贪时髦，一下子就为新兴的主义理想冲昏了头脑，把自己的传统忘记得一干二净的作家。第二方面，他自称为「乡下人」，无非是要我们注意一下他心智活动中一个永不枯竭的泉源。这就是他从小在内地就与之为伍的农夫、士兵、船伕和小生意人。他对这些身价卑微的人，一直忠心不贰。

直到他廿岁突然想到北京去读书，准备将来从事写作为止，沈从文的生活，可说与那个当时正受西方精神和物质影响下的中国毫无关系。沈从文一九〇二年出生，湘西凤凰人，祖父沈洪富，「二十二岁左右时，便曾作过一度云南昭通镇守使。同治二年又作过贵州总督」。他的父亲和叔伯辈都做过军人，但却没有搞出什么名堂来。由于他父亲在他童年的大部份时间中，都驻守在北京，因此对他也疏于管教。他常常逃课，在家乡附近到处游山玩水，也因此看尽了人生和自然百态。有关这一段的生活，他在《从文自传》（这本自传实在是他一切小说的序曲）这样写道：「就为的是白日里太野，各处去看，各处去听，还各处去嗅闻：死蛇的气味，腐草的气味，屠户身上的气味，烧碗处土窑被雨淋以后放出的气味，要我说来虽然无法用言语去形容，要我辨别却十分容易。蝙蝠的声音，一只黄牛当屠户把刀刺进牠喉中时叹息的声音，藏在田塍土穴中大黄喉蛇的鸣声，黑暗中鱼在水面拨刺的微声，全因到耳边时分量不同，我也记得那么清清楚楚。」^[162]

十三岁那年，「将军后人」的沈从文，征得母亲同意，进了在当地举办的预备兵技术班。他在班里学不到什么军事知识，却跟一个名叫「藤师傅」的老教头交上了朋友。这个藤师傅好像是一个从侠义小说跑出来的人物，真是十八般武艺，件件皆能，难怪十三岁的沈从文，对他敬佩异常。约摸过了两年，沈从文得到当事人的许可，得用补充兵的名义，驻防辰州（沅陵），四个月后又移防到怀化。在这个小乡镇里耽了只不过一年零四个月，他却看过七百个人被砍头。后来，他追随着各个不同的部队散布到湖南、四川、贵州各地方去。除了军职以外，他还做过警察局的文书，管过税务，也做过报馆的校对。

在这一段混迹江湖的日子里（他是湘西沅水上下流船只的常客），沈从文结交了各式各样的人物，如军官、土匪、私娼和舟子。因此小小的年纪，他就已接触过成人世界里情欲、堕落与英雄色彩的一面。在这许多他经历过的事件中，有些看来是非常邪恶的，但换了另一种眼光看，却是人类精神一种美的表现。这些事件，都留给他深刻的印象。后来，在《从文自传》和不少短篇小说中，他就把那些最令他难忘的人物和事件纪录下来。《三个男子和一个女人》就是这样的故事。一个年纪轻轻的豆腐店老板，在他私恋的女子死了以后，把她从坟墓里挖出来，背到山洞去睡了三天三夜。后来事发，判了死刑，他一点也不后悔，连说「美得很，美得很」。另外一个例子是《大王》，讲的是一个改过自新的土匪（生平曾亲手杀过两百多个人）在某一司令官处当弁目（保镖），忠心不渝，不料后来因一个女人的牵连，竟给司令官杀了。^[163]

这一段流浪的岁月，对沈从文后来的写作生活，非常重要，不但因为他可以从此获得不少见识和刺激性的经验，而且，最重要的是，使他增加了对历史感和事实的认识。就由于这种认识，他后来面对左派强迫附和的压力时，也不为所动。中国人民的生活，美的见过了，

丑的也见过了，因此，他一开始就能够拒绝接受共产党解释中国社会结构的滥调：封建主义与帝国主义。在这一段流浪期间，沈从文碰到不少因缘际会，也交到了一些对他有帮助的朋友，对他后来从事文学创作的决心，发生过很大的影响。这个时候，他读了林纾翻译的狄更斯的作品，为书中的人物情节着迷（他的构想力与这位英国小说家有若干相像的地方），废寝忘食地读上几个月。上海来的报纸，令他大开眼界，因为里面所载的事，对他完全陌生，是一个「新中国」。

在报馆当校对时（这是他在一九二二年上北京前最后的一个差事），他认识了一个印刷工头，与他同住在一间房子里，并因他介绍，读到许多自五四以来所出版的新书杂志。在此以前，沈从文临过帖、**细心地读过《辞源》**、更读过古诗古文；可是跟中国的新思想与新文学接触，这是第一次。这可把他迷住了。他苦思了四日四夜后，才把要到北京去上学的决心告诉上司，上司非常鼓励他，还在经济上帮了他的忙。那时他已经二十岁，而中国现代文学中一个最杰出的、想象力最丰富的作家的生命，就在这时开始。

在北京苦写了两年后，沈从文渐露头角，开始受到英美派胡适、徐志摩、陈源等人的注意。一九二四年后，他的文章，常在上述这班人的刊物上发表，即《北京晨报副刊》、《现代评论》、《新月》等。表面看来，这一批英美派教授和学者跟这个连一句英文都不会说的「乡下人」实在没有什么相同的地方。丁玲在一九五零年就这么说过：「沈从文是一个常处于动摇的人，又反对统治者（沈从文在青年时代的确也有过一些这种情绪），又希望自己也能在上流社会有些地位……沈从文因为一贯与新月社、现代评论派有些友谊，所以他始终有些羡慕绅士阶级……他很想能当一位教授。」^[164]丁玲的话，当然大错特错，沈从文跟那些教授作家能建立友谊，主要是因为意气相投。到了一九二四年，左派在文坛上的势力，已渐占上风，胡适和他的朋友，面对这种歪风，只有招架之力。在他们的阵营中，论学问渊

博的有胡适自己，论新诗才华的有徐志摩，可是在小说方面，除了凌叔华外，就再没有什么出色的人才堪与创造社的作家抗衡了。他们对沈从文感兴趣的原因，不但因为他文笔流畅，最重要的还是他那种天生的保守性和对旧中国不移的信心。他相信要确定中国的前途，非先对中国的弱点和优点实实际的弄个明白不可。胡适等人看中沈从文的，就是这种务实的保守性。他们觉得，这种保守主义跟他们所倡导的批判的自由主义一样，对当时激进的革命气氛，会发生拨乱反正的作用。他们对沈从文的信心没有白费，因为胡适后来致力于历史研究和政治活动，徐志摩于一九三一年撞机身亡，而陈源退隐文坛——只剩下了沈从文一人，卓然而立，代表着艺术良心和知识分子不能淫不能屈的人格。

沈从文是个勤于写作，不断求进步的短篇小说家。一开始时，他大概还没有体会到写小说原来要顾虑到那么多技术性的东西的。他常常在文体与主题上做各种不同的试验，写了一连串的短篇小说，有好的，有坏的，更有写后连他自己也不知是什么东西的。共产党批评家，看到他这种锲而不舍的精神（慢慢地，他已摸索出一种个人的文体），对当前政治问题避而不谈的态度，不大把他放在眼内，只觉得他是个多产但意识形态幼稚的作家而已。可是，过了几年，他在文坛上的地位越来越重要了。到一九三四年他接编《大公报》文艺副刊时，他已成为左派作家心目中的右派反动中心。从那时开始，到抗战胜利之后，他一直是共产党毒骂的对象。他被认为是「国民党走狗」，为统治阶级和地主阶级引风拨火。可是，滑稽的是，他在四十年代间，与政府的关系并不好。对这些莫须有的攻击，沈从文觉得不屑一顾，而他后来的表现，也在在证明他是一个真正的艺术家，对自己的作品极有信心。早在一九三六年，他就颇以自己的「落后」为荣了：「两千年前的庄周，彷彿比当时多少人都落后了一点。那些人早

死尽了。到如今，你和我爱读秋水马蹄时彷彿面前还站有那个落后的人。」^[165]

沈从文艺术的成长在最初的阶段缓慢得近乎痛苦。他开始写作时，全凭自己摸索，对西方的小说传统，可说全无认识。由一九二四年到一九二八年间，他为生活所迫，大量的生产小说，把自己丰富的想象力都滥用了。而这几年间，本应是他的学习阶段，他的故事也真像说不完似的，有关他身边琐事的、学生的、集居沿海各城市中的小资产阶级和无产阶级生活的、湘西如诗如画的风土人情、苗区的俊男俏女——这一切一切都出现于他的小说中。虽然这些小说，大体说来，都能够反映出作者对各种综错复杂经验的敏感观察力，但在文体上和结构上，他在这一阶段写成的小说，难得有几篇没有毛病的。由于他对现代短篇小说结构没有什么认识，所以沈从文的叙述方法，都是传统性的。这本来没有什么关系，可是，大概是由于缺少正统训练之故，他常出怪主意，在小说中往往不问情由的加插了一大段散文式的按语和噜苏描述。他对西方小说本来不熟，可是看了《阿丽思漫游奇境记》后，就模仿了路易·喀罗的笔法，写了一本名为《阿丽思中国游记》的讽刺性作品。而《月下小景》则是仿照《十日谈》(The Decameron)所组成的佛家故事，「全部分出自，《法苑珠林》所引诸经」(见《月下小景》题记)。其实，沈从文很早就写得一手好文章，简洁、流畅。可是，大概是为了要补偿不谙洋文的自卑心理，他偏要写出冗长的、像英文「掉尾句」一样的断断续续的句子来。

苏雪林对他这一时期的小说，批评得至为中肯：

次则用字造句，虽然力求短峭简练，描写却依然繁冗拖沓。有时累累数百言还不能达出「中心思想」。有似老妪谈家常，叨叨絮絮，说了半天，听者尚茫然不知其命意之所在；又好像用软绵绵的拳头去打胖子，打不到他的痛处。他用一千字写的一段文字，我们将它缩成百字，原意仍不失。因此他的文

字不能像利剑一般刺进读者心灵，他的故事即写得如何悲惨可怕，也不能在读者脑筋里留下永久不能磨灭的印象。^[166]

上面的评语，用于沈从文的苗族故事上，最恰当不过了。一九三二年以来，沈从文诚然很少再写这一类的小说，但他既自己选了三个这一类的故事（《月下小景》、《小白羊》和《龙朱》）给翻译成英文（载于金隄和Robert Payne编的《中国土地》The Chinese Earth），这就表示他实在对这类题材有所偏爱了。照理说，他既常往来于湖南、贵州和四川之间，他对苗人生活习俗的认识，应该是没问题的了。但这种认识是缺乏人类学研究根据的，不够深入，因此沈从文往往把这些土著美化了。举例来说，在描写苗族青年恋人的欢乐与死亡时，沈从文就让自己完全耽溺于理想主义的境界。结果是，写出来的东西与现实几乎毫无关系。我们即使从文字中也可看出他这种过于迷恋牧歌境界与对事实不负责的态度。且看他怎样介绍他心爱的人物龙朱：

郎家苗人中出美男子，彷彿是那地方的父母公全曾参预过雕塑阿波罗神的工作，因此把美的模型留给儿子了。族长龙朱年十七岁，是美男子中的美男子。这个人，美丽强壮像狮子，温和谦驯如小羊。是人中模型。是权威。是力。是光。种种比譬全是为了他的美。其他德行则与美一样，得天比平常人都多。^[167]

这一段的头二句，简直不知所谓。「像狮」、「像羊」这一类的形容词也是无聊得很。自然，像这一个「坏」的例子，在他的「坏」小说中，也真是个例外。不过沈从文既能写出这种文体来，我们就知道他成熟得多慢了。他卖文为活的生涯直到在学校教书时才见好转。一九二九年，他办的两种杂志（《人间》和《红与黑》）都先后失败，他便受聘到当时胡适做校长的「吴淞中国公学」去教中文。一九三〇年他在国立武汉大学教了一个学期，次年即到青岛大学任中国文

学系教授，一直到一九三四年为止。从一九三四年到战后，他历任北大和西南联大的中文系教授，后来返回北大。在三十年间，他绰约多姿的文体，已自成一家，不能不使人承认，这是他教学期间，对中文各种文体变化苦心钻研的结果。这几年也是他私生活最快乐的时期，恋爱的成功与婚姻的幸福给他添了新的创作灵感，他常出门旅行，有几次回到家乡去耽了一段颇长的时期，使他与当地老百姓的感情，又重新培养起来。从一九三〇年一九三七年间这一段日子，他的写作收获极丰，短篇小说集计有《如蕤集》、《浮世辑》、《八骏图》、《新与旧》、《主妇集》等；中篇小说有《边城》。此外还有两个出色的散文集子（《从文自传》和《湘行散记》）和比较次要的文评、传记文章等。

沈从文既写了这么多的小说，包括的范围又这么广，因此，在我们讨论他个别作品之前，最好先弄清楚他对人生一般的看法。首先，他认为人类若要追求更高的美德，非得保留如动物一样的原始纯良天性不可。他觉得，一个人即使没有高度的智慧与感受能力，照样可以求得天生的快乐和不自觉地得来的智慧。这种看法，当然是道家的和罗曼蒂克的想法。在《会明》这一个小早期的小说中（其中有不少累赘啰嗦的片断），火夫会明，在军队里消磨了三十多年，但一点没有气馁，非常心安理得地盼望目前境况之好转。他目前只有一个模模糊糊的希望，希望有一天能住在西部边境一个阔大的森林里。他这个梦想是从都督蔡锷一次训话得来的，蔡将军说要开发西北，在那里驻军队，一面垦辟荒地，一面生产粮食。别人常戏弄他的「呆处」，可是他不以为意，照样抽他的旱烟，梦想着树林。为了要打军阀和打反革命，会明随同军队，移到前线去。他觉得，仗既然要打，最好就赶快动手，因为一到了夏天，尸体就容易发臭。可是一连等了几天都无动静，他就到离驻防处不远的一个小村落去买点补给品，顺便就和村民聊起来。有一次，村里有个人送了一只母鸡给他，他带回帐篷来了。

自此以后，喂母鸡，等候母鸡生蛋给了他一种前所未有的快乐。没多久，二十只嫩黄乳白的小鸡孵下来了。就是这样每天忙着照料小鸡，他连要住在边陲森林中的梦也忘了。后来和议局势成熟，会明随军队撤回原防地：

在前线，会明是火夫，回到原防地会明也是火夫。不打仗，他彷彿觉到去那大树林涯很远，插旗子到堡上，望到这一面旗被风吹的日子还无希望。但他喂鸡，他细心的料理牠们，多余的草烟至少能对付四十天，他是很幸福的。六月来了，这一连人没有一个腐烂，会明望到这些人微笑时，那微笑的意义，是没有一个人明白的。^[168]

在这一个简单的故事中，我们不难从会明对那些小鸡自然流露出来的关心与快乐，看出沈从文对道家纯朴生活的向往。会明不但是个华茨华斯诗中的人物，而且还是个永恒不变的「中国佬」(Chinaman)，对土地长出来的智慧，坚信不移，又深懂知足常乐的道理，使自己的生活，不流于卑俗。更能表达这种纯真与自然的力量的是《萧萧》（一九二九年初稿，一九三五年修订）。在中国内地贫穷的区域里，常有「童养媳」这种风俗。萧萧是个孤儿，十二岁嫁到农家时，「小丈夫」才三岁，还在吃奶。依地方规矩，「过了门，她喊他弟弟。她每天应作的事是抱弟弟到村前柳树下去玩，饿了，喂东西吃，哭了，就哄他」。到十四岁时，萧萧已经发育成熟，帮工中有名叫花狗者，靠唱山歌和花言巧语骗了她的身子。没几个月后，萧萧肚皮渐大，花狗就弃她而去。萧萧急起来了，到庙里许愿，吃了一大把香灰，又常常到溪里去喝冷水。但这些方法都没有用，肚中的孩子，还在慢慢长大，终被家人发觉了。于是她婆婆家的祖父就请了萧萧的伯父来，商量是否要依规矩沉潭淹死，或卖给人家作妾。伯父不忍把萧萧沉潭，萧萧也只好在丈夫家中住下，直等到有主顾来看人再走：

这件事既经说明白，倒又像不怎么要紧，大家反而释然了。先是小丈夫不能再同萧萧在一处，到后又仍然如月前情形，姊弟一般有说有笑的过日子了。

丈夫知道了萧萧肚子中有儿子的事情，又知道因为这样萧萧才应当嫁到远处去。但是丈夫并不愿意萧萧去，萧萧自己也不愿去，大家全莫名其妙，只是照规矩像逼到要这样做，不得不做。

在等候主顾来看人，等到十二月，还没有人来。

萧萧次年二月间，坐草生了一个儿子，圆头大眼，声响宏壮，大家都把母子二人照料得好好的，照规矩吃蒸鸡和江米酒补血，烧纸谢神。一家人都欢喜那儿子。

生下的既是儿子，萧萧不嫁别处了。

到萧萧正式同丈夫大拜堂圆房时，儿子年纪十岁，已能看牛割草，成为家中生产者一员了。平时喊萧萧丈夫做大叔，大叔也答应，从不生气。

这儿子名叫牛儿，牛儿十二岁也娶了亲，媳妇年长六岁。媳妇年纪大，方能诸事作帮手，对家中有帮助。唢呐吹到门前时，新娘在轿中呜呜的哭着，忙坏了那个祖父，曾祖父。

这一天，萧萧抱了自己新生的月毛毛，却在屋前榆蜡树篱笆看热闹，同十年前抱丈夫一个样子。^[169]

萧萧的身世，使我们想到福克纳小说《八月的光》里的利娜·格洛夫(Lena Grove)来。两人同是给帮工诱奸了的农村女，可是两人人格之完整，却丝毫未受侵害。由此看来，沈从文与福克纳对人性这方面的纯真，感到相同的兴趣（并且常以社会上各种荒谬的或残忍的道德标准来考验它），不会是一件偶然的事。他们两人都认为，对土地和对小人物的忠诚，是一切更大更难达致的美德，如慈悲心、豪情和勇气等的基础。萧萧所处的，是一个原始社会，所奉信的，也是一种残

缺偏差的儒家伦理标准。可是，事发后，她虽然害怕家庭的责难和惩罚，但这段时间并不长，而且，也没有在她身心，留下什么损害的痕迹。读者看完这小说后，精神为之一爽，觉得在自然之下，一切事物，就应该这么自然似的。

像萧萧这样的女孩子，纯洁无邪，事事对人信任，常在沈从文的小说出现。在《三三》中，与题目同名的女主角，自那位从城里来的青年人因肺病死后，就觉得很伤心，对他怀念不已，因为有一段日子，这位青年是她念念不忘的人。《边城》的女主角翠翠，是个老舟子的孙女儿，每天都耐心地等着那个情歌唱得像竹雀一样好听的、但却爱闹脾气的「青年人」回来。可是，三三与翠翠却不同于萧萧。萧萧的自我意识是潜伏着的，而这两位乡下姑娘却是初恋的代表，内心充满了渴切的情怀和希望。但也仅止于希望而已，因为她们的爱情，永远得不到成人的满足。

如果我们可以把沈从文的小说世界分成两边，一边是露西(Lucy)型态的少女（如三三、翠翠），那么另外一边该是华茨华斯的第二种人物：饱历风霜、超然物外，已不为喜怒哀乐所动的老头子。《生》（一九三三年）所描写的，便是一个在北京城十刹海杂戏场内玩傀儡的老头子。他今年已六十多岁了，手上只有一对傀儡，一名王九，一名赵四，表演摔跤。这老头生意显然不好，因为他在表演时，还要躲躲闪闪的，希望能避过收小摊捐的巡警。故事的背景，相当热闹，可是故事的本身，却仅是一篇平凡的写实人道主义作品而已，只有到结尾两段时，我们才进入了老头子的内心世界：

他于是同傀儡一个样子坐在地下，计数身边的铜子，一面
向白脸傀儡王九笑着，说着前后相同既在博取观者大笑，又在
自作嘲笑的笑话。他把话说得那么亲昵，那么柔和。他不让人
知道他死去了的儿子就是王九，儿子的死乃由于同赵四相拼也
不说明。他决不提这些事。他只让人眼见傀儡王九与傀儡赵四

相殴相扑时，虽场面上王九常常不大顺手，上风皆由赵四占去，但每次最后的胜利，总仍然归那王九。

王九死了十年，老头子在北京城圈子里外表演王九打倒赵四也有了十年，那个真的赵四，则五年前在保定府早就害黄疸病死掉了。^[170]

这一个文字要言不繁的结局，把整个故事提升到很高的一个境界。老头子不断的把他儿子与赵四相拼的一段往事，以演傀儡戏的手法重演出来，使人更觉得他孤寂之中带有一种伟大，如华茨华斯两首名诗里的老人迈格尔(Michael)和捞水蛭者(Leech Gatherer)一样。

在《夜》这个故事里，沈从文颇有点悠然自得地记述这件往事：有一次，他和军队里四个伙伴出差时迷了路，投宿到一个老头子的家里。晚上这五个大兵轮流讲故事时，老头只是静静的听着，彷彿满怀心事似的。后来他们迫着他也说一故事来凑兴时，他说没有什么故事可讲的：

可是，说来说去天已亮了，荒鸡在远处喊了，我把故事说完时，几个听故事的同伴已无心再谈故事，大家皆要打盹了。我独显得精神十足，极恳切的要求老人家的话语。我要多知道他怎么就成了他的过去。老年人望了火堆一会，望到四个兵士皆低头无语，就说：「我到我房里去看看，你若一定要故事，你随了我来。」我当真跟到他走去，他开了锁，我欢喜极了。我以为他一定有许多宝物在房中，并且一定还得传授我什么秘法同兵书，因为从他的神气上看得出他那种不高兴人间世的样子，我觉这真正隐者的态度可以原谅，恭恭敬敬的跟到他后面，进到那小房里。

可是使我失望极了。房中除了一些大小干果坛罐，就是一铺大床。这里床上分分明明的是躺着一个死妇人。一个黄得黄

脸像蜡，又瘦又小，干瘪如一个烤白薯在风中吹过一个月的样子的死人。

我说，「这是怎么，你家死了人！」

他一点不失却见时态度，用他那忧郁的眼色对我望着，口中只轻轻的叹了一口气。

我说，「这究竟是什么要紧事，我不明白！」

「这是我的故事，这是我的一个妻，一个老同伴，我们因为一种愿心一同搬到这孤村中来，住了十六年，如今我这个人，恰恰在昨天将近晚饭的时候死去了。若不是你们来我就得伴她睡一夜。……我自己也快死了，我的故事是没有，我就有这些事情，天亮了，你们自己烧火热水去，我要到后面挖一个坑，既然是不高兴再到这世界上多吃一粒饭做一件事，我还得挖一个长坑，使她安静静的睡到地下等我。……」

当这故事的作者和他的伙伴离开时：

我听到一个锄头在屋左边空地掘土的声音，无力的，迟钝的，一下两下的用铁锹咬着湿的地面。^[171]

这故事结构相当松懈（因为非此不能把几个不同的故事串在一起），也是沈从文小说中较弱的的一个。可是在故事末段时，这老人留下给我们的印象，实在令人难忘。而且，这老人更代表了人类真理高贵的一面：他不动声色，接受了人类的苦难，其所表现出来的端庄与尊严，实在叫人敬佩。相较之下，叶慈因自己老态龙钟而表现出来的愤懑之情，以及海明威短篇小说《一个干净明亮的地方》中那个患了「空虚感失眠症」的老头子，都显得渺小了。

天真未凿，但快将要迈入成人社会的少女；陷于穷途绝境，但仍肯定生命价值的老头子——这都是沈从文用来代表人类纯真的感情和在这浇漓世界中一种不妥协的美的象征。这个世界，尽管怎样堕落，怎样丑恶，却是他写作取材时唯一的世界：除非我们留心到他用讽刺

手法表露出来的愤怒、他对情感和心智轻佻不负责任态度的憎恨，否则我们不会欣赏到小说牧歌性的一面。对左派批评家和读者的指责（说他只是一个以娱乐别人为目标的文体家），沈从文非常冷静的答辩道：「你们能欣赏我故事的清新，照例那作品背后蕴藏的热情却忽略了；你们能欣赏我文字的朴实，照例那作品背后隐伏的悲痛也忽略了。」^[172]沈从文对人类纯真的情感与完整人格的肯定，无疑是对自满自大、轻率浮躁的中国社会的一种极有价值的批评。这种冷静明智的看法(vision)，不但用于浑朴的农村社会适当，用于懒散的、懦弱的、追求着虚假价值的，与土地人情断绝了关系的现代人，也很适宜。

在沈从文描写现代都市生活的小说中，讽刺性越明显的，越不成功。此无他，他说教说得太明显之故也。但其中也有几个写得很好的，把现代中国的病态一针见血的写了出来。一九三七年刊出的《大小阮》就是一个例子。大阮是个拘谨的人，过的是旧派士大夫阶级的生活，颇懂得享受，最后竟回到母校去当院长。小阮则是个机会主义者，性情冲动，说是为了追求革命利益而过着出生入死的生活，最后死于狱中。对小阮这种「烈士行为」的看法，沈从文尽量避免采取任何党派立场，既不称赞，也不反对。他对中国这种革命青年的态度，颇像英国批评家兼诗人马修·安诺德对浪漫诗人的评价一样：他们的热心和勇气都够了，可是懂的却不多。

沈从文在中国文学上的重要性，当然不单止建筑在他的批评文字和讽刺作品上，也不是因为他提倡纯朴的英雄式生活的缘故。他对现代中国文学和生活方式的批评，固然非常中肯，非常有见地；他对人类精神价值的确定，固然切中时害——但造成他今天这个重要地位的，却是他丰富的想象力和对艺术的挚诚。我们若把他早期的小说，拿来和它们后来的改正本（沈从文是现代中国作家中唯一有改写习惯的一个），或者其他三十年代的成熟小说，互相比较一下，那么，令

我们感到惊异的，不单是他艺术方面的成长，而且还有忠于艺术的精神。在他成熟的时期，他对几种不同文体的运用，可说已到随心所欲的境界。计有玲珑剔透牧歌式的文体，里面的山水人物，呼之欲出；这是沈从文最拿手的文体，而《边城》是最完善的代表作。此外还有受了佛家故事影响的叙述体，笔调简洁生动。最后值得一提的是他模仿西方句法成功后的文体（他早期也模仿过，但不成功，这点我们在前面提过了）。他对这种文体的处理，花了很大的心机。我们试拿他的《主妇》（一九三六）做例子。这故事写的是一个结婚三年的女人，一天早上起来，在床上胡思乱想：

一朵炫目的金色葵花在眼边直是晃，花蕊紫油油的，老在变动，无从捕捉。他想起她的生活，也正彷彿是一个不可把握的幻影，时刻在那里变化，什么是真实的，什么是最可信的，说不清楚。她很快乐。想起今天是个希奇古怪的日子，她笑了。

今天八月初五。三年前同样一个日子里，她和一个生活全不相同性格也似乎有点古怪的男子结了婚。为安排那个家，两人坐车从东城跑到西城，从天桥跑到后门，选择新家里一切应用的东西……正同姊姊用剪子铰着小小红喜字，预备放到糕饼上去，成衣人送来了一袭新衣。「是谁的？」「小姐的。」拿起新衣跑进新房后小套间去，对镜子试换新衣。一面换衣一面胡胡乱乱的想着：

……一切都是偶然的，这一时或此一时。想碰头太不容易，要逃避也枉费心力。一年前还老打量着穿件灰色学生制服，扮个男子过北平去读书，好个浪漫的形象！谁知道今天到这里却准备办新娘子，心甘情愿给一个男子作小主妇。^[173]

以上的事，都是在这女主角的脑海中发生的。为了要捕捉一个人在回忆时各种流荡飘忽的印象和感受，沈从文的句法，显然受了西方

现代小说家的影响。

当然，沈从文的文体和他的「田园视景」是整体的，不可划分的，因为这二者同是一种高度智慧的表现，一种「静候天机，物我同心」式创造力(negative capability)之产品。能把一棵树的独特形态写好、能把一个舟子和一个少女朴实无华的语言、忠厚的人格和心态历历勾划出来，这种才华，就是写实的才华。虽然沈从文受了自己道德信念的约束，好像觉得非写乡土人情不可，我个人却认为，最能表现他长处的，倒是他那种凭着特好的记忆，随意写出来的景物和事件。他是中国现代文学中最伟大的印象主义者。他能不着痕迹，轻轻的几笔就把一个景色的神髓，或者是人类微妙的感情脉络勾划出来。他在这一方面的功夫，直追中国的大诗人和大画家，现代文学作家中，没有一个人及得上他。在《逃的前一天》、《山道中》以及许多短篇小说和长篇小说的无数片断中，我们都可以找到表现了沈从文高度印象主义写作技巧的例子。

沈从文的小说中，我打算拿出来做最后一个例子的是《静》，因为在这短短的十多页里我们可以看到他艺术上各方面的成就——他描写情景的印象派手法和他对处于战乱忧患中的人类尊严的关心。故事讲的是一个饱经离乱之苦的家庭，男的在军中，女的带着儿女疏散到一个小镇去暂住，等候三个男人的消息和接济。母亲肺病咯血，得躺在床上养病。大女儿和媳妇到外边求神问卜去了，丫头翠云在洗衣服。春天的日子极长。全家中比较从容自由的只有十五岁的岳珉和她的小侄儿北生（五岁）。因为年纪的关系，他们没有完全给家庭所处的窘境困住。而沈从文这篇美丽动人的小说，就是环绕着这两个人身上发生的。

故事开始时，岳珉正在后楼顶晒台上看风筝，没多久，北生就爬着楼梯上来了。从晒台望开去，是一大片春意，「河对面有个大坪，绿得同一块大毡茵一样，上面还绣得有各样颜色花朵。」楼下的房

子，本来就昏暗得发霉，更加上一个抱病的老太婆，所以，若非到这晒台上来，这两个小孩是难得看到这些春天的景色的。难怪北生一看到小河旁边「……有三匹白马，两匹黄马，没人照料，在那里吃草，从从容容，一面低头吃草一面散步……就狂喜的喊着：『小姨，小姨，你看！』小姨望了他一眼，用手指指楼下，这小孩子懂事，恐怕下面知道，赶忙把自己手掌搗到自己的嘴唇，望望小姨，摇了一摇那颗小小的头颅，意思像在说：『莫说，莫说。不要让他们知道！』」

[174]

但最需要阳光、春风、绿草坪和那「又青又软」的小河的，却是岳珉。在这苦闷的沉寂中，她想到许多自己的问题，特别是到上海读书的愿望。她看着一个小尼姑从小庵堂里出来到河边去洗菜和洗衣服，自己也觉得快乐了一阵子。可是不多久，那种闷人的静寂又回来了。她回到房间去看她母亲：

「你咳嗽不好一点吗？」

「好了好了，不要紧的，人不吃亏，我自己不小心，早上吃鱼，喉头稍稍有点火，不要紧的。」

这样问答着，女孩便想走过去，看看枕边那个小痰盂。病人明白那个意思了，就说：「没有什么。」又说：「珉珉你站在那边莫动，我看看，这个月你又长高了！简直像个大人了。」

女孩岳珉害羞似的笑着，「我不像竹子吧，妈妈。我担心得很，十五岁就这样高，不好看。人长高了要笑人的。」[175]

岳珉的姊姊和嫂嫂下课回家后，家里几个人又聊起来。到了傍晚，岳珉又上晒楼去了，既不是为看风筝，也不是为看新娘子骑马过渡，她只在栏干边傍看，眺望到一切远处近处，心里也慢慢的平静下来。下楼后，母亲、嫂子和姊姊三人都睡了，北生也不知在什么时候坐在地下小绒狗旁睡着了。在厨房里，翠云丫头正偷偷地用无敌牌牙

粉，当作水粉擦脸。这个时候，岳珉突然听到隔壁有人拍门，心便骤然跳跃起来，以为是爸爸和哥哥回来了。

可是，没多久，一切又重归静寂。岳珉不知道她那个在军队里做事的爸爸，已经殉职了。

沈从文的后记，只有一句：「为纪念姊姊亡儿北生而作。」由此可见故事中，都与作者亲人有点关系，这点我们可从他流露于文中那份含蓄而亲切的感情看出来。但是即使我们不知道作者的生平，对我们欣赏这故事一点也没有妨碍。因为沈从文在这篇作品中成功地营造了一种静穆的气氛，一种由各主角无援无助的心境衬托出来的悲情：她们虽然勉强地说些轻松的话，却一样难遣忧怀。这种悲伤的气氛，从这家庭住的昏暗屋子与屋子外无边的春色比对中，最容易令人感觉出来。晒楼上所看到的各种细节——小河、草坪、风筝、马匹、小尼姑和新娘子——在故事中都各别变成了自由和幸福的象征，远离这个逃难家庭之外。除沈从文外，三十年代的中国作家，再没有别人能在相同的篇幅内，写出一篇如此富有象征意味、如此感情丰富的小说来。

【注释】

[160] 见《神之再现》（《凤子》第十章），载在北平出版的《文学杂志》一卷三期（一九三七），页一四三——四。

[161] 见《习题》，《阿金》（一九四九年开明版）页三——四。此文原为《从文小说习作选》之序言。

[162] 见《从文自传》（一九四三年开明版修正本），页二一。

[163] 《三个男子和一个女人》与《大王》均收入金隄和Robert Payne译的《中国土地》（The Chinese Earth）中。

[164] 见丁玲《一个真实人的一生——记胡也频》，此文为《胡也频选集》序言（一九五一年北京出版），页一七。

[165] 见《静默》，载《文季月刊》一卷六期（一九三六年十一月），页一一三二。

[166] 见苏雪林《沈从文论》，为《沈从文选集》之序言，页十五。

[167] 见《龙朱》，《沈从文选集》，页一西六。在载于《春》（一九四七年开明版）的自修正本里，沈从文把《阿波罗神》四字改为《天王菩萨》，更不伦不类。

[168] 见《会明》，《黑夜》（一九四九年开明版），页一六。

[169] 见《萧萧》，《新与旧》，页二七——二八。

[170] 见《生》，《沈从文选集》页五〇。

[171] 见《夜》，《沈从文甲集》（上海，国光，一五三〇），页三二二——三二四。

[172] 见《习题》，《阿金》，页五。

[173] 《主妇集》（香港，建文书局，一九五九），页二——三。（作者案：这段文字，是刘绍铭译本章时加引的，因为国内读者看不到这篇小说。不妨再引《主妇》首段，该段文字更代表沈从文运用西方句法的圆熟：「碧碧睡在新换过的净白被单上，一条琥珀黄绸面薄棉被裹着温暖身子。长发披拂的头埋在大而白的枕头中，翻过身时，现出一片被枕头印红的小脸，睡态显得安静和平。眼睛闭成一条微微弯曲的线。眼睫毛长而且黑，嘴角还镶了一小涡微笑。」

[174] 见《静》，《黑凤集》（一九四三年开明版），页四〇。

[175] 同上。页四六。

第九章 张天翼 (1906—)

• 水晶 译 •

张天翼是这十年当中，最富才华的短篇小说家。一九二九年，张的作品初见各刊物，即使要找他毛病的批评者，也不能否认这位新进作家异于常人的「耳」聪「目」明，以及喜趣横生。用最经济的描述和铺陈，以戏剧性和敏捷的风格，张天翼捕捉到他的角色在动作中的每一特征。他摒弃了华丽辞藻，也不用冗长的段落结构；又用喜剧或者戏剧性的精确，来模拟每一社会阶层的语言习惯。就方言的广度和准确性而论，张天翼在现代中国小说中，是首屈一指的。就他和当时中国小说的关系而言，张天翼采取了海明威式精细大胆的外科手法，切除了白话语汇的平铺直叙、繁琐和笼统等等病害。

不过这种紧凑的写实手法不仅是外在的，而且也有的一种严肃的道德意趣。正因为张天翼对于左翼的文艺观，趋附从不置疑，这种道德上的承担，使其成就更属卓越。我们几乎可以在张天翼身上，发现到一个莎士比亚式的创造者，他将他那一时代那种先入为主意识型态，视为理所当然，不过仍旧能够利用它，来作为一种媒介，借以反映作家对于道德问题的感受。他大多数的作品，虽是依照共产党路线，对中、上阶级加以讽刺，可是悉能超越宣传的层次，进一步达到讽刺人性卑贱和残忍的嘲弄效果。这种道德上的「视景」(vision)，尽管和共产党的社会分析相呼应，实际上是作者才华高人一等的明证。张天翼是现代中国作家中，最不带自传色彩的一位。他从来不曾采用过第一人称的叙述法。不过他的生活，在很多方面和他的作品颇有关联。他的祖父是湖南湘乡人，曾经在太平天国叛乱期间，游幕于湘军首领曾国藩麾下，然后在湖南，逐渐建立了清望，成为地主式的

乡绅。他的五个儿子都克绍箕裘，中了举人，孙子也是准备学成后做官的。一九〇六年，张天翼诞生在南京，排行十五，是家中最幼的儿子。此时，他的家道已经式微，生活迫得张天翼的父亲必须东奔西走，居无定所，以谋生计。张天翼遂从小生活在说不同方言的环境之中，接触到各行各业他父亲必须交游的人物。十八岁高中毕业后，张天翼去北京，开始学习马克思主义，准备从事写作。以后的几年内，他从事过各种不同的职业，当过小公务员，小军官，新闻记者，教师。虽然他的兄姊们多在政界或者教育界，高据要津，张天翼却自甘黯淡，不求腾达，一方面广事搜集他日后小说中的多种素材。^[176]

张天翼的第一篇故事《三天半的梦》，是在一九二八年的一份名叫《奔流》的杂志上刊出的，是年他廿一岁。《奔流》的主编不是别人，就是鲁迅，对于这个新崛起的天才，大加赏识。从此以后，张在十年之间，一口气发表了一连串的小说，结集出版的计有：《从空虚到充实》，《小彼得》，《蜜蜂》，《移行》，《反攻》，《圆圆》，《清明时节》，《追》，《同乡们》，还有四本长篇：《鬼工日记》，《一年》，《洋泾浜奇侠》，和《在城市里》。像这样多产的速率，乖谬自所难免。有很多小说，张天翼重覆了早已使用过的主题和布局，迹近自我模仿；在另外一些小说里，他又沉溺于无聊的低级趣味之中，这是在他夸张他角色的可鄙的举动时而触犯。有些小说篇幅冗长，缺乏作者一贯的力量和控制。不过，就中国作家当时的遭际而言：经济上极不稳定，常受到杂志主编的催稿，张天翼有此成就，已属难能可贵。如果我们剔除掉他小说中三分之一，作为一个社会主义写实派作家，而写出的那些公式化的无产阶级习作，其余的三分之二，不但代表了张天翼的丰饶多产，而且说明了他高水平的成就。他同期的作家内，只有沈从文一人，质或者量方面来说，差堪比拟。但是，沈缺乏了张咄咄逼人的力量，以及粗犷的风趣。

我们可以把张天翼的小说，划分成三类：煽动性的，意识性的，跟讽刺性的。在煽动性的故事里，如前所言，我们遇到暴动或者起义，便有一套标准的社会主义写实方式的陈腔滥调，譬如一批农民或者士兵，在山穷水尽的情形下，鼓噪起来，和他们的压迫者，进行殊死的斗争。在《二十一个》，《面包钱》，《蛇太爷的失败》这类无产阶级故事里出现的，无非是一群面目模糊的人物，他们叫着同一的口号或者俚词鄙语。动作也是可以预见的简单和沉闷。张天翼其他小说里常见的性格鲜明的角色，在这类作品里一个也见不到。

第二类意识型的左翼小说，它们的主题不外是，小资产阶级的知识分子，遭遇到革命经验时的摇摆不定。篇名也就是小说主人翁的《敬野先生》，便是这样的一个人。他在一位革命朋友遭到酷刑和死亡后，一度重振余勇，最后不免恢复腐化恶习。《猪肠子的悲哀》处理了另一个这样的人物，他陷入小资产阶级的因循之中，一方面又清醒地觉察到：无产阶级革命，一定会成功。《移行》的女主角，在经过了一段革命的生活，目睹了许多好朋友的死亡和受难后，嫁给一个有钱的商人，生活优裕，心理却怔忡不宁。这些小说，因为心理纤维细密，在某些方面，超越了茅盾、丁玲、巴金所作的同样努力。不过这些小说，仍旧很难让张天翼施展他的讽刺才能和悲剧性的观照。只有一篇即将讨论到的短篇《出走以后》，其中的意识的冲突，才达到了道德戏剧的动人效果。

张天翼最好的小说，属于讽刺的范畴。在这些小说里，他不大分辨阶级和个人：不论乡绅、小资产阶级，或者普罗阶级，都一视同仁，成为他讽刺的题材。无疑地，马列主义派的批评家胡风，因为心目中有这些小说，才将「素朴的唯物主义者」的标签，别在张天翼身上——这也就是说，张是一个这样的作家，他拒绝将他对于社会的写实观察，跟共产主义乐观派的教条结合在一起^[177]。然而，就在他这种拒绝划清善和恶、希望和腐化的上面，蕴藏了作者的讽刺力量。

大致说来，张天翼的世界，是一个腐烂中的衰老世界，一个充满了自虚、虐人狂、势利鬼、胸怀大志却又不得不屈居人下的、出卖人而又被人出卖的人物的世界。在下面，我们借用几篇张的最佳故事，来把这个世界，更加清晰地表示在读者面前。

《砥柱》便是以辛辣幽默，替中国现代文学，勾划了一幅旧式的、乡愿典型的腐儒画像。《砥柱》这个成语原指身处腐败社会里的一个正统道德的支持者，引用到男主角的身上，立刻产生了讽刺的意味。黄宜庵完全不配承当这个称号。相反地，像鲁迅《肥皂》中的四铭，是一个乡愿，满脑子的肮脏思想，还伪装自己是个方正卫道之士，一面自满地反对中国社会逐步走上现代化的道路。他同时也是个虐待狂。故事中的残忍暗流，则纯是张天翼式的。

在一次沿着长江的航行中，宜庵伴着他十六岁的女儿，到另外一个城市去，让一个做官的老爷相看，是否配做他的儿媳妇。他希望后者会看中他的女儿，同意许她为媳。尽管这样厚颜地以女儿的终身大事来改善自己的前途，宜庵却小心翼翼地护卫自己的女儿，不让她受到拥挤船舱里不良风化的影响。因为发现女儿同一个敞着胸在喂婴孩的女人，在甲板上谈话，立刻把她召进舱内，狠狠教训了她一顿。就在她申斥女儿的同时，他闻到隔舱飘过来的鸦片烟香味，又听到一段猥亵谈话的一部份。他一面陶醉在这段对话里，一面深恐女儿可能在那里偷听。这种谈话贞妹子是不懂的，她继续在一边织着毛线：

他眼睛往板壁上瞟了一下，又回到良妹子身上。

她坐在窗子跟前，只瞧见一个弯着的人身翦影。可是他觉得她脸子正发着红，眼睛里闪着亮——水汪汪的！

「咳哼！」他大声一咳，拼命拉长了脸。

小姐吓了一跳，连身子都抖动了一下。

一看就知道她心虚。这老头儿就感到肚子里有什么塞住了，呼吸也调不匀称。眼珠差点没跳出了眼眶子，冲着贞妹子

直冒火。他打定主意要好好教训她一顿，骂她一顿，舌子可打着结：

「贞妹子！……你……哼，该死，这这……我告诉你——晓得吧，一个人……一个人……那个那个——唔……」

嘴巴空动了几动，稀稀朗朗的几根胡子梗耸了几下，他就咳了一声，猛地爆出了一句——

「非礼勿听！……」

那个对他睁大了眼睛，张大了嘴巴。

「莫光看着我！」他老人家打牙缝里压出了叫声。「一个人总要时时刻刻自省——看做了什么非礼之举没有。……一个人——一个人——嗯，非礼之言……听了非礼之言也就是自己非礼！晓得吧！」

贞妹子愣住了：「怎么？我听了什么呢？」

「『听了什么？』隔壁……隔壁……我看你是……」

做老子的狠狠地瞪了她一会儿，失望地叹了一口气。他把眼珠子移到自己脚上，移到舱顶上，又忍不住瞟到他小姐那边去。

她还在那里盯着他。他就碰了钉子似的发了气：

「没有听就没有听！有则改之，无则加勉！……做你自己的事呀！怎么？……」^[178]

这一段妙文，令人喷饭：女儿近于愚昧的天真，成为一方喜剧性的背景，用来衬托她父亲过度紧张的发怒，以及最后发现自己闹了场笑话的屈辱。他简直无法明白，女儿会蠢到这般地步。

因为越来越专心偷听邻室的笑话，黄宜庵也越来越坐立不安起来。他那激动的神态，甚至连贞妹子都觉得怀疑了。最后，他感到有制止这场谈话的必要。他走到邻舱去，立刻，坐在那儿的一个理学会会长，认出他是谁来，并称之为风月场的高手，大大恭维他一番，一

面强迫他立即说出生平最得意的一则艳事，来犒劳大众。因为觉得处境尴尬，黄宜庵先回到自己船舱里去，命令女儿先到甲板上去，然后，才加入他那「有志一同」的朋友中间去。

《砥柱》是航船众生相的一则明快特写，它是通过男主角黄宜庵的眼光反映出来的。黄宜庵根据自己的肮脏心眼，来衡量船上遇到的人与事，然后将之任意歪曲。一个袒胸喂乳的少妇，可以成为色情骚扰的原因，同时，她的乳房又是令人在道德上起反感的東西。在故事喜谑的表层背后，隐藏了一出父亲即将出卖女儿的戏剧。那个愚蠢的少女，也许对于此行的任务，的确一无所知。即使她已经知道，也并不表露任何反抗的迹象。她那种不声不响而又不打扰人的存在，特别是在满船嚣闹作乐的氛围中，烘托了她父亲出卖她终身的残忍，以及故事的喜剧意趣。

另外一则故事《在旅途中》，继续刻划发生在中国的日常小事。一个叫计三钻子的乡村泼皮，有一天很不情愿地乘了一节货车进城去，而没有搭乘他预期的客车。同车有两个乡巴佬，使他感到不耐。同时，又因为乡巴佬不许他用他们的包袱当坐垫，越发使他不快。他很口渴，而同车的乡下人反而带了热水瓶，这使他忿怒不已。不过，他还是从他们的热水瓶里喝了水，然后，恢复了他那优越感受到损伤的模样，坐到一边去。

火车快开动时，一个秃头灰须的男人，跟他的仆人走上车来，计三钻子顿时感到松了口气，终于，他找到一个跟他社会地位平等、可以交谈的人。可惜那秃头一点都不注意他。计三钻子一面发着闷气，一面想也许这个秃头不如他看来那样有身份，乃放肆地把左脚放到后者的裤腿上，来试探一下这人的反应如何。忍耐了一会，秃头终于勃然大怒。他自称是一个有钱的、退伍了的将军，他有一度，因为赈款舞弊的案子，审问过计三钻子。将军在旅途中，一路把计三钻子辱骂不息。最糟的是，这件事是在两个乡巴佬的睽睽目击下进行的。一旦

将军下车以后，计再也遏止不住一腔怒火和羞辱，对自己大嚷大叫起来：

「什么家伙！……你两百多万的家财从那里来的！真畜牲！……老子怕了你！你——你——畜牲！总有一天我要……这包袱是谁的！」

他脚绊着了那个灰色包袱，于是狠命地把牠一踢。

两个乡下人吃了一大惊，慌张地抬起脸来。

那位马坡的大脚色冲到了他们跟前，两个拳头在空中甩着，叫得连脸都涨紫了：

「尽看着我做什么！——要同我打架是不是！……蠢家伙！猪都不如的东西！……」

他脾气发得过了火，竟踢了尖脸一下：因为他的是一付八字脚，触到别人肉上就只脚的里侧的一面。

「踢人？」尖脸闪电似地霎着眼睛。

「踢了你，怎样！……你们刚才笑什么？挤眉弄眼的捣什么鬼！真该杀！你们是土匪！是畜牲！……」^[179]

三个人总算静了下来，一直等到他们在同一车站下车为止。计三钻子冲到尖脸面前，刮了他一个嘴巴。因为后者不敢还手，计这才松了一口气，恢复用闲适的姿态走路。他的淡蓝布长衫前后飘着，在下午的阳光下发着光。

故事里，乡村无赖的可鄙性格，借着一次火车旅行，戏剧性地全盘托出。两个农民一腔隐忍的怒火，只有在将军怒斥泼皮时，才得到片刻阿Q式的报复。这一点当然可以用共产党教条来分析的。不过，另一方面来说，这无赖同时也在将军手里，受到侮辱，而将军可能是更高一级的坏蛋，因他比起计三钻子来，可能更加有势，也更加有钱，这使得《在旅途中》成为以中国人势利眼为题材的特产喜剧，那便

是：社会地位越高的人，越有权伤害次一地位的人。于是，这个村中无赖遂成为中国人顽劣通病的一个具体描写。

《中秋》是另外一则以「侮辱」为主题的故事，无论就塑造残忍和卑鄙两方面来看，都可说是一时无双的。乡村缙绅葵大爷，在他妻子的坚持下，邀请了她穷苦的三弟弟前来过节，三舅舅在这样一个重要的节日，原是无处可去的。饭菜放在桌上很久了，葵大爷并不请家人入席。他故意和三舅舅聊天，后者虽然极端饥饿，仍旧强颜欢笑着。那等得不耐烦的小儿子，偷偷跑到桌子边，吃了一口菜。葵大爷立刻赏了他一个耳刮子，一面继续抱怨着亲戚们的忘恩负义。「人家也有亲戚——靠亲戚帮忙。我呢，哼，什么亲戚都用我的钱，揩我的油。我真不懂，我真不懂，唉！」^[180]他的妻子微弱地抗议着，企图阻止丈夫这种残忍的恶作剧。就在此时，饭菜渐渐冷了。

一个佃农来跟葵大爷拜节，送给他一只大阉鸡，作为节礼。当后者对于阉鸡的大小，表示不满时，这农民竟敢鼓足了勇气回嘴，然后气冲冲地把礼物提了回去。在这一场冲突中，可怜的亲戚感到片刻的欢愉，因为这农民彷彿在替他自己讲话；但因为根深柢固的教养，他很快对于农民的傲慢，感到厌恶，并且赶到门口，帮着葵大爷去责备那农民。他回到天井的时候，葵大爷回报他的，是另外一连串的牢骚，说人心如何不古，忘恩负义。为了不使三舅舅连续受辱，葵奶奶只有劝他赶快走路。这个穷亲戚走到天井里，因为羞愤和饥饿交迫，晕倒在地。

这篇故事是可以用共产党术语来加以分析的，只消我们把穷亲戚说成是一个面目可憎的懦夫，不敢和农民站在一条战线，跟地主进行斗争就是了。不过，像前述的《在旅途中》那样，张天翼再度充分掌握了戏剧的场面，又从这场面里，挤出一点一滴的嘲弄来。葵大爷是一个在他自己的立场上，说得过去的人。他性格上的残忍，用不着靠阶级斗争的论调来解释。同理，那穷亲戚是可悲的，不是因为他没有

受过马克思主义的洗礼，而是因为他不可避免受到自己教养上的限制，又因为他不加反省的、穷乡绅习气。

用着同样不畏缩的写实手法，张天翼塑造了另外一个、和舅舅截然相反的角色「陆宝田」。陆宝田是政府机关的一名小书记，因为野心勃勃，对于周遭的环境，发生了盲目的反应。一般人都认为他是一个无害的傻瓜，他却以为自己很聪明能干：他将自己卷入同事之间的派系斗争当中，甚至为了博取主管欢心，打同事的小报告。因为肺病的侵袭，他不得不把公事带到家中去，连夜抄录。尽管他需钱孔亟，还敢陪同上司一起交游。他酗酒又抽烟，直到自己几乎窒息至死；他的赌运又不佳，在麻将桌上大输特输。他还不知警惕，又跟同事们比赛骑马，终于从马背上摔了下来，鲜血从口内喷出来。

他只好躺在床上。几星期以后，一个同事来探病，设法想告诉他，已经被辞退的消息。尽管病入膏肓，他还对他的同事说：「我虽然生病请假，其实樊秘书那些公事——我在家里还是可以办。老凌你看呢？我看是行得通的。」^[181]

陆宝田的悲惨有一种恐怖的特质。张天翼用一种捉弄人的手法，让他的小人物受到一连串的惩罚，真带有一种英国伊丽莎白一世王朝戏剧处理疯子和傻瓜角色的野蛮特质。但陆宝田不但是许多残忍笑料下的可怜虫，在他谋取幸进的如意算盘中，在他对于痛苦和玩笑，近乎自虐性的享受里，他也是一个极端固执的人，固执得对于自己日渐恶化的健康状况，也茫然无知。结果是一场悲剧性的闹剧，让我们对于社会上的生存挣扎，得到战栗性的一瞥。

像以上三则故事所显示，张天翼是一位阶级意识十分强烈的作家；他擅长描写不同阶级，或者同等阶级之间人与人的磨擦。他最终的含义是马克思式的，因为他暗示说：一个较为平等和人性化的社会，可以豁免掉这种带有侮辱和伤害的可怖笑闹。张天翼也像班强生(Ben Jonson)一样，翔实地记下当时社会的风习，拒绝根据固定的公

式去歪曲和简化人生，当然这不能包括那些标准的无产阶级意识下的宣传产品。同期作家当中，很少有人像他那样，对于人性心理上的偏拗乖误，以及邪恶的倾向，有如此清楚的掌握；不仅如此，还进一步的具备一种讽刺性和悲剧性的「视景」。因此，这位作家在他最佳的小说里，往往保留了人性真象的一种广度，这在一般作家教诲人道主义的时代，实在难能可贵。

张天翼的小说艺术，是包罗万象的，不再举几个例子，实在不足以概其全。下面的三篇故事：《春风》，《小彼得》和《出走以后》，篇篇都足以说明张的独创性和多才多艺。

在长短篇《春风》里，张天翼观察了一个被仇恨和轻蔑束缚住的人为社会。小说标题取自某一省公路局官办的免费子弟小学的名字；就像佟校长所说的，学校是民主教育的一个好榜样，使得贫富人家的子弟，不分彼此，受到春风般的化育。事实上，学生的家庭成份，却为校长和教师们严格划分着，而这些教师因为薪给菲薄，前途黯淡，常常把他们的一腔怨愤，发泄到那些大多数既肮脏又褴褛的穷苦学生身上去——他们都是铁路工人的子弟。教师们彼此不停地争吵，只有在衣履整洁的学生面前，才稍稍松懈一点，而这些学生是他们献媚和纵容的对象。出身有钱家庭的子弟，看清了自己所受的优待，一个个变得骄横恶毒。张天翼曾经写过很多有关学生生活的生动而又充满喜悦的故事，在《春风》里，他以超乎寻常的透剔手法，又一度展现了老师和学生之间存在的腐败和邪恶。下面所引的一长段，是丁老师如何教学的情形。他是个幽默而富于风趣的校医，然而他和另外一位有虐待狂的金老师比较起来，仅仅只有表面上的不同：

丁老师那个教室里——时不时哄出了笑声。

这么着丁老师就更加起劲，连眉毛眼睛都跳了起来。

「你们晓不晓得——『清洁』是什么？」这位丁老师把书擎得高高的，问了一句常常问的话。

全体照例答得人很满意：「清洁就是卫生。」

丁老师点了点脑袋。

「对了，卫生。卫生是顶要紧的。譬如打疫针，种牛痘，都是卫生，一个人不种牛痘——应当不应当呢？」

「不应当！」

「噯，是的，不应当。不种牛痘的人就会像廖文彬一样成了麻子。廖文彬，你为什么 not 种牛痘？」

「不晓得，」廖文彬哭丧着脸答，拿袖子揩了揩嘴。

接着丁老师就指着廖文彬的脸说上一大套，好像那个小鬼犯了什么错事，该记一个大过似的。他一会儿耸耸肩膀，一会儿扬扬眉毛。末了他用两手乱点着自己的脸，窝着一张嘴：

「咦咦咦，都是麻点，都是麻点！啊呀，丑死了，啊呀啊呀！」

下面哄堂大笑起来。还有人拍着手，顿着脚。

廖文彬哇的一声哭了。

讲台上的那一位也学着他的：叫了一声「哇！——」——然后拼命忍住笑，弯着两个嘴角，眼睛一霎一霎的：

「为什么哭呢，喂？你自己做了麻子还怪别人么？」

又是一阵哈哈，丁老师摆摆手都拦不住，他只好挺着肚子等那么一会儿。脸上发着光。

「尤福林，」最后他叫，「你也配笑人家么，你自己是癞头哇。跟麻子一样丑。咦咦，脏死了脏死了！……」

他掏出一块纱布来遮住嘴，暗地里格格格地笑着。一直等别人静了下来，他才装着一付正经面孔，照例问这么一句：这班上谁最清洁。

大家早已摸熟了丁老师的脾气。

「林文侯。」

接着——所有的视线像扔石子似地投到了林文侯身上。

这个顶清洁的学生就赶快庄严着脸子，嘴也抿得紧紧的。眼珠子可在往左右瞟着。他坐得万分规矩；胸脯没命地挺着。背脊那里凹进了一大块，看着简直是个雕得不大高明的石像。

丁老师拿那块纱布来了鼻涕。他扬一扬眉毛正要往下说，忽然林文侯叫了起来：

「禀老师，江日新对我瞪眼睛！」

那位老师盯着江日新，翻了一片下唇，警告地摇摇头。过会儿林文侯又叫：

「禀老师，江日新的脏衣裳揩到我身上，脏死了！」许多人都瞧瞧江日新。有几张脸上蒙着一付特别的神情——巴望着发生一点什么事。有一个还很响地咂咂嘴。

「嗯，江日新又要打了吧？」丁老师欢天喜地捞起了袖子，装个鬼脸逗别人笑。

不管那个脏孩子怎样声辩，他只顾自己往下说。

「你自己讲个价钱：打几下？……什么？咦，我管你有意不有意，无意也要打。……快说：几下？……两下？两下？……咦咦咦，那太少了吧？」

他把价钱提高到十五下，才拿那黑板刷子动起手来。一面他耸耸肩膀皱一下鼻子，说了句俏皮话——

「这是给小流氓的一种维他命。」^[182]

这一段使人想起狄更司的小说《艰苦时光》(Hard Times)中开始的一个场面，这一个场面，李维斯(F. R. Leavis)曾经在《伟大的传统》(The Great Tradition)书中加以精辟的剖析过。丁老师哗众取宠，丑角式的表演，拌和了侮谩和轻蔑，不单在赢取学生的爱戴上，深具讽刺的意味，而且也反映了一种根深蒂固的残忍性，这在其他的老师身上，也很普及，这种作风，使得穷苦学生，在春风小学里的生

活，不啻人间地狱。在《春风》里，张天翼像在其他有关儿童的故事里一样，利用中国脏孩子的各种特质，象是癞痢头，麻皮，流鼻涕，发亮的袖口等等，来代表一切被摈斥的人群。我们可以看出，丁老师不断强调卫生，嘲弄那些没有打防疫针，种牛痘的小孩，以及自己用纱布遮住嘴来作为消毒剂，凡此种种，都能慧黠地表露了丁老师爱心和关切的丧失殆尽。

《春风》的主角邱老师，比较他的那些同事，似乎略胜一筹，因为他对于现状极端不满，以及他存心离开学校，去上大学求深造。但是他也是很惹人发笑的，对于穷苦学生，一样地不耐烦，而且轻视他们。他也是一样的小人物，受到环境的恶劣影响，虽然心里愤恨不已，却又摆脱不下。《春风》这一种富于狄更斯式的喜趣，是植根于一种讽谕的观照：如何一个事实上毫无希望的阶级，在略胜一筹的经济状况下，会回过头来憎恨一个更低的阶级。《春风》遂成为张天翼研究人性的残忍和势利的另一篇杰作了。

《小彼得》是讽刺的另一型式。故事的篇名即是工厂厂主所豢养的一条洋狗的名字。牠每天享受着牛奶、牛肉和巧克力，又可以在工厂中乱走乱窜。工人和职员都很讨厌这头狗，因为这条狗是奢侈的象征，同时，又是主人的可伤害的一部份。他们一有机会，便用石头砸小彼得，又用其他方式去作弄和报复。厂主十分震怒，把小彼得关在屋子里，不许再溜出去。但是有一天，小彼得又跑了出来，被七、八个工人和职员捉住宰了，烧了一顿可口的香肉来大快朵颐：「他们感到痛快。可是在回家的路上，也就默然了：那痛快有点欠缺的，而且还隐藏着什么不满足。」^[183]

《小彼得》在一九三一年问世时，鲁迅和其他共产党的批评家，一致认为故事轻佻不堪：杀狗和吃狗的过程，看来是全然不必要的，如果作者的初衷，是灌输对于厂主的仇恨的话。不过就在这不必要的地方，张天翼凭高超的道德直觉，超越了他的批评家，超越了共产党

的陈腔滥调，作出了对于人的执拗意志的令人阂阻不安的批判。不过，他在这种批评的力量下屈服了，此后张天翼没有再写过一类似的工业界无产阶级的故事。《小彼得》于是成为处理这种题材独一无二的例子；它也变成了现代中国作家反映劳、资关系最具嘲弄性的一篇小说。

《出走以后》在前文曾经谈到过，是张天翼唯一一篇达致道德戏剧水平的意识型的小说。像作者有关知识分子的其它故事一样，这篇故事的缺点是：一本正经讲道理的片段过多，对话的形式，和他笔下农村以及小城人物的娴熟口语比较起来，显得甚为抽象化。不过故事仍然能从具体的人性，反映出理想主义和现实冲突后，所遭遇到的思想上的难题。一个在穷困家庭中长大的女子，在她下嫁富有的厂主何伯峻以前，曾经受到她七叔在共产党理论上的灌输。结婚后，她在上海过着养尊处优的生活，认为理所当然；不过，她仍然看不惯丈夫对待工人的手段，认为那是不公平的。故事开始时，何太太突然在一时激愤下回返了娘家，告诉她吓得痴呆的父母，正在和丈夫进行离婚。她年迈的父亲刚刚辞去一份薪金菲薄的差事，准备依靠女儿，过一阵「老太爷」的生活，对于即将临头的暗淡日子，感到惶恐。她甚为轻视父母的恐惧和忧虑，唯有设法从七叔那儿，博取一点道义上的支援；但七叔原来只知道在口头上叫嚷马克思主义，实际上十分谨慎，而且畏首畏尾，给予她的安慰，实在很少。此时，我们的女主角在房中来回走着，一面打量着周遭污秽简陋的环境，觉察到她父母的孤立无援，以及她过去在娘家生活的单调：

老太太跟老王妈在别的房间里找剪子，一面嘟哝着些什么——似乎在互相埋怨。堂屋里可响起老太爷抽旱烟的声音，那么没劲儿，那么单调，彷彿人类一辈子只配抽旱烟——一面抽着一面安心地等着老死。

这些一切——对姑太太当然非常熟悉。她彷彿觉得自己一直生活到这里，并没有遇见那个何伯峻，并没结婚。似乎她还才打学校里回来哩。

不过也有点不同：那时候她只穿着破棉袄，罩着补了又补的蓝旗袍。脚上老是一双胶底鞋：夏天泡着脚汗，冬天就冷得像冰。

这算什么生活！——没一点活气，没一点热闹，没一点乐趣。

二十年来的日子刻板地过了下去。老太爷下了衙门回来就苦着脸诉穷。计算着自己哪一年才可以出暮库运。他那么自言自语地嘟哝好一会，接着就叹口长气说他累了孩子们，孩子们也累了他。于是老太太又发了老毛病——伤心地抽咽着，一直要等到老王妈问他豆腐预备怎么吃法，她才停了嘴。

姑太太那时候就简直不知道一个家庭会有欢笑。家里的事虽然不用她操心，可是总有说不出的忧郁钉在她心底里。一到了天黑还没点灯的时候，她听着爸爸的边抽旱烟边叹气，姆妈跟老王妈的嘟哝，院子里那些鸡咯咯的叫，天上的风声，远处军营里的吹号：她不知怎么就感到太凄凉，她常常无缘无故哭了起来。

只有在七叔那里得到一点安慰——那些书，那些理想。他还介绍了伯峻给她。

现在七叔也还是那个，告诉她生活是……

她心脏上感到一阵冷。她踱得累起来，很想在那张有弹性的钢床上躺一会：可是这儿只有那张破旧的宁波床。

她可没坐下，只瞧瞧没有天花板的屋顶，瞧瞧糊着皮纸的窗格子。自己忽然有点奇怪起来：她居然在这潮湿的黑屋子里

住着到长成大人。她打了个寒噤，觉得有垃圾堆上那些小蚊子叮满在身上似的。^[184]

此刻她开始感到恐怖起来：万一她的丈夫觉得无所谓，也不来央求她回去，她又怎能耐得住一辈子在这所屋子呆下去？同时，住了不算，还得照顾她的父母、年轻的弟妹？她哭得抽抽搐搐的。但是，一封来自她丈夫的电报，解了她的围。

一个典型的左翼作家，可能让故事作出不同的发展。他可能让女主角的道德勇气，坚持到底；故事极可能以她离开丈夫的家作为结束，而不是以此开场：一种熟悉的「傀儡家庭」的公式！但是，在目前的故事里，道德上的兴趣，是集中在女主角一时冲动所引起的后果上，以及在她勉强接受现实的摆布后承认少女时代的理想主义已告破灭的一刹那上。无疑地，张天翼看不起七叔叔，同时认为女主角最终的谨行慎微是怯懦的。不过，同时间内，张天翼是个深刻的心理学家，将她心理上的冲突，转化成为一则具有普遍嘲弄性的寓言。

张天翼是一个卓越的短篇小说家，这种说法可以从他的《砥柱》到《出走以后》等作品身上，得到明证。作为一个长篇小说家而言，他显然是吃亏的。他那简洁的文体，虽然可以赋予短篇足够的力量，如果用来支持两三百页篇幅的长篇，便显得单调了。他那种利用几种重现在主角身上的特性来勾划人物的手法，在一个长篇说部内，便显得沉闷不堪，因为这样的写法，阻碍了心理上的发展。举例来说，《在城市里》，一部长达五百页的小说，全书一共有一打以上蝇营狗苟、你争我夺的人物。每个人都是在各自的范围内十分阴险又奸诈，但是，阴谋的连续重演，引不起读者丝毫激动的反应。仅仅在故事的结尾，当书中主要的反派角色唐老二和他的母亲，为了争夺家产，露出了贪婪和彼此的仇恨（而这种本色在平时一直伪装得很好）时，全书才添加了片刻戏剧性的生意。这一幕是如此的有声有色，相形之下，小说的其它部份，看来只是平淡而又肤浅的小城风俗习惯的一种

研究。《一年》，另一部长篇，是有关政府公务员的讽刺小说，具有《在城市中》同样拖泥带水慢吞吞的特性。

在《洋泾浜奇侠》一书中，张天翼却写成了一部令人欣慰、喜趣横生的小说。像老舍的《赵子曰》一样，这本书是对英雄侠士的式微的闹剧式的处理，书中以一憨直的好汉做主角，相信也受到《唐·吉珂德传》和中国武侠小说的影响。小说的主题同样和爱国主义有关。不过，老舍一直对于中国的命运，表示一种说教式的关切，而张天翼只限于暴露商业化和不切实际的执着于爱国主义，以及这一运动商业化以后所产生的欺诈和诱骗。在形式上，张天翼的小说更像一出滑稽戏，不过，却饱含了爽利的讽刺，以及异乎寻常的喜剧趣味。

在三十年代初期，中国已觉察到日本帝国主义的侵略。政府一致诉诸普遍的爱国情绪来实施各种计划，诸如新生活运动，建立空军，甚至于发售航空救国奖券。商人和制造商，以及教育家也追随这一形势，假借爱国主义之名，来推销各自的商品。因此，一个冬烘的学者，会倡导读四书五经，作为救国的不二法门；一个跳舞厅的老板会腼颜地做广告说，社交舞是具有爱国的美德的。就在这一背景之下，大批商业化的爱国货和爱国观念，纷纷出笼。《洋泾浜奇侠》在此时出现，是深具时代意义的。甚至这一本小说的主角，尽管形同白痴，也计划用道教的巫咒和法术来救国。小说里，有一个角色，在墙上读到这样一幅广告：

唯有热水瓶可以救国！？？！！！

东北苦寒。故抗战义勇军作战时。常携带月光牌热水瓶一具。因月光牌热水瓶价廉物美。能保暖七十二小时。爱国志士。无不乐用之。故曰：

唯有热水瓶可以救国！？？！！！

切勿失此爱国机会！？？ [185]

不过，像这一类的胡说八道，并非多余的幽默；这与小说整个讽刺的主题是契合的。

小说讲一个姓石的人家，因为害怕日军即将侵略华北，从北平逃到了上海。在旅途中，史伯襄（一个迷信算命的人）跟他脑筋糊涂的妻子，对同车的乘客说，他们的幼子史兆武，命中注定在十五岁的时候，将成为师长。现在他已经十四岁了，受到父母的无限宠爱；这个孩子因此完全夺去了父母对他同父异母、长兄的爱。兆昌在二十五、六岁的年龄，还是一事无成；他呆呆地坐在火车座上，盘算着自己比较弟弟更加辉煌的命运。因为嗜读武侠小说如命，再加上又是道家武术的忠实信徒，他相信有一天，自己一定会修炼成一种法术，击败日本人。

到了上海以后，史兆昌遇到一个流氓胡根宝，这人带他去见一个同党，来自湖南的太极真人和他的徒弟半塵子。因为对于太极真人的超人法术深信不移，兆昌不但成为这人的徒弟，同时答应捐出四千元，来作为协建昆仑山炼丹台的费用（昆仑山原是传统之中，道家炼丹的一个好去处）。

在他较为世俗的家里，兆昌一方面又和一些有钱的上海商人来往，并且组织了一个全国名流绝食救国会。这些有身份有地位的上海市民，口称绝食，其实只是不吃米饭，转而去吃更加讲究的珍馐而已。另外的一班投机份子，组织了一个征夷募款委员会。大量从南洋华侨手里汇来的捐款，中饱了少数经办人的私囊。

我们的男主角是一个极富幻想的人，有一天，他看到歌女何曼丽，串演一出歌舞剧《救国女侠》，十分感动；这出戏是由《摩登爱国歌舞团》演出的。因为英雄必定有美人相配，兆昌便相信，何曼丽是命中注定、协助他消灭日寇的女英雄。因为用钱爽快，他从何曼丽那里，得到了些许小惠；不过，当他有一天，发现何曼丽坐在另一个男人的膝盖上时，只有狼狈逃遁了。

兆昌接着又受到他道士朋友的劝服，想从平民阶级里找对象。有一次，他在路边看到耍武艺的父女二人，认为自己梦寐以求的「十三妹」，就是那个年轻的卖艺姑娘。不过，这姑娘的父亲，很粗鲁地把他吆喝开了。

一九三二年，「八一三」淞沪战事，在上海展开了序幕。我们的英雄忽然像发疯一样，冲到了街上，一面喃喃呐呐诵念着道家的符咒，一面挥舞着一把剑（其实是一把小折刀），在他的嘴里，还含着道家朋友送他的仙丹（其实是硬糖）；头顶上敌人飞机在扔炸弹，他也视若无睹。终于，他很快在肩头受了伤，被抬送到医院去。同时间内，安安稳稳住在外国租界里的史太太，一面打着麻将，一面不住称赞自己的小儿子，因为不久他就要成为师长了。

上面所引，只说出了《洋泾浜奇侠》的荦荦大者，就像英国文学教科书里，我们也只能看到班强生的《炼金术士》等喜剧的故事纲领，同读喜剧原文，大异其趣。一直到最后一事为止，《洋泾浜奇侠》始终在一个开阔的讽刺地面上展开，到处见到形形色式的江湖骗子。而在最后一章，借着男主角现实和幻想的冲突，点出了故事中狂想曲式的主题。男主角一连串的「奇」遇都很令人捧腹，特别是在道教方士和何曼丽的插曲里。张天翼在处理道教方士的湖南方言，以及何曼丽的冒牌国语时，看来轻而易举，实不容易，在这一方面，张天翼操纵口语幽默的才华，堪与狄更司相比。^[186]

这本小说当然不是一本大书。因为作者默默遵守马克思式对于中国社会典型的批判，限制了讽刺的发展，只点到滑稽为止。尽管模仿唐·吉珂德，史兆昌并不带丝毫悲剧气息。作为一个小说人物来看，他并不比较赵子曰更受到认真的处理，因为后者，在全书结尾时，还显露了更生再造的可能性。兆昌除了迷醉那些剑仙侠客的小说以外，同时也是他那士大夫阶级的标准环境产物。他会骂厨子，小看穷人，有一次又跟一批在罢工中的工人吵架。尽管很容易受骗，史兆昌在理财

上，自有一套聪明方法，因为他念念不忘，想把一枚膺币用出去。张天翼虽然沉溺在闹剧式的广泛笑谑之中，却时刻不让他的读者忘记，男主角的阶级成份和影响。

虽然具有马克思主义的偏向，《洋泾浜奇侠》仍然是一本对利用爱国主义以逞私欲的人们的深刻写照。男主角尽管在模仿义和团拳民的时候流露出「退化」的倾向，但至少他不像其他的人那样贪得无厌；他的妄想，他的天真，和其他角色的卑污行迹比较起来，成为一个鲜明的对照。作者讽刺性的画面是很广大的，虽然，我们真希望作者对那些左派爱国学生和作家所卖的「羊」头「狗」肉也申斥一番。

到抗战爆发前为止，张天翼一直保持着多产的记录。在战争的最初几年，他忙着从事爱国的宣传工作，起初在长沙，然后到四川去，出版了《速写三篇》，是有关抗战期间混水摸鱼的知识份子的讽刺小说。^[187]之后，他发现自己染上了肺结核菌，必需静静的休养，写作转少。四十年代初期，桂林发行的《文艺杂志》连载了他的长篇童话《金鸭帝国》。其实早在一九三五年，他就在《文季月刊》创刊号上发表了一篇强调贫富儿童对立的中篇讽刺童话《奇怪的地方》了。

一九五〇年开始，我们又发现张天翼的作品，在北京的著名文艺杂志如《人民文学》上刊登。他写的多系有关儿童的故事和独幕剧，读者自然以青、少年为主。因为张天翼很擅长把握儿童、少年人的心理（《春风》，《包氏父子》都是很好的例子），以及他从事童话创作的成功，中共文化界的领导阶层，显然属意张天翼，由他来主持儿童文学。这份差事并不清闲，因为中共当局对于青、少年的思想灌输，向极重视。在北京文艺界，张天翼遂占了一个相当重要的地位。事实上，自从一九五七年以来，他就是《人民文学》的总编辑。他新写的少年文艺创作，可以想见全是共产党八股，但是作为一个短篇小说家以及长篇小说家而论，张天翼既能遵循共产党创作途径，又能保持在法网以内独立，他实际上已成为中国文学史的一部份了。

【注释】

[176] 有关张天翼的生平，可参看他的好友蒋牧良写的《记张天翼》，收在司马文森编的《作家印象记》内。

[177] 见胡风《张天翼论》，载《文艺笔谈》，页三八——八七。

[178] 《砥柱》，《追》，页一四——一六。

[179] 《旅途中》，《追》，页一一八——一一九。

[180] 《中秋》，《追》，页一七九。

[181] 《陆宝田》，《同乡们》，页一七九。

[182] 《春风》，载《文学》，六卷二期（一九三六年二月），页二二九——二三〇。

[183] 《小彼得》，页二四。

[184] 《出走以后》，《张天翼文集》（上海，一九四八），页五二——五三。

[185] 《洋泾浜奇侠》，页九三——九四。

[186] 在艾格·史诺(Edgar Snow)所编的《今日中国》(Living China)短篇小说集里，有一篇张天翼特为该书而写的小传。在谈到外国作家对他的影响时，张天翼承认狄更斯影响他最深，其次是莫泊桑、左拉、巴布斯(Barbusse)、托尔斯泰、契可夫和高尔基。中国作家影响他至大的是鲁迅。

[187] 《速写三篇》的其中两篇《华威先生》与《新生》是在一九三八年杂志上发表的。第三篇，《谭九先生的工作》则完成于一九三七年十一月。可是我现在用的版本却是一九四三年在重庆初版。

第十章 巴金 (1904—)

• 水晶 译 •

巴金是这十年间最流行又最多产的作家之一，但是却不是最重要中间的一位。尽管佳评如潮，受到群众的爱戴，却无法从他这一期的作品内，发现任何追求完美的企图。而这种努力，我们可以在茅盾、沈从文、张天翼身上找到。不过巴金在抗战期间，逐渐转化成为一个相当不错的小说家。巴金是一个具有强烈道德感——甚至可以说，宗教狂热——的人，自称他对于理想的服务，胜过艺术。「我不是一个艺术家，」他在一本短篇小说集的序言里这样说：「有人说生命是短促的，艺术是永恒的。但是我却认为有一样东西比较艺术更有久远的价值。这一样东西吸引了我。因为它，我宁愿放弃艺术，了无愧怍。艺术是什么呢？如果它不能带给群众光明，又不能摧毁黑暗的话？」^[188]对于少数非难他的文体以及技巧的批评家，巴金的答辩等于是说：他的长篇小说是在灵感冲动以后，自动书写下来的产品，而传统的艺术标准根本不适用：

我缺乏艺术家的气质；我不能像创造一件艺术品那样，来写一本小说。当我写的时候，我忘记了自己，简直变成了一件工具：我既没有空也没有这份客观，来选择我的题材和形式。像我在《电》的前言里所说的，我一写作，自己的身子便不存在了。在我的眼前，出现了一团暗影，影子越来越大。最后变成了一连串悲剧性的画面。我的心彷彿被一根鞭子在抽打着；它跳动不息，而我的手也开始在纸上移动起来，完全不受控制。许许多多人抓住了我的笔，诉说着他们的悲伤。你想我还怎能够再注意形式、故事、观点，以及其它种种琐碎的事情

呢？我几乎是情不自己的。一种力量迫使着我，要我在大量生产的情形下寻求满足；我无法抗拒这种力量，它已经变成我习惯的一部份了。^[189]

巴金认真相信灵感附身之说，很显然地，三十年代跟四十年代的学生读者也相信这一种说法。在学生的眼光中，巴金和其它的作家比较起来，更是一位英雄。他那种赞助革命的人道主义，一下子便打到他们心窝里去。

如果巴金这段期间的作品，显示了什么的话，那便是他从没有脱离过少年成长期。原名李尧棠（字芾甘）的巴金（巴金这个笔名，是两位无政府主义者巴枯宁和克鲁泡特金的名字拆拼起来的），一九〇四年出身一个地主大家庭，从小受到家人的宠爱，尤其是他的母亲。然而，即使爱心也无法阻挡生命中一些不愉快的因素，那是随着生长的过程而来的。在巴金还是五、六岁的时候，便非常喜欢院子里饲养的鸡。有一天，他特别喜爱的一只大花公鸡，被家人宰了，准备请客之用。巴金跑过去抢救不及，只看见公鸡的咽喉已被割断：「大花鸡在地上扑翅膀，慢慢地移动。松绿色的羽毛上染了几团血。我跑到牠的面前叫了一声『大花鸡呀！』。牠闭着眼睛，垂着头在那里乱扑，身子在肮脏的土上擦摩着。颈项上现出了一个大的伤口，血正从那里面滴出来。」^[190]对于幼小的巴金来说，这是一个不可磨灭的经验；饶有意义地，他把这一事件写进他第一本小说《灭亡》里去。

这一件事发生不久，巴金的奶妈杨嫂死了。杨嫂一直在巴金家帮佣，当她病危的时候，巴金跑去看她：「阴暗的房间，没有一点声音。只有触鼻的臭气。在那一张矮床上，蓝布帐子放下了半幅。一幅旧棉被盖住杨嫂的下半身。她睡着……我想不出一句话来，却把眼泪滴在她的手上。『你哭了，你的心肠真好。不要哭，我的病就会好的。』」^[191]这一次经验日后曾经在《秋》这本小说里，以婢女倩儿临终时的动人场面，重新出现过。

然而，巴金注定还要忍受更多更重要的死别。在一九一四年，当他年仅十岁时，母亲便逝世了。不久，他的二姊也相继死去，还有一个丫环——他幼时的玩伴——也夭折了。到了一九三一年的光景，巴金已是成名的作家了，又传来了他的长兄在成都自杀的消息。仅仅在两月以前，巴金还收到一封寄自他长兄的二十余页的长信，诉说他所遭受的大家庭制度的痛苦。

假如说，年轻时的巴金，不断受到死亡和痛苦折磨的话，他同时也感到相当程度的憎恨和愤懑。他的爱心和敏锐的感性，对于生活在祖父统治下的家人，各房之间不断的明争暗夺，感到十分厌恶和气愤，还有他伯叔父亲这一代偶然间流露出来的淫猥和残忍；婢仆们的悲惨遭遇；中国草药对于疾病蔓延的束手无策等。当他逐年长大，看到更多外界的苦闷和不平时，开始为一些新兴的观念所吸引。这些观念当时正在《新青年》以及其它前进的杂志之间传播着。他对于爱的需要以及爱人类广泛的同情心，决定了他阅读的方向。到头来，他终于成为「安那其主义」（无政府主义）的最重要倡导人，同时也成为中国作家中，有关西方革命以及「安那其」文学的最大权威。不过，这一种阅读与其说是掳大或者改变了一个十五岁少年的人生观，毋宁说是钳制了它，因为他从一本克鲁泡特金所写的名叫《告少年》的小册子上，以及波兰作家廖抗夫(Leopold Kampf)所撰的一出德文戏《夜未央》（译者为李石曾，英译本题名One the Eve，一九〇七年出版）里，找到了他所需要的知识上的向导，以及性灵上的启示。多年以后，在这一出戏的译本序言里，巴金谈到了这些文学对于他的影响：

大约在十年前吧，一个十五岁的孩子，读到了一本小书。那时他刚刚信奉了爱人类爱世界的理想，有一个孩子般的幻梦，以为万人享乐的新社会就会与明天的太阳同升起来，一切的罪恶就会立刻消灭。怀着这样的心情来读这一本小书，他的感动真是不能用言语形容出来。那本书给他打开了新的眼界，

使他看见了在另一个国度里一代青年为人民争自由谋幸福的奋斗之大悲剧。在那本书里面这一个十五岁的小孩子第一次找到了他梦境中的英雄，他又找了他的终身事业。他把那本书当作宝贝似的介绍与他的朋友们。他们甚至把牠一字一字的抄录下来，因为那是剧本，所以还排演过几次。这个小孩子便是我，那本书便是中译本《夜未央》。^[192]

对于多数态度严肃的作家来说，一本十五岁时喜爱的书，往往在二十五岁时遭到淘汰；或者说，到了二十五岁时，因为对于该书在智慧上或者文学上有所新发现，而产生了不同的阅读方法。很多中国作家（巴金不过是一个极端的例子）却是：在他们未经指导、青春期间所嗜读的书，往往便是他们终生写作的灵感泉源和行动方针。他们在写作方面，表现得庸碌平凡，一半要归咎于自己无法超越青春期间的文艺修养，和这一期间的领悟能力。在早年的阅读中，巴金遇到了很多与他性灵相近的作家。对于这些作家，他许下了忠贞不二的志愿。其中有一位便是爱玛·高德曼(Emma Goldman)——一个国际闻名的无政府主义者，著有《我对于俄国的幻灭》(My Disillusion With Russia)一书，以及两册厚厚的自传：《过我的日子》(Living My Life)。巴金承认她是他「精神上的母亲」，后来，在他年纪较大的时候，还和高德曼保持了间歇性的通信关系。

尽管他的阅读，支持了他对于善良人性的信念，同时，虽然他身为一份校刊的主编，可以向志同道合的朋友传播他的思想，巴金对于自己家庭中的封建生活，越来越感到厌恶。在一九二三年，他离开成都到上海去，又转往南京，完成他的高中教育。他于一九二五年返回上海，准备从事写作。他翻译了一本克鲁泡特金的书，创办了一份小杂志。一九二七年正月，当他二十三岁的时候，巴金到了法国，大部份时间，都呆在巴黎研读法文。同时开始翻译克鲁泡特金的《伦理学》一书，完成了一本名叫《灭亡》的小说。《灭亡》分期在《小说

月报》上连载。到了一九二九年，当巴金从法国返回中国时，他有点惊异的发现，自己已是颇负时誉的作家了。

从此时起，一直到中日战争爆发前为止，巴金写作翻译都很勤快。他一共写了一打以上的长篇和中篇小说，还有四本短篇小说集。从一九三三年十二月开始，到一九三五年七月为止，他住在日本。回国以后，他成为文化生活出版社的创办人之一，又担任《文季月刊》的副刊编辑。因为这一原故，他在这一期间，提携了不少文艺界的新秀。

《灭亡》是有关爱与恨的浪漫故事。就无政府主义的狂热来说，《灭亡》胜过了巴金后期的一些小说——它们不过是同一主题的不同篇章而已。书中男主角杜大心一如作者本人，是一个敏感的小孩，会为着被宰的鸡只流泪，同时，也同样是在早年尝到丧母之痛。在饥荒的年岁，他目睹着人们苦难最惨淡的一面：「城外野田掘了几个大坑。饿死的人一条条地抛在坑里，像无数的蛆一样。」^[193]杜大心长大以后，爱上了他的表妹，但是，表妹屈服在父母的意志之下，嫁给了别人。多年以后，杜大心去了上海，参加了革命的行列，又和表妹重逢。此时她已经成为一个可怜的年轻寡妇，并且企求他的原谅，重拾旧欢，不过杜大心已经变得非常激楚，不再爱她，他指着自己的心胸对她说：「不能，我不能够爱你了。我已经没有了爱人的心了。这颗心再不能够爱人，也不能够接受任何人的爱了。」^[194]

当然，杜大心并非不能爱人，而系把他的爱，奉献给了群众。他是个诗人，写宣传小册子的作家，工会领袖，一家杂志社的主编。他活在一种信念上，那便是「把自己的幸福建筑在别人痛苦上的人，一定会遭灭亡。」^[195]有一天，在一次汽车意外事件（汽车失事在巴金小说里经常出现）中，他邂逅了李冷和他的妹妹李静淑。这两人虽然出身小资产阶级家庭，不久便受到杜大心革命精神的感召。并且李静淑又热烈地爱上了杜大心。

杜大心有一个要好的朋友，这人是在工会里做事的。有一次，这人被警察逮捕了，不久被砍头。这事使得杜大心下定决心，要去行刺戒严司令。李静淑一度想劝止他，她说的话，是全书中较为动人的演说词之一：「大家都是现社会制度底牺牲者……谁都没有权利来杀人，谁都是父母生的血肉之躯。谁没有像我们一样的父母，兄弟，姊妹？那些人又有什么罪呢？……大心，我们不要再演以眼还眼，以牙还牙的惨剧了。难道这样的惨剧还演得不够多吗？」^[196]虽然大心十分爱她，却屹然不为所动。于是，他开始着手注定要失败的行刺计划，又留下一首言志诗：

对于那般最先起来反抗压迫的人，
灭亡一定会降临到他底一身：
我自己本也知道这样的事情，
然而我的命运却是早已注定！
告诉我：在什么时候，在什么地方，
没有牺牲，而自由居然会得胜在战场？

为了我至爱的被压迫的同胞，我甘愿灭亡，我知道我能够做到，而且也愿意做到这样……^[197]

小说的结尾，是令人吃惊的粗犷的讽刺，这在巴金的早期作品里，是少见的：

戒严司令并没有死，几天以后就恢复了健康。他勃然大怒，说商会会长媾通敌人暗害他，就把商会会长扣留起来。结果商会会长报效了五十万元军饷，买回了自己的自由。

戒严司令并没有死。他正在庆幸因了杜大心底一颗子弹，他得五十万现款，他底几个姨太太也添了不少的首饰。然而杜大心底头却早已化成臭水，从电杆上的竹笼中满下来，使得行人掩鼻了。^[198]

不过，静淑和她的哥哥却决心贯彻大心的未完成工作。五年后，在《灭亡》的续篇《新生》里他们成为「五卅运动」的主要份子。

我们怎样去评价巴金的第一本小说呢？就中国现代小说的内容而论，它的确超越了蒋光慈早期的、以及创造社成员的革命小说。巴金的愤怒，有时使他平板而呆涩的文体，显得生动一点，还有他那比较言之成理的无政府主义立场，就哲学观点来说，也比一般小说里的公式化的共产主义，稍稍有趣些。不过，且不提他写作事业的后期，巴金和一般左翼作家们，只有程度上，而非类别上的不同，这因为巴金无法在人物和场面上，造成一种真实感。在《灭亡》一书里，尽管充满了一本处女作的新鲜和大胆，我们却已经看出，作者对于文艺滥调的倚赖，以及好用抽象的、夸张的戏剧方式去简化人生的明显偏颇。大心只不过是穿着普罗阶级衣服的拜伦式英雄：阴沉、心事重重，他之反抗残酷的社会现状一如拜伦的英雄反抗上帝。静淑和她的哥哥是觉醒了的小资产阶级份子，有自我牺牲的准备，却又不愿意放弃私人爱情的舒适。被大心峻拒的表妹是一个摆脱不掉传统桎梏的弱者。所有这些机械的典型人物，在其他作家的作品里都出现过，而且也会在巴金后来的作品内轮番出现。

如果我们说，严肃的现代小说，已经取代了古代的诗体悲剧，那么，《灭亡》所代表的革命小说品类，是英雄式戏剧(heroic drama)的复活——因为它的人物都代表了某些情欲和观念，演出一场善与恶直截了当的冲突。巴金在《灭亡》以后的几部长篇和中篇里，完全沉溺在这种舞台的现实之中，把一些可以预想到的人物和状况，放在一个充满知识性的辩论、恋爱的纠葛、以及革命阴谋的虚构世界里。

《爱情的三部曲》是他在这一类型下最长的作品，也许可以看作一种最有代表性的作品。

《三部曲》由三个中篇——《雾》、《雨》、《电》——组成。在《电》的前面，又有一段小小的插曲，取名《雷》。《雾》是叙述

一个名叫周如水懦弱的男子的故事，他刚从日本留学回来，住在上海附近的一所海滨别墅里，他有几个朋友，特别是陈真和吴仁民，常来看他，大家在一起讨论中国革命的前途。陈真是一个激烈的革命者，很看不起跟他在一起的女革命同志，取笑她们是「小资产阶级的女性」。不过，周如水很快爱上其中一个名叫张若兰的女子。因为使君有妇，周显得犹疑不决，竟辜负了张女士类似屠格涅夫小说中的女主角一片忘我的爱情。最后消息传来，周的妻子在一年前，已在内地逝世，只有使周更加愁眉不展了。

在《雾》里面，巴金向我们介绍了两种对比性的角色：陈真，一个效忠于理想的男子；周如水，一个张皇摇摆、委决不定的懦夫。在接下来的《雨》里面，他们让吴仁民上场表演：这人冲动而又富于浪漫气息，是个充满矛盾的人；一面满怀小资产阶级的罪恶感，一面又具备了充沛的爆炸性的精力。小说一开始的时候，陈真死于车祸，而周如水则成为李佩珠的爱人，做了一段时期的窝囊肺。周借给李很多革命的小册子，阅读之下，使这个女子的眼界大开，反而无法接受他的爱情了。吴仁民非常看不起周如水失恋后的态度^[199]，劝他干脆去「跳黄浦江，把生命在一刹那间毁掉，免得这样不痛不痒地活着给人类丢脸！」^[200]最后，周自杀了。（在这里，我们不免会联想到伊夫林·瓦的《音容宛在》(The Loved One)一书中类似的一幕，但是周的自杀只是一个人懦弱、不敢面对现实的结果，并没当做「喜剧」来处理。）

在《雨》里，仁民尚不能采取决断性的行动，尽管他有时候敏锐地感同身受到他革命伙伴的苦痛。有一次，他向他的朋友，叙述下面一场恐怖的梦境：

志元，我梦游过地狱了。我看见许多青年被剖腹挖心，被枪毙杀头，被关在监牢里，被刑讯，被拷问。我看见他们也是血肉造成的。他们的父母妻子在叫号，在哭泣。我向人问，他

们为什么会到了这地步。人回答说他们犯了自由思想罪。「真的，该死的青年！」我正要这样说，忽然什么都不见了，我的眼前只有一片血腥。我不觉惊叫起来，就这样醒了。我发觉我是在洋房里过着小资产阶级的生活，我是一个在安乐窝里谈革命的革命家。志元，我恐怖，我怕，我怕那梦里的我！^[201]

仁民刚刚丧妻，他因为同时间爱上了两个女子，除了空谈以外，无法从事其它的工作。其中一个女子，已经同一个有势力的官僚结婚，最后以自杀终场；另外一个女子，则无他途可循，嫁了同一官僚，让她的爱人，只有在革命工作当中，寻求慰藉。这女子同时患了三期肺病，预期在半年之内便会死去，不过，仁民仍旧殚精竭虑地，企图挽救她的命运。他有一位搞革命的朋友，警告他不可如此糊涂：

「仁民，我觉得你没有理由再去找寻她。我们谁都没有权利随意毁掉这个身子。我们应当留着牠来对付那真正的敌人。那是制度，不是个人。我们的仇敌是制度。那人是你的情敌。你没有权利为爱情牺牲性命；许多朋友都期望着你。」^[202]从他朋友家中走出来，吴仁民走进了倾盆大雨之中，让雨冲洗掉他个人的烦恼，重新振奋起革命的信念来。

在《电》里面，吴仁民、李佩珠和他们的同志，相继离开了上海，到福建去，和当地军阀进行斗争，巴金因为个人欠缺革命经验，在处理群众场面时，显得特别的笨拙。书中很多同志遭到逮捕和杀害，但是他们壮烈英勇的行为，很少引起读者追究的兴趣。事实上，尽管书中同志跟恶势力在抵死周旋，读者一点都觉察不到恶势力的正面存在：他们的敌人——一个草寇出身的军阀，从来没有露面过。反倒是作者要我们替他考虑考虑革命小说常常遭遇到的课题——爱情和职责的冲突。一个年轻的革命者，在临死之时，这样询问吴仁民，希望从他那里，得到一个答覆：「我问你，在我们中间——爱——我们也可以恋爱——和别人一样的吗？我们有没有这一——权利？他们说恋

爱会——妨害工作——和革命——冲突。你不要笑我——我始终不能够——解决这个问题——许久我就想问问你。」^[203]吴仁民因为从李佩珠那里，得到了快乐，回答的时候，便显得颇为踌躇满志：「为什么你要疑惑呢？个人的幸福不一定是和群体的幸福冲突的。爱并不是一个罪过。在这一点我们和别人不能够有什么大的差别。」^[204]这一段对话，原来的作用，是带点启发性的忧伤，也许可以代表《电》一书智慧和戏剧方面的水平。也就是说，在刻划了《雾》和《雨》里面的徬徨和矛盾之后，巴金算在本书敲响了一个肯定的音符。

较《灭亡》一书犹过之而无不及，《爱情的三部曲》显示了巴金是一个书呆子作家，他笼统描绘了一个有着爱情和革命却缺乏真实感的世界。故事中的人物和地点虽是中国名字，但在作品中却找不到一点具体的中国风习和风景。在《蚀》一书内，茅盾同样处理了一个有着爱情、又有革命的世界，可是茅盾的三部曲，不仅概括了历史上的一段特定时期，同时也写出了真人，在真实邪恶的糟蹋下，所产生的反应和感觉。巴金的想象力，完全没有受到官感的滋养；它只是卖弄陈腔滥调。对于当时的年轻读者而言，爱情和革命职责的冲突无疑是动人心弦的。就另一方面来说，放弃浪漫主义的爱情——这也是小布尔乔亚心理中最后的缺陷——转而追求更艰巨的理想，看来是高尚的；然后在革命的本身，找到爱情的安慰和美丽，更是富有刺激性。世上还有什么事情，比较和心爱的女子站在一起，面对着行刑队从容就义——当然是为着一个崇高的理想——更能引起个人的满足呢？在描写这些冲突和抉择时，读者一点不感到巴金是为他而写；巴金看来是很认真地关切着这个问题的。

也许，使他的小说素质，受到更大损伤的，应该是巴金的一贯信念，认为社会制度是邪恶存在的唯一因素；然而巴金又不是自然主义的作家，他并无兴趣追溯他笔下人物的生活背景，将它置放在遗传和环境的因素之下去研究。他的小说仅仅排演出善与恶的基本挣扎；他

的人物，要不是英雄，便是懦夫：前者反抗社会制度的邪恶，后者屈服于这一势力之下。促成反抗和懦弱的决定的先决条件是自由意志。巴金既然拒绝个人意志与罪恶互为因果的看法，因此他小说的真实感也就打了折扣。他的小说坏人倒不少，然而，一次又一次地，他却赦免了他们的罪，只为了证明他的理论：社会制度才应该受到谴责，而不是个人。这种情感与理论上的偏差，在《爱情的三部曲》里，读来使人感到甚不舒服，而在另一规模更大的三部曲——《激流》——的前两部之中，这个缺点更显得突出。《激流》所探讨的，是传统中国社会的病态。

巴金在写作《爱情的三部曲》的时候，似已觉察到他笔下那些革命人物的平淡无奇，故转向本身的自传经验，来更新他的写作灵感。在一九三一年，他构思了一套新的三部曲，是以他少年时期在成都的家庭生活为背景；但是他长兄的自杀，使他震栗异常，不得不把布局重新整理一下，于是，在故事的中心，加进了一个处境与他长兄相仿的封建压迫下的牺牲品。《激流》第一部《家》，在一九三三年出单行本，它的续集《春》、《秋》是陆续在一九三八年和一九四〇年问世的。对于巴金来说，虽然在写作「三部曲」中间，又完成了很多本的翻译、散文、短篇小说等，但《激流》才真正是他呕心沥血之作，且对其中的真理具有充分的信心。它是现代中国小说中，最长又最具雄心的巨构之一。作者在《秋》的自序中，谈到写作该书时，心理上所受的折磨：

这几个月是我的心情最坏的时期，《秋》的写作也不是愉快的事（我给一个朋友写信说：「我昨晚写《秋》写哭了……这本书把我苦够了，我至少会因此少活一两岁。」）我说我是在「掘发人心」（恕我狂妄地用这四个字）。我使死人活起来，又把活人送到坟墓中去。我使自己活在另一个世界里，看见那里的男男女女怎样欢笑、哭泣。我是在用刀子割自己的

心。我的夜晚的时间就是如此可怕的。每夜我伏在书桌上常常写到三四点钟，然后带着满眼鬼魂似的影子上床。^[205]

这些鬼魂都是中国家庭制度下的牺牲品，他们通过《激流三部曲》这本书，从新在篇页之间活了过来。

《家》（四百九十七页）、《春》（五百四十七页）、和《秋》（七百〇五页）是记录高家这一氏族，在成都所遇到的各种困厄和苦难，以及几个年青的高家兄弟，在反抗传统和企图过一种新生活所作的种种努力。这些年轻人是《激流》的主角：高氏三兄弟觉新、觉民、觉慧，他们的妹妹淑华，他们的表妹琴以及淑英。不过除此以外，大多数的年轻人，都不能反抗他们意识封建的长辈，他们的命运是受苦和死亡。巴金一点都不顾忌读者可能会嫌单调，一个又一个地，追溯了这些懦弱男女的悲剧。每一个媒妁之言的婚姻，最后都一败涂地，而每一个忧郁的年轻人的爱情总是毫无结果，不是自杀，便是染上痼病，令人心悸地死去。

在《家》里，高觉新（是作者自己自杀死去的大哥的影子）是其中受苦最多的人。他心肠好，又重感情，情愿让他的长辈来安排他的生活；一方面他又有心协调大家庭里形形色式的齟齬和争执。调解当然没有什么效用，他只有无能为力地观望着；就这样，他一直爱着的幼年情侣梅表姊，在悲伤中以肺病而终。为了服从某些阴险长辈的命令，觉新又让自己的妻子瑞珏，在怀孕期间，成为传统迷信下的牺牲品，在产褥中死去。觉新终于成为一个孤独而忧伤的人，他唯一的安慰便是亡妻留给他的儿子海臣了。

高家年轻一代中的第二个兄弟觉民，情形要比长兄好一点。因为他具有足够的勇气，站起来反抗祖父，他和琴表妹之间的恋爱，才得以幸存。最小的幼弟觉慧，是作者巴金的缩影。他是这份人家最富决断、又最开明进步的青年，尽管他在小说中，逐渐演变成为一个令人无法忍受的厌物。在学校里，他对于师长们，是桀傲不驯的。在家

中，他常常批判兄长们的懦弱。不过，就在他致力于学业和课外活动的同时，他似乎完全忽视了侍候他的一个贴身丫头鸣凤，正处于危难之中；因为后者即将嫁到冯老爷家中去作妾。鸣凤一直偷偷爱着觉慧，在出嫁的前一天晚上，悄悄地掩到觉慧窗前，寻求他的援手。当她看到觉慧正专心一致地做着自己的课业时，她一语不发走到花园的池塘中，跳水自尽。（对于很多多愁善感的读者，鸣凤之死是现代中国小说中最感人的一幕。）鸣凤死后，觉慧的愤怒，完全燃烧起来。他在祖父死后，终于离开了家，到上海去一面求学，一面从事进一步的革命工作。

无论就故事的大纲，或就追随同样温情主义的格调而言，《春》是《家》的一个翻版。觉民继续和琴表妹谈恋爱，看来没有什么事来阻挡两人的相爱了。觉民成为一个果敢的革命者，取代了他弟弟觉慧的工作，时常参与编写宣传品和搞话剧等活动。大哥觉新的命运更加悲惨了，因为他的稚子海臣，给一场传染病夺去了生命。不久，他又爱上另一表妹蕙。她在父母的压力之下，嫁给了一个她极不愿意嫁的人。最后，觉新又哀伤地旁观着蕙表妹在婆家受折磨，染病，恹恹地死去。然后，另一个淑英表妹，又轮到她来嫁给一个坏蛋。不过，淑英却是个勇敢的女子。因为得到觉民和琴的协助，淑英逃到上海去。旅途中，她受到那害肺病的、可怜兮兮的爱人的陪伴。这人一到上海就死了。淑英的果敢行为，使得琴情不自禁地低语着：「春天是我们的。」

经过了《家》、《春》一连串哀伤的事件后，《秋》是一种强有力的震惊。在这本书里，巴金一反过去的作风，不再耽溺于温情式的表兄妹恋爱，以及不成熟的革命行动，转过头来，细细描写大家庭中的你争我夺，以及肺癆病的惨状。更进一步的是，在《秋》一书内，我们感到，作者对于邪恶的了解，已较前成熟多了，透切多了，因为他不再在每一点上，作出一个结论，认为万恶皆由封建制度而引起

的。年龄不再是善跟恶的分水岭。当然，即使在《家》和《春》两书当中，虽然巴金的看法是，那些家中掌权的人，一定是坏蛋和恶棍，他也刻划了几个令人同情的长辈，像琴的母亲张太太，还有祖父。后者一方面虽然专横，另一方面也保留了儒家的正义感。到了《秋》一书内，巴金的好人阵营内，又添上了三叔和三婶，还有那气度雍容的外祖母周老太太，她不断用轻蔑而极火爆的声调，责备她的儿子周伯涛——一个一无是处的乡绅。这些人物是善良的，在某些时候，简直是气质高华，不是因为他们吸收了新观念，而是由于他们具有传统儒家的理性和仁爱精神。在另一方面，高家四叔、五叔的罪恶，逐渐殃及他们的儿子觉英和觉群身上，二人也完全被腐化了。为了建立一个不合世情的善恶对垒模式来适合自己的理论基础，巴金在《激流》的前两本小说内，没有创造了什么，只是一大串伤感场面。这两种冲突的力量在《秋》得到重新安排，固然不再配合巴金一贯的论调，但却使这书得以反映人生真相。巴金也终于走上了小说家的道路。四叔、五叔以及他们的妻子、陈姨太的罪恶，既没有证明，也没有否定中国旧家庭制度之不人道。它只是显露出：人是可能做出狠毒的事来的，无论在任何一种社会组织、或者制度之下。

《秋》的故事展开时，我们发现觉新和周家枚少爷交了朋友，他是蕙的弟弟，同时也是现代中国小说中，最恐怖最可怜的痨病鬼。周枚被他父亲伯涛硬行推进一场媒妁之言的婚姻里去，不久他的肺病恶化，非常痛苦地死去。为了描写封建制度之下，心理和生理最可怕的恶化现象，巴金不再满足于停留在涕泪滂沱阶段，转而用心经营恐怖与荒诞的现象，来达致他的效果。因为不能忘怀蕙表妹，觉新一直和周家很接近，同时坚持蕙的婆家，很快将蕙的灵柩下葬。觉新做成这件事，主要是因为得到他较为积极的弟弟觉民的支持。在上面描述他革命和恋爱的场面内，觉民尚是一个无足轻重的人，此刻，在他对付那些满怀敌意的亲戚时，已经逐渐成熟。而他那长期受苦的长兄觉

新，继续被长辈们呼来喝去，为弟妹的不驯行为而常常被带累，这种逆来顺受的性格也奠定了他的悲剧的身份。他最后从丫头翠环那里，获得了爱和忠诚的慰藉。

《秋》的结尾时，高家这一家子，终于分裂。四、五叔们在外面替他们各自的姨太太建立了小公馆，又常常和声名狼藉的戏子们，混在一起。一方面，四婶、五婶不断和祖父留下的陈姨太斗嘴呕气。五婶不断责骂女儿，结果逼使她走上投井自尽的路。四婶的丫头倩儿患了重病，因为乏人照料，在一间肮脏的下房内死去。另外一位三叔，在《春》一书内对待女儿淑英十分严峻，此刻变成一个洵洵儒者，对于即将瓦解的家庭，哀叹不止。他死之后，各房的人员争夺公产，最后决定，将房子出卖，大家平分。

上述那些事件，也可以说，只是不断争吵的一幅背景，而这些争吵是围绕在觉民，还有他的堂妹淑华，和他们那些坏名声的长辈之间进行的。淑华在《家》、《春》两书内，年纪还小，不太重要，此刻在《秋》书中变得伶牙俐齿，对她的那些婶婶们，常常毫不容情的教训一顿。争吵的时候，这一双兄妹，总是把家中整个丑事和惨剧拖了出来，因此读者感到他们的凌厉口风背后，挟带的整个三部曲的力量。我并不是说，觉民和淑华是巴金塑造的难忘角色。我只是说，在愤怒的痉挛攫住他们时，这兄妹两人完全变成另外的人，再没有他们平时青年人形象的影子了。

在《家》《春》两书内，被压迫者只有两条路可走：逃避，如觉慧和淑英，以及驯服，如觉新和蕙。在《秋》一书内，觉民、淑华，甚至觉新，也以他自己的方式，站稳了立场，与邪恶正面相对，在激烈的争吵中，攻击他们腐化的长辈，说他们违背了孔孟礼教的不当。

《秋》也因此成了一出饶有道德意义的戏剧，与仅强调两种意识形态冲突的《家》和《春》大异其趣。

《秋》应当算是中国现代长篇小说中的一部巨著。在这本书里我们看到，一个作者如果忠实于自己的感受，尽管文体平平无奇，人物心理不够微妙，它却能发挥震撼人心的力量。《秋》的成功遂证明了：一个小说家如对自己的感情有绝对自信，他的作品要比肤浅哲学家和革命者的说教强得多。不过，《秋》中的说教成份仍难免，比如描写觉民的办报活动时，便不断提到屠格涅夫，爱玛·高德曼，俄国的革命家苏菲亚·柏洛夫斯加亚(Sophin Perovskaia)等人；还有在谴责现存的社会制度时，也说了教。不过这对于小说的主体来讲，仅仅只有陪衬的作用了。

《秋》是在一九四〇年出版的。此时，巴金已经写完了他所有的革命浪漫主义的小说，也逐渐演变成一个较为世故和客观的小说家，尽管在抗战期间，他并未写出可以和《秋》相提并论的作品。一直到战后《寒夜》的推出，巴金才昙花一现地——因为不久，共产党控制了中国大陆，将所有艺术，一律贬降为宣传教条——显示了作为一个成熟小说家的才华。

巴金虽然以长篇小说出名，他的短篇小说也很受重视。他的短篇创作，从个人的回忆开始，包罗甚广，一直到俄国和法国历史上的革命传奇为止。在《灭亡》一书中，故事中的故事，讲到十七世纪俄国的一个农民英雄，以及一个中国学生和法国女郎如何被拆散鸳盟的经过，让读者初次尝到巴金的异乡趣味。巴金因为在日本和法国逗留过，使他知道不少有关这两个国家的第一手资料。不过，更重要的是，因为他贪嗜西方记述革命史实的书籍，使他晓得怎样从外国历史里找素材，重新组合出故事来。法国革命和俄国十九世纪的十二月革命，对他有特别的吸引力。

巴金有关现代中国的短篇故事，分享了他长篇和中篇的那种温情主义。在一些稀有的例外里，巴金也带进了一点冷峻的写实作风，譬如较长那篇《砂丁》，便是描写一批矿场奴工，在既无工资又无希望

的原始情况下工作，是令人讶异的改变作风。又如巴金最出名的短篇《狗》，便是像寓言般干净的故事。故事的主角，是个年轻的乞丐，成天在上海的街道上流浪，一面用羡慕的眼光，注视那些白毛小狗，在牠们女主人「粉红色的腿」的旁边，惬意地踱步。每天晚上，这乞丐回到破庙里去蹲身的时候，他便会向庙里的偶像祷告，请神使他变成一条白毛小狗，受到贵族女人的爱宠和保护。这一种绝妙的主题——一个山穷水尽的人，所生的奇思妄想——却没有提升到悲剧的境界，因为故事到处充斥了反帝的宣传。

不像其他大部份的中国作家，翻译外国作品，只凭一时高兴，没有什么系统，巴金是热衷不二的自由式或者革命式无政府主义的宣传者的翻译家。无论克鲁泡特金、普希金、赫森(Herzen)、屠格涅夫，以及早期的高尔基，写《丹登之死》(The Death of Danton)的亚历山·托尔斯泰(A. Tolstoy)，以及维拉·费希纳(Vera Figner)，都是他移译过的作家。很遗憾地，他所翻的克鲁泡特金的《伦理学》，以及《自传》(Memoirs of a Revolutionist)等作品，在中国读者中间，都没有流行。

【注释】

[188] 见巴金，《生之忏悔》，页五八。

[189] 同上，页一三——一四。

[190] 见《忆》，页二五。

[191] 同上，页四〇——四一。

[192] 见《生之忏悔》，页一二六。

[193] 《灭亡》（上海，开明书店，一九三九），页一一八。

[194] 同上，页三九——四〇。

[195] 同上，页一一九。

[196] 同上，页二一三。

[197] 同上，页八一——八二。

[198] 同上，页二二七。

[199] 吴仁民此处的态度，令人想起沙宁。阿兹巴谢夫(Artzybashev)的小说《沙宁》(Sanin)在二十年代和三十年代的中国，相当流行。该书一共有三种译本，郑振铎和巴金都曾经翻译过。

[200] 见《爱情的三部曲》，页二三二。

[201] 同上，页一七八。

[202] 同上，页二九五。

[203] 同上，页三九五。

[204] 同上，页三九六。

[205] 见《秋》，页一——二。

第十一章 第一个阶段的共产小说

• 董保中 译 •

茅盾和张天翼是一九二八——三七这十年里共产主义作家中最伟大的两个。但正因为如此，所以他们不是最典型的共产主义作家。巴金的长篇革命小说跟共产主义小说有很多相似之处，可是他是一个无政府主义者，而且他的作品中的浪漫主义虽然被某些共产主义作家的模仿，却遭到正统派马克思主义文艺批评家的非难。现在我们就讨论三个有代表性的作家：蒋光慈、丁玲和萧军。在他们的作品中，我们可以看到这一时期共产主义小说的文艺质量和宣传主题的例证。这三个作家代表着自一九二六年到九三七年这一时期共产主义小说的趋势：无产阶级化，革命的浪漫主义，新写实主义及反日本帝国主义。

一九二九年共产主义文艺批评家钱杏邨出版了他的曾引起极大争论的《现代中国文学作家》上册。书中收集了四篇早先发表过的评论鲁迅、郁达夫、郭沫若及蒋光慈的文章。作者对鲁迅的批评极为严厉，可是对郁达夫、郭沫若及蒋光慈却评得一个比一个强。很明显的，钱杏邨是想把他的好朋友蒋光慈推为这一时期的领导作家。对于有判断力的读者来说，这书的作者的批评不通之至：他把这四位作家的文艺重要性完全颠倒错置了。事实上，鲁迅是这四个作家中最优秀的，郁达夫有其真实性，甚至于郭沫若也比蒋光慈高明。郭沫若跟蒋光慈都是同样坏的小说家，但是郭沫若至少在中国新诗上有些贡献。钱杏邨完全忽略了这些最初步的区别。他不仅借此满足了他个人的妄念，而且还引用了一个批判的标准。钱杏邨认为蒋光慈是最伟大的作家，因为蒋光慈最正确。钱杏邨大言不惭的赞扬他的朋友，说蒋光慈

是一个用笔来供给群众的需要的宣传家：「他的创作是具着一种重大的使命的——Propaganda！」^[206]

除了受他自己的朋友的推崇外，蒋光慈（一九〇一——一九三一）从来没有被认为是现代中国的一个伟大作家。但是他的确是最早一个卖文为生的共产党作家，同时也是那时期的一个最多产的作家。蒋光慈是中国人最先在苏联求学的一个人。一九二三年他回到中国，在《无产阶级革命与文化》（《新青年》，一九二四年），及《现代中国社会与革命文学》（《觉悟》，一九二五年）此类文章中极力鼓吹革命文学。一九二五年蒋光慈出版了两册诗集，一册名《新梦》，一册名《哀中国》。这两册诗集出版后的短时期内，蒋又出版了不少著作，其中大多为小说。同时，蒋也在一所共产党训练中心的上海大学任教。（先后在该校任教的有陈独秀、李达、邵力子、瞿秋白及茅盾等。）

蒋光慈虽然没有参加北伐，但是他跟那些创造社的分子一样，在国共分裂以后，感染到对宣传工作的无比热诚。一九二八年他跟钱杏邨、杨邨人成立了太阳社，出版《太阳月刊》，与创造社互争推进革命文学的领导权。蒋光慈把自己推为这个时代的一个领导作家的企图，使他受到共产及左倾团体的猜忌。此时，创造社很明显的得到共产党较大的支持，他们的人数也较多。不久共产党的文艺批评家也都一致站在创造社那边，把蒋光慈贬为个无关重要的作家。《太阳月刊》停刊后，蒋光慈于一九二九年出版了同样短命的《新流月报》。次年，他又出版了一个短命的杂志《拓荒者》。但此时，他的身体已经很坏，而且，他作为一个有力的共产主义宣传者的重要性，也逐渐消失。一九三〇年十月他被开除共产党籍，次年六月死于肺病^[207]。就在蒋光慈死的同月，中共领袖瞿秋白在《学阀万岁》的一篇文章里，着着实实的贬伐了蒋光慈一番。^[208]

蒋光慈遗留下大约十二册小说。他的第一个中篇小说《少年漂泊者》（一九二六）值得我们注意。《少年漂泊者》不但是第一部较长的（一百二十五页）无产阶级小说，而且包含了大部分在以后共产主义小说所有的地道的主题。作为一种宣传品来看，《少年漂泊者》也是反映早期共产党路线极少数的代表作品之一：那就是支持国共合作。这部小说与一九二七年以后的共产主义小说不同之处是对国民党的态度很友善。

这部小说以一封长信的姿态出现，信于一九二四年十月寄给作者收，追叙这部小说主角汪中自一九一五年以来的生活。汪中的父母是小佃农，于一九一五年因受地主的残忍迫害而死。我们这个刚失怙恃的主人公那时只有十五六岁，他最初想当土匪来为父母复仇，但是由于一场大病，计划没有实现。病好之后，他成为一个无家可归的浪童。后来一位私塾先生把他收为佣人。这位私塾先生好男色，要找他作对象时，他只好离开私塾再度流浪去了。

几个月后他结识了一个小店铺的掌柜，就在那个店里作了学徒。虽然他的生活很苦，但他却能在店东的女儿给他的爱情中找到慰藉。自然这女孩子的父亲要禁止这种事情发生，结果这个女孩子因此而病倒。汪中在店里作了两年苦工，终于被店主辞退；而店主的女儿也就在汪中被辞退的那天死去。汪中后又在另外一个城里的铺子当伙计；这个时候，由于经过一个时期的自修，他得到了一些现代的知识，了解到抵制日货的重要性。当他看见他工作的铺子将成为学生抵制日货示威的主要目标之一，以及看到他的店东有殴打学生领袖企图的时候，他没法不把这个消息告诉学生，他自己也因此被店东开除。

汪中坐船到了汉口，在一个旅馆里作了一个短时期的茶房后，就进了一家英商纺织厂作工人。但是在鼓动工人争取增加工资及减少工作钟点后，他又被开除了。这时正是一九二三年一月，平汉铁路工人正在罢工反抗吴佩孚与外国帝国主义。汪中加入了铁路工人工会，并

且目睹共产党工人领袖林祥谦（一个真实的历史人物）被杀害。经过了一个时期的监禁，汪中又在上海出现，成为纺织工人工会的领袖。由于愤恨外国资本家的暴虐，他决定到广州入黄埔军校。就在他离开上海到广州的前夜，写了这么一封长信给这个小说的作者蒋光慈。在后记里，蒋光慈加入一段，说汪中在对抗陈炯明一场战役中阵亡，临死时高呼：「打倒军阀，打倒帝国主义」。

跟以后较具规模的共产主义小说相比，《少年漂泊者》似乎极幼稚。不过蒋光慈能在这么短的篇幅里用了这么多的滥调来骂封建主义的黑暗、军阀及帝国主义的罪恶、觉悟工人及学生的罢工示威、革命军队的兴起等等，可说难能可贵。这个年青的漂泊者既是被压迫的佃农的儿子，又是劳作过度的学徒、失意情人、觉悟的工厂工人、工会领袖、革命军人，真可说是集所有革命的无产阶级英雄于一身了。我们不应忽略的是：这个小说里主角的父母是受地主压迫而死的，他的爱人死于不人道的封建制度下，工人领袖林祥谦死于军阀及帝国主义联合暴政之下，而主角自己则为自由斗争而献出了生命。这四个死的场面，很有宣传价值，是经过一番巧妙的安排的。

我们现在可以拿蒋光慈最出名的一部小说，《冲出云围的月亮》（一九三〇年），作为他后期小说的代表。这部小说跟一九二七年那个所谓「大革命」失败（即国民党清共）后出现的小说一样，在浓厚的浪漫虚无主义情调里套上一套革命的乐观主义肤浅公式。小说开始时，王曼英收留了一个可怜的雏妓吴阿莲。曼英自己也曾当过多年妓女，可是在这个天真烂漫的阿莲之前，极为自惭形秽。她想起几年前，在一个政治训练学校里读书，怀着一腔革命热忱，不久就追随着北伐的队伍转载各地。清共开始后，她逃到上海，变成一个「用肉体向人类报复，激烈的虚无主义者」^[209]，除了引诱、轻侮那些对她肉体垂涎的男人外，她没有作过任何其他有意义的事。

使她内心更纷扰痛苦的，是不久后她忽然跟她过去的一个革命同志李尚志重逢了。李尚志这个时候仍然在进行他的革命工作。曼英替自己放纵堕落的原因辩护，说是既然自己已经染上梅毒，对革命毫无用处了，除了用她自己的身体使所有的腐化的顾客染上梅毒外，还能做些什么事？可是当李尚志觉得曼英已经不适合做阿莲的保护人，而把阿莲带走时，曼英忽然觉得她跟人类最后的连系也断绝了。她试图自杀，但是被说服到一个工厂去作工，跟无产阶级共甘苦。在这个新环境下，曼英对革命的信心又重新坚定起来，并且发现她自己并没有得梅毒。她最后跟李尚志与阿莲快活地生活在一起。

这本小说可说是一种浪漫革命主义的浅薄习作，根本不需要批评。在茅盾的小说里我们已经看过对人生厌倦、纵欲放浪的女人以及忠于革命的工人。曼英跟李尚志，很明显的，是作者把这类女人和工人力不从心地漫画化了的人物。虽然蒋光慈也写了一些如《短裤党》（一九二八）之类的无产阶级式的小说，可是他对浪漫主义题材的偏好，使他失去在共产主义作家群中的领导地位。

我们下一个要谈的共产主义作家，是丁玲（一九〇七——）。在遭受到整肃之前，丁玲一直是共产主义文学的中流砥柱。与蒋光慈不同的是，丁玲开始写作的时候是一个忠于自己的作家，而不是一个狂热的宣传家。在她写作的第一个阶段里（一九二六——二九），丁玲最感兴趣的是大胆地以女性观点及自传的手法来探索生命的意义。她的短篇小说集《在黑暗中》（一九二八）里那几篇，如《孟珂》及《莎菲女士的日记》等，都流露着一个生活在罪恶都市中的热情女郎的性苦闷与无可奈何的烦躁。很明显的，由于寂寞及心情混乱，丁玲在她的日记式的小说里，把她的怨愤和绝望的情绪都发泄出来。她的另一个以对性描写坦白而著称的小说《韦护》（一九三〇），是一本革命的浪漫主义著作。这部小说讲的是一对夫妇，其中一个的革命行动与认识，均超越了另外一个，因而两个人不能继续共同生活下去。

在她的另外两篇短篇小说，《一九三〇年春上海》第一与第二两部分，丁玲继续发掘小资产阶级知识分子在面对无产阶级时候的混乱迷惑的经验。

一九三一年丁玲加入共产党，决心要成为一个无产阶级的作家。在她一个过渡性的短篇《田家冲》里，丁玲叙述一个都市长大的共产党员在湖南农民中工作的情形。她的长篇故事《水》描写受水灾逼迫下农民的叛乱。自从《水》这篇故事以后，虽然丁玲在一九四零年代初期有时无法遮掩她对延安共产政权的不满，而在她的著作中却短暂地回到她过去的颓丧、虚无主义的情绪，但她除了描写农人、兵士及共产党干部外，没写过其他的题材。她的关于土改的小说《太阳照在桑干河上》（一九四九），就是这类小说的大成。

从丁玲不凡的一生看来，她早期的文名，或者可以说是艳名，并不出人意料。丁玲出生于湖南醴陵的一个富裕家庭，祖先在满清政府时做过官。丁玲（真名蒋冰之）很早就反抗这种士绅望族的传统，不到二十岁时就离开湖南来到上海。到上海后，丁玲先在一个共产党办的平民女校就读，后来进入上海大学。上海大学不但是人所熟知的共产党大学，而且在性方面也是非常开放的一所学校。根据可靠的资料，一位跟丁玲同来上海的很富裕的四川王姓小姐，公开地跟当时在上海大学教书的瞿秋白教授同居，而丁玲自己跟瞿秋白的弟弟的关系也很密切^[210]。之后，丁玲到了北京，想进北大而未成功。不过丁玲丰姿漂亮，又有文才，不久就吸引了一群崇拜者，其中包括沈从文，以及福建来的胡也频（他当时从海军退役，正致力写作）。丁玲跟胡也频的同居生活甚为愉快，同时她也为《小说月报》撰稿。一九二八年丁玲、胡也频和沈从文搬到上海，办了两个寿命甚短的杂志，一个是《人间》，另一个是《红与黑》。后来因经济拮据关系，胡也频与丁玲于一九二九年到济南教了一年书。

一九三〇年夏天这一对同居夫妇回到上海，不久即加入左翼作家联盟。以后的半年中，由于他们两人的生活牵涉不少有关左联的阴谋活动，值得我们密切的注意。胡也频这时已被委任为左联执委会的委员以及工农兵文艺委员会的主席，所以非常忙碌，很少在家。在她一九五一年写的对胡也频回忆录中，丁玲有一段关于胡也频参加一个秘密集会的叙述，实为罕见的此类资料之一：

是八月间的事吧。也频忽然连我也秘密着参加了一个会议。他只告诉我晚上不回来，我没有问他，过了两天他才回来，他交给我一封瞿秋白同志写给我的信。我猜出了他的行动，我知道他们会见了，他才告诉我果然开了一个会。各地的共产党领袖都参加了，他形容那个会场给我听。他们这会是开得非常机密的。他说，地点是在一家很阔气的洋房子里，楼下完全是公馆样子。经常有太太们进进出出，打牌开留声机。外埠来的代表，陆续进去，进去后就关在三楼。三楼上经常是不开窗子的。上海市的同志最后进去。进去后就开会。会场满挂镰刀斧头红旗，严肃极了。会后也是外埠的先走。至于会议内容，也频一句也没有告诉我，所以到现在我还不很清楚是一种什么样性质的会。但我看得出这次会议更引起也频的浓厚的政治兴趣。^[211]

以后的几个月里，胡也频在百忙中写成了一部小说，《光明在我们的前面》。十一月八日丁玲在医院生了一个儿子；同日晚上胡也频参加了左联的一个会。会中胡被选为将在江西召开的第一次苏维埃代表大会的代表；同时他也正式申请加入共产党。入党后（丁玲数月后也成为党员），共产党的小组会议就时常在他们家召开。因为他是左联工农兵文艺委员会的主席，胡也频也结交了不少工厂中的共产党工人。

可是，胡也频一心向往江西苏区，因此时常跟第一次苏维埃代表大会筹备委员会来往。一九三一年一月十七日早晨他离家参加一个左联执委会议。当晚，在苏维埃筹备委员会的秘密集会处，胡也频，连同四个年青的共产党作家赵平复（笔名柔石），李伟森，殷夫（又名白莽）及冯铿（女）被国民党警察逮捕。二月七日这五个作家及十八个其他年青共产党员在上海附近的龙华被处决。这事件在中国引起轩然大波。左联把这事的经过发消息给世界各共产党作家团体。对共产党同情的新闻记者如史沫特莱(Agnes Smedley)，史诺(Edgar Snow)及薇尔丝(Nym Wales)等在英文报刊上报导这桩残酷的事件。事实上，这五个其名不甚见经传的作家，不是因为他们宣扬共产主义的写作而被处决，因为有很多名气比他们大得多的共产党作家在当时（和以后）都能逍遥法外。这五个作家和其他十八人之所以被处决，乃是因为他们是共产党阴谋叛乱分子，企图到江西参加红军的活动。

这件事自然使丁玲很伤心。沈从文曾尽力挽救胡也频的性命（他曾央求蔡元培及胡适代向政府说项），不果。事后陪丁玲回到湖南把她的儿子交给她母亲看管。回到上海后，丁玲跟另一个人同居，并且编辑《北斗杂志》，但不久即被封闭。一九三三年五月四日丁玲在上海被捕，以后两三年她被禁锢在南京。之后，也许是被当局释放了，丁玲到了北平，然后转到西安。在西安一直住到她能够到延安，重新加入刚到延安的共产党。

上面的传记素描一部分取自丁玲对她丈夫的回忆录《一个真正的人》，一部分取自沈从文的《记丁玲》跟《记丁玲续集》。这二册传记写于一九三三年，正值丁玲失踪并且传说已经死了之时。书中流露着作者对丁玲的真挚的情感。在沈从文笔下，丁玲是一个诚恳、可爱、有勇气的人。可是作者与丁玲的友谊并未使他忽略了丁玲的缺点及局限。在沈从文看来，丁玲及胡也频都是受共产党宣传欺骗下的牺

牲者。丁玲及胡也频加入共产党后，沈从文跟他们在一九三〇年至一九三一年之交的冬天重逢，使沈从文又高兴又难过：

喜得是两人在半年中为一个新的理想所倾心，已使两人完全变了一种样子，愁的是两人所知道中国的情形还那么少那么窄。一份新的生活固然使两人雄强单纯，见得十分可爱，然而那分固执懵懂处，也就蕴蓄在生活态度中。……革命事业在知识分子的工作中，需要理知的机会似乎比需要感情机会更多。两人的信仰惟建立于租界地内视听所以及其他某方面难于置信的报告统计文件中，真使人为他们发愁以外还稍微觉得可怜可悯。^[212]

沈从文也觉察到，自从丁玲与胡也频皈依了共产主义后，他们对文字生涯已感到不耐烦，他们好像以为一旦投入实际的政治活动，就能有更大的成就似的。不仅丁玲与胡也频如此，在上海的其他年青作家们也如此。他们迷信文学的宣传功用，而完全忽略他们自己写作技术及想象力所必需的训练。沈从文总结他们的情况说：「我把因环境不同，一个信仰一点主张所引起的不同事件告给她。且指明身在租界既不认识历史又不明了空间的作家们，讨论大众文学的效率，与大众文学的形式，以及由文学而运输某种思想于异地青年诸问题，如何在昧于事实情形中徒然努力。且在这种昧于事实情形中，作着种种糟塌青年、妨碍社会自然进步的决定，具有伟大眼光的共产党，尤不可不加纠正。」^[213]

丁玲在一九三〇年代的声誉，主要是基于她早期的小说。由于这些小说对性的问题比较开放的缘故，它们遂被认为比谢冰心跟凌叔华的较为含蓄的小说优越了。可是自一九三一年开始创作无产阶级小说后，这一点微带虚无主义色彩的坦诚态度也丧失了。剩下来的，只是宣传上的滥调。那篇一向被认为是共产主义小说最得意的作品《水》就是一个例子。在形式上及动机上，《水》跟其他早期的无产阶级故

事没有什么大区别，但是却可以看作是社会主义写实主义小说的前驱。韩侍桁在论沙汀一文中，有一段对社会主义写实小说的评论写得非常精彩：

很少可疑，这作者是追随新写实主义的理论而写作。他企图在他的笔下强调起集团生活的描写，于是在他的作品里，不但没有个人生活的干酪，就连个性的人物都没有，而且他也没有像一向的小说中所取用的材料——即以某一事作为中心的故事的发展——而只有社会的表面的观察。……

……那些出现在他的小说里的人物，都是成群成伙的，一群兵士或一群难民，一群小商人或一群贫农，一群压迫者或一群被压迫的人，他们像走马灯似地，来了又去了，我们不能记忆住他们，我们捉不到他们的个性。他们虽有行动和言语，而虽然其行动或言谈的本身是真实的，然而那不是个别的人物的行动或谈话，都正是些「集体之无个性的一般化」之例。那言语，那行动，是不能作成一种完整的艺术的有意义的部分。他晓得在一般的情况下，一般农民是有着如何的行动或如何的言语，而某一个农民在某一种情况下，他的特殊的行动，他的特殊的言谈，他是不理解的，或者换一句话说，他是不会适当地想象出来。所以读者在其中记忆不住那一种行动是张三的，那一种言谈是李四的，就是作者自己也难于分得清楚而表现得明晰。于是他的人物都是有如此类的形容词：长子某，矮子某，胖子某，瘦子某，或者面上长着麻皮的，害着疟疾的等等，然而像这种描写法，既使人感到幼稚而又不能得到深刻的印象。

[214]

在强调集体和叙述的方式这两点上，《水》完全符合这种公式。《水》是一篇极端紊乱的故事，手法笨拙不堪。作者的声誉，即在非左倾作家的圈子里面，也是相当高的，我们奇怪的是，那个时代的趣

味怎么能够容忍这一类文艺上的欺骗？作为一个小说家，丁玲比蒋光慈及郭沫若都不如。蒋光慈与郭沫若虽然浅薄，但文字尚算干净。丁玲是属于黄庐隐这一类早期女作家群，她们连一段规矩的中文也写不出来。一看《水》的文笔就能看出作者对白话词汇运用的笨拙，对农民的语言无法模拟。她试图使用西方语文的句法，描写景物也力求文字的优雅，但都失败了。《水》的文字是一种装模作样的文字。

在《水》的故事里，丁玲描写水灾对一群农民政治意识的影响。在某一个村庄里，农民竭力的防止洪水冲破河堤，可是没有用。那些在水灾中未被淹死的人也跟其他村子的水灾难民一样，逃到一个城镇去。最初，他们很安静很耐心地等在城门外，希望地方当局、乡绅及慈善人士能救济他们。但是他们什么都没等着，而且不少人因此饿死。最后，经过不少日子的痛苦、忍耐，这些还活着的农民们认清了士绅及政府的奸狡无信，而决心去抢夺城内的粮仓。他们的领袖是一个半裸的黑脸农民。难得的是虽经过长期的饥饿，他还是够气力爬到一棵树上去，对那群农民们作了一番长篇演说。这番演说对这些灾民们立时引起极大的反应：

「是呀！哼，他讲得不错！……」

「二姐，真的是这样呢，唉，我们太可怜了……」

原野沸腾了起来，都喊着：

「我们得打算一打算好！……」

对面的树上也有一个人喊起来：

「为什么不打算呢，讲什么空话，眼前比什么还要紧呢。我们的人死去又死去了，我们的肚子空着，我们吃死人也不够呀！我们的皮肉是硬的，我们的心总还是人的，我们总不能吃活人呀！……」

「呸，操你的妈，你去吃活人吧！」

「吃活人，有什么稀奇？」那裸身的人又说：「老子们不就是被人吃着？你想想，他们坐在衙门里拿捐款的人，坐在高房子里收谷子的人，他们吃的什么？吃的我们力气和精血呀！真是杂种！老子们被人吃的这样瘦了，把娘老子也吃去，还糊涂，还把别人当好人。等别人来施恩，还打算有人来救我们？哼！等着吧，把肠子也饿了出来，你看看可有米会送来？告诉你，我们的人这末多，饿死几千几万不算什么，还愁不剩下一些来作奴隶么！……」

「啊呀！真是怕人得很！我们被人吃得怕人呀……」

「怕什么人？起来！拼牠一拼，全不过是死呀……」

「对呀！全不过是死呀……」^[215]

这种你来我往对答继续了很久（整个故事大半都是一些无名无姓的农民的声嘶力竭的呼喊），直到这些农民预备冲进城去为止。「于是天将朦胧亮的时候，」丁玲用一种典型的夸张手法结束她的故事，「这队人，这队饥饿的奴隶，男人走在前面，女人也跟着跑，吼着生命的奔放，比水还凶猛的，朝镇上扑过去。」^[216]自然，我们应该记得这群忿怒的农民，捱饿已不止一个礼拜（丁玲没有特别注明日数，可是大致的印象是这群农民已经忍饥受饿超过了一个礼拜），而且一直无间息的嘶嚷着：这些农民的呼喊跟步伐仍然能够比水还凶猛，真是一个马克思主义的奇绩。不过男人似乎比女人能耐些，那些女的尽管拼命的跑，还是落在男人的后面。

我对丁玲的讥笑并不是出于恶意的。她这篇故事，实在比大部分更无名的无产阶级或是新写实主义小说好些。因此这故事就值得我们注意。《水》所暴露的情形并没有什么不对的地方。中国的农民经常遭受天灾而得不到有钱人及政府的救济。这个故事的主题具有重大的人性意义，如果处理恰当，不管作者的观点如何，这个故事应该能成为一个动人的悲剧。由于作者的重点落在马克思主义的宣传及文字的

美化上，丁玲明显地忘记了在灾荒下灾民的心理状态。对于生理、心理及社会实况的盲目无知，是共产主义作家的一个基本的弱点，虽然，按理来说，这些作家实无理由对现实这样隔阂。也许，这类作家，由于对马克思主义过于简化的公式的信仰，使他们的头脑陷于抽象的概念，而对人类生存的具体存在现象，不能发生很大的兴趣。这一时期共产主义作家所写的无产阶级小说，几乎都是《水》的翻版，以无甚变化的乡村、工厂及军队作背景。像茅盾的《春蚕》这种例外，是产生于一个完全不同的创作动机的，所以对生命能有一种相当程度的感受。

菲力普·拉甫(Philip Rahv)在他的那篇精彩的文章《无产阶级文学：一个政治解剖》里，很正确地对这类文学下了定义，他说：「那是一个国际性千篇一律的文学……主要的是为执行共产党所指派的任务。」^[217]在品质与动机一致下，中国的无产阶级文学遂一面倒地响应了共产党所走的路线。

日本对中国东北的侵略及满洲国的成立使共产党领袖们警觉到反日宣传的重要。上海在一二八事变后便产生了反日的宣传文章。女作家葛琴的短篇故事《总退却》（一九三二），指责国民党处理上海战争的失败主义政策。但是使共产党成立抗日联合阵线的要求得到广大同情的，是一群来自东北的流亡作家。这群流亡作家如萧军和他的太太萧红，端木蕻良，李辉英^[218]，罗烽，舒群等都与共产党一致的要求全面对日抗战，由于他们写的都是全国人民所关切的东北情形，所以他们的作品极受爱国读者群的欢迎。萧军（亦名田军，一九〇八年生）、萧红（一九一一——一九四二）抵达上海后，同鲁迅极为亲近。鲁迅也斥资为他们出书写序。萧红的长篇《生死场》写东北农村，极具真实感，艺术成就比萧军的长篇《八月的乡村》高。但后书一九三五年出版后立即成为一部数年内销路最广而轰动一时的作品。

《八月的乡村》是中国现代长篇小说翻成英文出版的第一部。此书被其美国出版者称为一部「中国伟大的战争小说」，史诺(Edgar Snow)也给予热烈的捧场。这书的英文本是金艾文(Evan King)翻译的，译笔相当忠实。但是内中一两段由于国际共产主义色彩可能引起美国读者的不快，所以译者作了一些删改。在中文本内，女主角（一个高丽的爱国女英雄）安娜引她父亲遗言说：「只要全世界上无产阶级的革命全爆发起来，我们底祖国就可以得救了！」英文本把这句变成一句爱国的语调，「只要全中国的人民起来反抗日本，我们底祖国就可以得救了！」^[219]

《八月的乡村》是第一部以反日斗争为主题的成功的共产主义小说。在写作方式和技巧上，此书承继着早期无产阶级及革命的浪漫主义小说的作风。这部小说以高度缀段的(episodic)形式叙述一个东北游击队的故事。内中叙述到一对农民情人受到日本军队的极端侮辱，游击队枪毙了一个亲日的地主，争取那个地主的佃农入队等等。但是小说的主要情节环绕在一个浪漫的三角关系：萧明队长，安娜，跟他们的上司游击队司令陈柱。萧明跟安娜恋爱着，陈柱以不愉快的心情注视着这个浪漫的关系。当这帮游击队必须转移他处与其他游击队会合的时候，陈柱把安娜带走，命令萧明留下带领一小撮队员照顾伤者。这对恋人自然觉得难舍难分。甚至安娜自己，作为一个忠诚的爱国革命者，也一度对她的责任缺少信心。出身于小资产阶级的萧明，对他个人快乐的被剥夺，反应更深。他的消沉使他受到他所领导的部下的责难与讥笑，虽然最后他似乎克服了他的颓丧。

细读这部小说之后，我们仍不能发现陈柱自己是不是也爱着安娜，或是他分开萧明与安娜纯粹是原则性上的决定。浪漫的恋爱与革命责任的矛盾原是当时小说家惯用的一个俗套，早已在巴金小说里出现过。这个俗套可以推源到屠格涅夫，或是比他更早的小说家。在安

娜同意听从陈柱的决定后，萧明对安娜最后的乞求里，我们可以觉察到这对恋人的困惑：

我要问你！安娜！你把我们底「爱」真枪毙了吗？安娜！
我不知道，恋爱竟会这样伤害着我们底意志！你怎样解释的呢？我看过描写革命和恋爱挣扎的小说，恋爱全是被革命胜过了！有的恋爱也克服了革命的意志！那主人翁会跳到自杀的路上去！安娜，我不知道，我们会怎样做下去？^[220]

自然，在《八月的乡村》里，这种浪漫主义革命的恋爱是用来作为无产阶级抗日救国史诗的骨架。在这本书里，集体的英雄不再是挨苦受饥的农民，而是游击队员。依照社会主义写实文学的写作方法，每一个游击队员都有天赋的讲粗话脏语的能力以及明显的身体及心理特征，使读者能够记得他们。虽然在塑造这些游击队员成为集体英雄时，萧军很明显的受了苏联战争小说的影响^[221]，可是他也开发了一条反日小说的路线。蒋光慈，巴金，丁玲及其他的作家的影响在《八月的乡村》的情节及结构上可以看出，而萧军则给予后来写游击战争小说的作家一套公式。这套公式是：农民士兵粗野的语言，每隔一个段落加插的爱国歌曲，偶然的田园式风景的描写再加上以暴露敌人残暴行为为名的对性及暴行露骨的描写。从这部小说开始，我们进入一个爱国战争宣传的时期。

萧军虽然是一个热诚的共产党员，但他并没有完全依照共产国际当时的统一阵线路线来写他的小说。《八月的乡村》宣传阶级斗争，强调农工兵贫苦大众与军阀、官吏、土豪、劣绅的对立。此外，枪毙地主王三东家这一重要的情节也预示了以后土改时期小说的模式。从各方面看来，萧军是一个受了共产主义歪曲宣传影响的天真的爱国者。

《八月的乡村》成功后，萧军又写了一个长篇《第三代》（一九三七）及两个短篇小说集《羊》和《江上》。萧军于抗日战争的头两

年在成都的《新民报》任编辑，后来就到延安去了。

因为萧军和丁玲后来常常被并列为是共产党的反叛分子，我们所知道他们在延安那一个时期的生活，虽然不多，但对我们了解许多当时受共产党蒙蔽，替共产党宣传卖过气力，后来理想逐渐幻灭的作家，却有很大的价值。丁玲到达延安比萧军早得多，也最先受到极大的礼遇。她不但跟毛泽东的关系很友好，并且在某一个时期内，还跟彭德怀也有过浪漫的关系。可是延安政权的虚伪残暴使丁玲困扰不定。一九四二年丁玲、萧军及其他作家如诗人艾青、东北作家罗烽、和后来被加以托派罪名的王实味与李又然都对延安政权感到失望。

（在中共的文学史中，最大的托派王独清是被认为共产作家「离经叛道」最早的一个。）虽然这些作家们不能被看成为一个集团，但他们都经常为丁玲和陈企霞在延安主编的《解放日报》文艺副刊上撰稿。

尽管丁玲不是一个很高明的作家，但很明显的是一个热心肠的女人，不能容忍共产政权对待人民的作风。特别使她难以忍受的是延安妇女的命运。名义上延安的妇女是解放了的，但实际上她们所受的待遇之坏，境遇之惨，远甚于生活在国民党统治下的妇女。一九四一年丁玲写了一个短篇《在医院中》，先登在延安一个杂志上，后转登在重庆的《文艺阵地》。在这个故事中，丁玲又回复到她的虚无主义的情绪，暴露延安生活的腐败及穷困，并且对故事中那位敏感而受着痛苦的女主角陆萍深表同情。陆萍是一间医院的年青产科医生，力图纠正医院中许多不合理的现象，不幸因此受到排挤和陷害^[222]。一九四二年三月九日——三月八日为妇女节——丁玲在《解放日报》文艺副刊上写了一篇社论《三八节有感》，为在共产党统治下妇女的不幸鸣不平。（不过在这篇社论和她先前那篇小说里，丁玲的批评都不太露骨，而且以一种乐观的姿态作结尾。）《三八节有感》发表后，在《解放日报》上接连出现大量语气虽然温和，但不满现状却溢于言表的批评文章。最引人注意的几篇包括艾青的《了解作家，尊重作

家》，罗烽的《还是杂文时代》，王实味的《野百合花》（分两期，三月十三，三月二十三登完）。稍后是萧军的《论同志的『爱』与『耐』》。毛泽东看了这些文章后，立即召开座谈会，以纠正延安作家违背正统的趋势。这个时候，丁玲已受到制裁，但这类批评文章还未被认为是反党言论。王实味被整肃不单因为《野百合花》跟他别的文章比旁人写的批评延安政权更为露骨，也因为王实味自身很容易被判为托派分子。丁玲及其他作家可能都只受到较轻微的制裁，但在延安以后几年内，这些作家都变得相当驯服。多年来，这次对文艺界的整肃只称为王实味事件。

第一个公开起来反抗的是萧军。一九四六年九月他被派到哈尔滨主编一份五天出版一次的《文化报》。萧军是个爱国主义者，他看到新解放后的东北，比日治下的情形更坏，因此极感愤怒。一九四七年下半年，他开始在一连串的文章及社论里攻击俄国军官及顾问的傲慢、无理；攻击蔓延到东北的无意义的内战悲剧；攻击共干在执行土改时所用的空前残酷手段。（在一篇迎接一九四八年新年的社论里，他认为共产党比李自成、张献忠更坏^[223]。）中共当局终于被这种大胆的叛逆行为所震动。一九四八年三月，所有中共的主要作家（包括丁玲在内），都列名谴责萧军。到了该年年底，「萧军问题」成为中共文艺界最主要的事件。结果萧军被免去《文化报》主笔职务，被贬到辽宁的抚顺煤矿做苦工。

一九五四年十一月，随着一部新小说《五月的矿山》出版，萧军经过一段长时期的沉默，又再度出现。为了被准许回复他的写作生活，萧军一定先受过思想改造。这部小说，由新华书局发行，作家出版社出版，照理说是没有什么问题的了。事实上，这部小说是一个很平常的宣扬矿工在共产党领导下英勇爱国的故事。为了支援一九四八年解放军南下，这些矿工们表现了无比的自我牺牲精神和能力，以史坦哈诺夫的方式(Stakhanovite)克服种种困难来增加生产。这些被克

服的困难也包括共产党干部的错失及官僚主义作风。（在当时中共文学中，暴露下级干部官员的错误是许可的，也是典型的创作主题。）最初，这本小说并未受到敌意的批评。后来，中共文艺组织决定，这个声名狼藉的叛党分子所写的小说，非要重重的打击一番不可。大概一年以后，一个不见经传的作者（明显地是得到了党的默许），在《文艺报》上攻击这部小说内的「毒素」：

读过这本书以后，我们所感到的是极大的愤怒。我们认为：萧军在这部新书里，用革命的语句，华丽的词藻和虚伪的热情所掩盖着的，是对社会主义事业，对工人阶级和它的政党的严重的歪曲和诬蔑。事实证明：萧军在《五月的矿山》里，非但丝毫没有反映出新的生活的伟大面貌，而且仍旧坚持着和发展着他在解放战争时期被批判过的那些反动思想。^[224]

其他对萧军的攻击也随之而来。萧军想再度表证他思想意识的正确又受到了反击。

一九五七年萧军的命运又跟他在延安的朋友同事如丁玲、陈企霞、艾青、罗烽、李友然的命运牵连在一起。（王实味早在一九四二年即完全失了踪迹。）^[225]丁玲与陈企霞在一九五四年即受到猜疑。到一九五七年，丁、陈及跟他们有关系的人被「揭发」为最黑色的反党右派分子。萧军虽然企图证实他是一个驯服的作家，结果还是被卷入这次清算的漩涡中。一九五八年一月，《文艺报》重新登出丁玲的《在医院中》及十六年前在《解放日报》上得罪过共产党的文章。现在这些文章又都被加上了新罪名。中共领导趁此机会指明丁、陈集团的右派运动不是自发的，而是一群野心家有计划的阴谋，而他们的阴谋早在一九四二年就已经生根发芽了。（对中共领导人说来，这当然是一种明智的「安全」措施。）

我选出蒋光慈、丁玲及萧军来讨论战前各种类型的共产主义小说。虽然题材各别，《少年漂泊者》，《冲出云围的月亮》，

《水》，《八月的乡村》等小说与其他类似的作品，实在只能算是一种宣传习作。现在看起来，这些作家的一生似乎比他们的作品更有历史意义，特别是萧军与丁玲，他们是这些爱国理想主义作家的典型。他们看穿了共产主义的残酷骗局而胆敢反对共产党的暴虐政权。他们在维护人格完整上所作的努力是值得我们同情与钦佩的，但我们没有理由因此就原谅他们早期所写的粗浅宣传著作。不管他们的动机是如何的高尚，他们如此轻易地接受了共产主义的欺骗，就证实他们缺少智慧。而智慧是创作成熟文艺作品不可或缺的条件。

【注释】

[206] 钱杏邨，《现代中国文学作家》上册，页一六六。钱杏邨虽然是一个极端偏执的文艺批评家，但也是一个甚有名气的作家。从抗战爆发到珍珠港事变期间，他在上海以魏如晦的笔名写了十几个很流行、大部份以历史为题材的戏剧，如《海国英雄》、《明末遗恨》等。他用阿英的笔名写了很多有关明清时代白话文学的书及文章，他也是近代中国文学极勤奋的目录学家。

[207] 见夏济安的英文著作《黑暗的闸门》（The Gate of Darkness，一九六八年西雅图华盛顿大学出版社出版）论蒋光慈那一章。

[208] 见瞿秋白著《学阀万岁》。这篇一九三一年六月写的、假托寄自纽约的大胆的文章里，瞿秋白认为现今中国所有的文学都无大价值，而蒋光慈仅仅是一个「小反动文学」作者。瞿秋白要的是一个「大反动文学」，一个真正支持共产主义目的的文学。他近乎预言的说这个文学的目的是在表现「以多欺少」——由「几万人来杀几千或几万人，来逮捕一二十万人，来没收一二百万人的财产土地」（《乱弹》，页一三四）。

[209] 见《冲出云围的月亮》，页一一九。

[210] 沈从文，《记丁玲》，页二九。

[211] 见丁玲，《一个真实人的一生》，《胡也频选集》，页二一。

[212] 《记丁玲续集》，页一〇——一三。

[213] 同上，页一四——一五。

[214] 见韩侍桁，《文坛上的新人》（《现代》四卷六期，一九三四年四月号），页九七〇——九七一。韩侍桁之名现在已不为人所知，可是从他在《语丝》及《现代》这两种杂志上所发表的文章，可看出他对现代中国文学严肃的关切。

[215] 见丁玲，《水》，《北斗》一卷三期，一九三一年十一月号，页六八——六九。《水》在该刊创刊号上开始连载，共登了三期。

[216] 同上，页七一。

[217] 见菲力普·拉甫著，《无产阶级文学：一个政治解剖》(Philip Rahv, "Proletarian Literature: A Political Autopsy"), 载《南方季刊》(The Southern Review), 四卷三期，一九三九年冬，页六二〇。

[218] 曹聚仁在《文坛五十年续篇》内，对李辉英晚近在香港出版的小说《人间》给予甚高评价，认为是一部「写实主义的小说」，是一部真正反映抗战期间实际生活的小说（页一三一）。我还没看到这本书，但曹的意见值得我们注意。

[219] 这些话可在萧军的《八月的乡村》中（一九四六年大连版，页一六六）找到。英译本出版于一九四二年（译名为Village in August，出版商是纽约的Smith and Durrel），用田军(T'ien Chun)笔名发表。这段话可在此书的第一六八页找到。

[220] 《八月的乡村》，页二四二。

[221] 鲁迅在这个小说的序中把《八月的乡村》与法捷耶夫(Fadeyev)的《毁灭》(The Nineteen)相比。其它流行的苏联小说在抗战前夕已翻成中文的有萧洛霍夫(Sholokhov)的《静静的顿河》(And A Quite Flows the Don)、和绥拉菲摩维支(Alexander Serafimovich)的《铁流》(The Iron Stream)等。

[222] 一九四一年丁玲又写了一篇名《我在霞村的时候》的小说，后收集在同名的集子内。这个故事表现作者对共区一个受迫害女性的同情，但这个故事直到一九五七年才受到批评。

这篇社论节录在王瑶的《中国新文学史稿》下册，页二四五。

[223] 这篇社论节录在王瑶的《中央新文学史稿》下册，页二四五。

[224] 晏学，周培桐，《萧军的〈五月的矿山〉为什么是有毒的？》见《文艺报》二十四期（一九五五年十二月号）第四十三页。

[225] 林语堂由于王实味在一九三〇年代时常在他编的文艺杂志上投稿的关系而认识王。在《匿名》(The Secret Name, 纽约Farrar, Straus and Cudahy一九五八年版)一书中，记载了王实味在一九四二年以后一次难得的露面：

大约跟我在重庆（一九四四）的同时，一群外国记者到延安去的要求被批准了，中国记者也就乘此机会同去。他们要解答的一个神秘问题就是有关王实味的下落。中国记者问到这个问题时，延安的中共当局回答说他还很好的活着。这些记者要去见他，可是他们的请求被拒绝了。但是中国的记者坚持着，终于中共同意他们去见王实味。他来了，很瘦，很静，坐在板凳上。他对每一个问题的回答

都是中规中矩的，在延安什么都好。最后，他说溜了嘴。一个中国记者问他现在担任何项工作，他说做火柴盒子。（见二二七——二二八页）

第十二章 吴组缃（1908—）

• 水晶 译 •

到了一九三〇年代中期，左翼的气焰笼罩了文坛，新起的小说家，几乎一致地敌视旧秩序，不满国民政府，同时对于共产主义，或多或少带着点依附的心情。绝大多数的作家从来不认为有关艺术和宣传的冲突是一个课题，因为他们除了共产党批评家所勾画的中国社会远景以外，没有个人的视景。甚至于在最优秀的青年作家中间，问题也不在驳斥这种批判中国社会的论调——因为他们自以为衷心服膺它——而在于如何把他们道德上以及心理上的直觉，置放到这一论调的范畴里去。吴组缃便是处理这一问题最成功的一个。一九三四年，他以短篇小说《西柳集》一书，崛起于文坛。

吴组缃在一九〇八年生于安徽泾县的一个地主家庭。他在清华大学读中文系时已结了婚，一开始便避免革命浪漫式的题材，而拣选了他最熟悉的乡里中的乡绅和农民，来作为小说中的人物。他的早期作《官官的补品》（一九三二年）显示了他处理农村题材时，所使用的不带感情的有力的嘲弄手法。故事用第一人称形式，官官是自叙者的乳名，是出身富有地主家庭的一个纨绔子弟。故事残酷的嘲弄性，集中在官官周遭所发生的一些谐趣事件上，而官官对于这些令人痛苦的事件，非但懵懂无知，反而津津乐道。有一晚，在上海，官官带着他心爱的舞女陆柔姬，乘汽车外出兜风。汽车失了事，舞女当场死去，而官官也因为失血过多，进了医院。他的生命经过输血以后，可保无虑，而输血的人，是他过去乡下的佃农陈小秃子，他是到上海来谋生，因潦倒才卖血的。当官官回乡养病时，他的母亲基于乡间的迷信，雇用了一个奶妈，每天挤两碗人奶来给儿子进补，这人恰好是陈

小秃子的妻子。当后者用自己的手，从胸前把奶水挤出来的时候，官官「远远地望着，觉得很有趣。这婆娘真蠢得如一只牛，但到底比牛聪明了；牛酿了奶子，要人替挤捏出来卖钱，自己只会探头在草盆里，嚼着现成的草？这奶婆，这只牛，却会自己用手挤，卖了钱，养活自己，还好养家口。我想，人到底比牛聪明呀！」^[226]

吴组缃在故事中，采用了一种极大胆的象征方式：官官这个地主家庭出身的阔少兼花花公子，实际上是靠农民的奶和血过活的。作者采用了十八世纪英国讽刺作家史威夫特的手法，相当有力地发挥了这一象征作用。故事结束前，即要从上海回到家乡的陈小秃子，在路上给抓起来，算是串通土匪的嫌疑犯。既给逮捕，即以土匪论罪，砍头示众。官官的大叔在处决后，对着尸身说：「这龟子的血，现在可不值半文钱了，去年要卖五圆一个夸特呢！」^[227]这句简练而又狠毒的话，一方面暴露了乡绅阶级的卑鄙嘴脸，一方面又显示了他们的毫无人性。尽管这样，这一种残酷的嘲弄性，可说是属于作者个人的，与传言土匪即要攻城的穿插无关。

吴组缃在《西柳集》中的主要作品《一千八百担》，长达一百多页，更加清楚地证明了他如何将道德实质和社会主义写实小说俗套，揉合在一起。这篇小说，于一九三四年元月，首先刊登在《文学季刊》，手法非常高明。小说另有一个副题是《七月十五日宋氏大宗祠速写》。它叙述一所大祠堂的许多子孙，为了讨论一些重要的问题，聚齐在祠堂的大厅里，达几小时之久（最后会还是没开成）。故事便是报导宋氏子孙之间形形色色的对话和动作。这一个包括好几百户的氏族，在清朝末叶的数十年间，曾经出过几任举人。如今会族式微下来，他们聚集一堂，准备商量如何处理一千八百担公粮，以及祖宗留下的义庄问题。公粮、公田一向由宋柏堂一人管理的。很多人以为柏堂跟族中另一有势力的族人月斋相互勾结，故意囤积私粮，图饱私

囊，因此要求公开调查。有一部份族人甚至希望平分义庄，不过也有一批念旧的族人，情愿保留义庄以备族中子弟上学，以及赈灾之用。

吴组缃非常巧妙地一口气描绘了至少一打宋氏族人的形象：一个小镇的商会长，一个豆腐店老板，一个中学教员，一个过气政客，一个小镇政客，一个旧式讼师，一个草药郎中，一个算命先生，一个小学校长，以及一个旧式塾师（他的儿子因为变为共产党而告失踪）等。就在这些人齐聚一堂，讨论土地、旱灾，以及其它事项时——一方面柏堂因为月斋尚未到场，设法延宕开会时期，引起群情沸腾——彼此由闲聊演进到预期的高潮：一场宗祠里的大争吵。可惜，作者突然回避了这一课题，带进了普罗文学的一道公式：农民受不住饥饿煎熬，即要冲进祠堂仓库，抢劫一千八百石稻米了。与会的各宗支代表，个个吓得目瞪口呆。

农民暴动自然是一种极为普通的伎俩，那是在事后添加进去的，为了符合当时流行的左翼腔调；这场暴动很可惜与全篇持续的社会和心理刻划脱了节。全部聚集在祠堂里的人物，都极为真实，用真实的口语说话；他们讨论问题时，也发自各个不同的阶级观念——无论是中产、或者中下阶层。这项成就说明了作者较高的才华。即使在张天翼和茅盾的群众场面中，也免不了刻板的笼统处理。

《西柳集》以后，吴组缃又在一九三五年出版了一本《饭余集》，主要是些散文和杂忆。几乎所有各篇都值得一读，其中尤以讨论梦的那一篇散文，使我们对于作者有了更进一步的了解。不过最大的成就，是长达六十页的一篇小说《樊家铺》。那是一篇杰作。

故事说一对贫穷农民夫妇，线子嫂和她的丈夫，为了贴补生计，在门前搭盖了一个过亭，以供路人饮茶之便。但是他们的生意从来没有兴旺过，线子嫂的丈夫遂被迫落草为寇。不幸，第一次出道，在一个尼庵做案，便遭到逮捕。为了设法打点衙门差役，让丈夫脱卸罪名，线子嫂必须筹措一大笔的款项，来贿赂狱卒和看守监狱的兵丁。

线子嫂转向母亲借贷；后者因为在乡绅家帮佣，虽然有一大家子要养，日子也还过得去。但是吝啬的母亲，峻拒了女儿的哀求。一天晚上，线子嫂趁母亲在她家里借宿过夜时，企图从母亲的包头布内，窃取五十块钱，却为狡猾的母亲察知，线子嫂情急，用锡烛台将母亲戮死。此时，土匪已攻破邻近一个城，囚犯皆被释放，她丈夫赶回家，和线子嫂碰个对面。

根据一个尚未经反驳的共产党批评家的看法：「《樊家铺》写农村衰落中不可避免的大变，终于迫使善的农民做了盗，农妇为了五十块钱杀死了自己的母亲。」^[228] 尽管全书充满了无产阶级的回声，

《樊家铺》所表达的，与其说是女儿的经济需要，毋宁说是一个更能吸引人的道德课题——线子嫂对于母亲的仇恨。当作者精彩地刻划做母亲的性格时，她不单是一个活生生的农村妇女，同时也是全篇故事里一个罪恶的化身——因为长久居住城里，逐渐采取了她主人对待乡下人的态度，变得既势利又刻薄，特别是对那不甘守贫、铤而走险的女婿；同时因为失却了善良的本质，她视钱如命。《樊家铺》一开始，母亲从城里回乡，在女儿的过亭里歇脚，两人发生了争执。随后，又来了一个莲花庵的师父。这两个老太婆倒是臭味相投：作者通过了两人的对话，忠实地暴露了她们的吝啬，对于盗贼的恐惧，对于有钱有势阶级的由衷羡慕，以及对于不幸的贫苦人全心的轻侮。一个月后，母亲刚从城里拿到五十块会钱，回家时，又路过了女儿家。她将五十元钞票藏在包头布里，不肯出一个钱，来帮助自己的女儿。线子嫂策划偷窃五十块钱，以及最后弑母一节，如果说是迫于经济上的需要，倒不如说是她母亲的种种邪恶丑行，逼得她非加以铲除不可，否则便无法保全自己道德上的清醒。在一刹那间，故事踏实地在一种罕见的高度悲剧气氛里进行。

抗战爆发前几年，吴组缃被许为左翼作家中最优秀的农村小说家。他不像张天翼那样多产，接触面也不如张那样广，但是，两人同

时对于中国社会专门剥削农民的寄生虫阶级，均表深痛恶绝。在一篇取名《某日》（收入出色的小说集《十年》^[229]）的故事中，吴组缃探讨了一个小城中的破落户无赖，因为女儿的突然死亡，特别奔赴到乡村女婿家中，大哭大闹。这个瞽一目的女儿，对她的丈夫而言，实际是一个祸害。她是由无赖的父亲，硬行塞到女婿手中的，因为跟父亲地位相埒的亲友，一律不敢娶她。这个勤恳的农夫，倒不大在乎她的丑，不过却无法忍耐她的恶毒、骄横和浪费，还有对于小儿子的不良影响。在她怀二胎期间，越发好吃懒做起来，终于在产褥中死去。这引起她无赖父亲的祸心，假装不知详情，前来探亲，企图讹诈他女婿看护不周，引起女儿意外的夭亡。遇到这种不公的控诉，农夫便把平日的积愤，倾吐出来了。幸亏他的姑母和乡中一般朋友，同情这个老实农夫，威胁那个无赖丈人说，要是下次再来，必定打断他的腿。和《樊家铺》一样，吴组缃在这篇故事里，再度开拓了引人入胜的道德意趣——农民和流氓的敌对状况。不过，一俟故事快要结束时，又走入无产阶级的写作路上去。

当我们细看《某日》、《官官的补品》，特别是《一千八百担》、《樊家铺》这两篇除掉受了些许无产阶级八股的斫伤以外，无论技巧、气势，均属完整的小说时，我们不免怀疑到，如果吴组缃活在一个截然不同的意识形态社会下，会不会成为一个真正伟大的作家呢？他的观察是敏锐又周到的，他的文体简洁清晰，没有一点「新文艺腔」。他的农村画面是写实的，不带一点伤感气息，同时也不像一般农村作品，故意夹带一点粗口。他风格上的优点，在状拟乡绅农民的口语上，最见功力。

抗战爆发后，吴组缃移居内地。一九四二年，他写成了《鸭嘴涝》（后更名为《山洪》），被批评家捧成当时最佳的爱国小说^[230]。不过，尽管他颇能尽忠描出他家乡中的那些农民，这一部有关安徽省游击抗日的小说，仍然不过是一本爱国小说，而且宣传共产党

教条，篇幅也占得太多了。此后，吴组缃几乎没有写什么新的小说，而所写的那几个，也没有辑成单行本。对于现代中国文坛来说，这样一个有才华的作家，产量这么少，实是令人惋惜的事。一九四六年，他曾经一度随冯玉祥将军赴美，担任中文秘书。大陆变色后，他一直是北京大学国文系的教授，致力于古典文学的研究。

【注释】

[226] 《官官的补品》，《西柳集》，页一三五——一三六。

[227] 同上，页一六一。

[228] 王瑶著《中国新文学史稿》上册，页二四四——二四五。

[229] 《十年》一九三八年出版，是一本搜罗广博而又质量精湛的短篇小说集。这集由夏丏尊策划，为了纪念「开明书店」成立十周年而出版。除了本书第一、二篇里讨论的大部份作家以外，《十年》并且包括了下列的作家：艾芜，蒋牧良，靳以，萧乾，沙汀，施蛰存，端木蕻良，王鲁彦，王统照，周文，尤以周文的《爱》，更是精彩万分。抗战以前，许多短篇小说作家，作品题材广阔，成就卓越。这本集子可以看作对其成就的承认和礼赞。除了开明书店以外，战前以刊印现代文学著名的出版社还包括文化生活出版社，良友图书公司，左翼控制的生活书店，和商务印书馆等。

[230] 余冠英有关《山洪》一书的书评，载《文艺复兴》第一卷第五期（一九四六年六月），页六三三——六三六。余氏的意见代表当时一般人的看法。

第三编 抗战期间及胜利以后

(一九二七——一九五七)

第十三章 抗战期间及胜利以后的中国文学

• 国雄 译 •

「左翼作家联盟」是一九三六年春解散的。鉴于日本的侵略越来越急迫，共产党作家觉得暂时放弃明目张胆的左派宣传，在爱国主义招牌下，成立一个包容而富有弹性的组织，对他们更加有利。不过这样的组织，直到一九三八年三月，才正式成立，这就是由共产党所领导的「中华全国文艺界抗敌协会」。同时，在左联解散之后，一场激烈的口号战争爆发了。几乎所有重要的共产党作家，都卷进这个争论漩涡里。

一九三六年六月，约有一百二十多位共产党作家和左派的作家，自称是「中国文艺家协会」，提出「国防文学」口号。以前左联的作家，没有全部参加这个协会，而且更奇怪的是，宣言上竟没有鲁迅的名字。稍后，鲁迅和六十六位自称「中国文艺工作者」，发表一个对抗宣言，提出「民族革命战争的大众文学」，作为统一战线时期的口号。这两个团体的宣言，都一样吹嘘爱国，为什么要用两个不同口号和两个不同组织呢？答案是：鲁迅这一批人因为要忠于共产党，不得不对统一战线政策感到不满和失望。

鲁迅是左联名义上的领袖，他不是共产党党员，也从来没有想到要入党。尤其自瞿秋白离开上海之后，他在左联里毫无权力，左联重要政策的决定，他都无法参与其事。左联的实权，落在较年轻的共产党作家如周扬、夏衍和冯雪峰等手里，他们幕后与共产党领袖保持联系。尤其是冯雪峰，他曾经参加过「长征」，所以地位更加特殊。他于一九三六年四月由陕西重返上海，发觉鲁迅的心情很坏，一部分固然是因为鲁迅的身体不好，另一部分是因为鲁迅对左翼作家中的分裂

倾向感到忧虑。但是最主要的还是由于人们完全无视他在左联的地位却突然改变政策，解散左联，同非左派分子合作搞统一战线。冯雪峰很同情鲁迅的处境，后来回忆道：「民族统一战线的政策，由于没有人对他正确地解释过，最初他确实是怀疑的；加以左联的解散也不曾经过很好的讨论来，到那时候他的感情也还扭转不过。」^[231]

这个事后揭露出来的事实使我们知道，鲁迅在逝世前几年，既没有实权，也得不到共产党工作干部的信任。这种情形，同中共今天把他奉为神明的态度比对起来，真有天渊之别。根据这一事实，我们可以明白，鲁迅之所以拒绝在多数人所赞同的口号上签名，之所以同著名作家如茅盾和冯雪峰等联手创造一个对抗性的口号，只能解释为他的自尊心受到伤害，所以才故意不服从命令。另外一个原因可能是他误认为这样才算热心服务于党。「民族革命战争的大众文学」这个累赘的口号，比起空泛的「国防文学」口号来，带有更多共产党使命的意味：它表示出对共产党在中国的最后胜利，比对当前的抗日战争，更加重视。这样的含义，的确有些不合统一战线政策制订者的胃口。因为鲁迅在读者心目中地位崇高，所以正统的共产党作家，不得不公开对他开火。双方为了这两个口号孰优孰劣，进行了无聊而猛烈的争论达四个多月之久。

当争论似乎要无了无休持续下去的时候，鲁迅又受到威吓而屈服，正像他以前同创造社争论时一样。八月一日，徐懋庸写信给鲁迅，要他立即服从。徐懋庸是正统派分子，那时可能已经是共产党员。共产党指定徐懋庸写这封信，大概是因为在正统派中，只有徐是鲁迅的好朋友，与鲁迅常有书信往来。（根据《鲁迅书简》，自一九三三年十一月至一九三六年二月，鲁迅给徐懋庸的信，共有四十三封，其通信之密，仅次于鲁迅与母亲以及另外五位朋友——包括萧军、萧红在内——的通信。）但是徐懋庸当时显然凭着党的权势，借用普通尺牍中的客套，谴责道：「在目前，我总觉得先生最近半年来

的言行，是无意地助长着恶劣的倾向的。」^[232]为了减轻鲁迅的责任，他将这种缺点，归咎于某几位犯了偏差的作家，如文艺批评家胡风、翻译家黄源和小说家巴金等，说鲁迅受了他们的影响。他说：

「以胡风的性情之诈，以黄源的行为之谄，先生都没有细察，永远被他们据为私有，眩惑群众，若偶像然，于是从他们的野心出发的分离运动，遂一发而不可收拾矣。……我很知道先生的本意。先生是唯恐参加统一战线的左翼战友，放弃原来的立场，而看到胡风们在样子上尚左得可爱；所以赞同了他们的。」^[233]虽然徐懋庸用这些话来缓和气氛，但他却毫不犹豫地警告鲁迅道：

但我要告诉先生，这是先生对于现在的基本的政策没有了解之故。……在目前的时候，到联合战线中提出左翼的口号来，是错误的，是危害联合战线的。所以先生最近所发表的《病中答客问》，既说明「民族革命战争的大众文学」是普洛文学到现在的一发展，又说这应该作为统一战线的总口号，这是不对的。^[234]

鲁迅的肺病本来已经严重，更加上一个地位如此低微的作家朋友胆敢教训他一顿，不禁勃然大怒。他不征求徐懋庸的同意，就公布了徐的来信，并附了一篇六千字的答辩，出乎意外地揭发了左翼内部派别斗争的手段，以及共产党统治集团消灭反对派所用的卑鄙打击伎俩。这事在文学界里引起很大的震动。鲁迅将这时打击他的人，同二十年代后期的创造社的份子来比较，写道：「因为据我的经验，那种表面上扮着『革命』的面孔，而轻易诬陷别人为『内奸』，为『反革命』，为『托派』，以至为『汉奸』者，大半不是正路人；因为他们巧妙地格杀革命的民族的力量，不顾革命的大众的利益，而只借革命以营私，老实说，我甚至怀疑过他们是否系敌人所派遣。」^[235]

十月间，争论终于暂时停息，同时「文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言」也在这时发表。在宣言上签字的，有鲁迅、茅盾、郭沫

若、林语堂、巴金、张天翼以及十多位其他左翼作家、自由派作家和旧派作家，表示着各党派立场的作家大团结。不久，鲁迅于同月十九日逝世。他这次最后的反抗行动，被共产党人再三慷慨地解释为是他个人正直和勇敢领导的例子。

共产党的文艺批评家，都很小心处理这次党内斗争，他们总是设法去掩饰鲁迅有任何不服从和反正统的劣迹。反之，反共的文艺批评家则认为，鲁迅是一位大无畏的作家，是一位真正的爱国者，他已看穿共产党阴谋利用爱国主义为自己目的服务的野心。但事实真相很简单，鲁迅一直衷心要走共产党路线，打击国民党作家和自由派作家。像这样的人，是不可能像反共文人所设想的那样容易受骗的。在攻击拥护「国防文学」口号者的时候，他基本上受到两种情绪所支配：其一是他对共产党的盲目效忠，其二是自尊心遭到伤害。他不明白为什么共产党作家要如此卑躬屈膝去同自由派作家以及旧式文人联合。他自视是文坛上的霸主，不能忍受党的文艺头子对他的轻视，甚至连外表上起码的尊重也免掉。

不过现在回顾起来，当时的口号战争，其意义不仅在于表露了鲁迅不肯盲从附和的个性，也制造了一个给新人露头角的机会。这些人在抗战和战后时期作家的不断思想斗争中，成为决定性的人物，其中最主要的就是胡风 and 周扬。一九三六年，郭沫若仍在东京，他是抗战前夜才回国的。所以在那个时候，盲目跟从第三国际和毛共领导的多数派主要代言人就是周扬（原名周起应）。在《现阶段的文学》一文里创造出「国防文学」这句口号的就是周扬。他是湖南人，上海大夏大学毕业后曾在日本住了个时期。返上海后，翻译过几本左派的书，不久，渐渐爬进了共产党的文学圈子内层。他最初受到广大注意的是在一九三六年初与胡风有关文学创作上「典型人物」的争论。周扬非常教条化，对文学一窍不通，只晓得盲目忠于党，因此在「口号斗争」时，冯雪峰给他取个浑号，叫做「小钱杏邨」。^[236]

（周扬幸而没有指定去写那封莽撞鲁迅的信。徐与周扬以及著名的马克思主义辩证法家艾思奇在口号战争中是站在同一战线的。抗战爆发时，他又与他们一起去了延安，周和艾立即得到报偿，在延安文化阀衙里雄踞最高地位，但是受过鲁迅笔伐的徐懋庸，便无法爬得起来。他最后于一九五七年同许多所谓右派知识分子一起，遭到清算。其罪名之一，就是写给鲁迅那封大不韪的信。

另一方面，胡风受鲁迅之命，在他的《人民大众向文学要求什么》一文里，提出《民族革命战争的大众文学》口号。胡风原名张谷非，湖北人，曾经参加过共产党青年团，因为惧怕军阀迫害，于一九二五年退出组织，又曾一度在江西的蒋介石剿共军队里担任政治工作，然后同周扬一样，在日本居留一段时期，重返上海，成为左联的重要分子。以上的情报，发表在中共党机关报《人民日报》，以便在上海清算他之前，先加之以罪，所以不完全可信。但据胡风自叙，他于一九二八年至一九三三年在日本，一九三四年参加左联，因此根本不可能有在江西参加蒋的剿共军这回事^[237]。但是早在三十年代，在仇视他的人之中，早已流行着一些耳语，说胡风是国民党派来的奸细。胡风是一位自大、个人主义和学养较深的马克思主义者，因此不是向共产党文学权贵拍马之流，实际上有许多人跟着他，因为他忠诚，对人有吸引力。鲁迅在晚年，常常跟他在一起，这对那些企图逼迫鲁迅服从党领导的人来说，又是一个罪过。鲁迅在答徐懋庸的信中，揭露了一个离间他与胡风的阴谋：

其次，是我和胡风、巴金、黄源诸人的关系。我和他们，是新近才认识的，都由于文学工作上的关系，虽然还不能称为至交，但已可以说是朋友。不能提出真凭实据，而任意诬我的朋友为「内奸」，为「卑劣者」，我是要加以辩正的，这不仅是我的交友的道义，也是看人看事的结果。徐懋庸说我只看人，不看事，是诬枉的，我就先看了一些事，然后看见了徐懋

庸之类的人。胡风我先前并不认识，去年的有一天，一位名人约我谈话了，到得那里，却见驶来了一辆汽车，从中跳出四条汉子：田汉、周起应、还有另两个，一律洋服，态度轩昂，说是特来通知我：胡风乃是内奸，官方派来的。我问凭据，则说是得自转向以后的穆木天^[238]口中。转向者的言谈，到左联就奉为圣旨，这真使我口呆目瞪。再经几度问答之后，我的回答是：证据薄弱之极，我不相信！当时自然不欢而散，但后来也不再听人说胡风是「内奸」了。然而奇怪，此后的小报，每当攻击胡风时，便往往不免拉上我，或由我而涉及胡风。最近的则如《现实文学》发表O. V. 笔录的我的主张^[239]以后，《社会日报》就说O. V. 是胡风，笔录也和我的本意不合……最阴险的则是同报在去年冬或今年春罢，登过一则花边的重要新闻：说我就要投降南京，从中出力的是胡风，或快或慢，要看他的办法。我又看见以外的事：有一个青年，不是被指为「内奸」，因而所有朋友都和他隔离，终于在街上流浪，无处可归，遂被捕去，受了毒刑的么？又有一个青年，也同样的被诬为「内奸」，然而不是因为参加了英勇的战斗，现在坐在苏州狱中，死活不知么？这两个青年就是事实证明了他们既没有像穆木天等似的做过堂皇的悔过的文章，也没有像田汉似的在南京大演其戏^[240]。同时，我也看人：即使胡风不可信，但对我自己这人，我自己总还可以相信的，我就并没有经胡风向南京讲条件的事。因此，我倒明白了胡风鲠直，易于招怨，是可接近的，而对于周起应之类，轻易诬人的青年，反而怀疑以至憎恶起来了。自然，周起应也许别有他的优点。也许后来不复如此，仍将成为一个真的革命者；胡风也自有他的缺点，神经质，繁琐，以及在理论上的有些拘泥的倾向，文字的不肯大众化，但他明明是有为的青年，他没有参加过任何反对抗日运动

或反对过统一战线，这是纵使徐懋庸之流用尽心机，也无法抹杀的。^[241]

我之所以不厌冗长地援引鲁迅的话，因为鲁迅对周扬和胡风人格的评价，对我们了解往后他们两人之间的斗争，是很有用处的。口号战争本身，是近乎无聊的争吵，不过它有一个重要处，就是将共产党作家和左翼作家截然划分成两派：一派是鲁迅、茅盾、冯雪峰、胡风等，另一派是以郭沫若、周扬等为首的正统派。后者在一九三六年，虽然同在一九二八年一样，向前者让步，但是不久，他们在往抗战的几个混乱年头里，又神气十足了（到了一九五七年，几乎所有鲁迅的朋友，如萧军、胡风、冯雪峰、黄源等，全被清算）。他们利用爱国之名，厚着脸皮，再度指挥文学的创作方式，鼓吹口号，挑起那些对促进当代严肃文学写作毫不相干的争论。鲁迅死后，反共作家所代表的反对势力既不足与之抗衡，他们便培植出一批宣传作品当作文学，因此使得三十年代中期相当灿烂的文学，受到决定性的挫折。在国民党控制下的内地，只有胡风才不屈不挠地在同共产党文学政策制订者相颉颃。胡风承袭鲁迅的衣钵，相当大胆地同他们战斗，虽然他对当时文学水平的提高，也一样没有实际贡献。

（冯雪峰是鲁迅最亲密的朋友他本来可以继承鲁迅的地位，但是抗战爆发之后不久，他因为对共产党的文学政策，颇不以为然，便退隐到浙江家乡去了。后来，他于一九四一年至四年被关进江西上饶的国民党集中营里，所以他虽然同意胡风的文学批评意见，在抗战期间，仍是无所作为。茅盾似乎在口号战争之后不久，又回到共产党的正统队伍里去。）

虽然胡风是受国民党津贴的奸细这件事，不是完全不可能（他自己于一九五五年终于因此罪名被定罪），不过这种推测，实在抬高了国民党的声价，因为他们在反共斗争中一向蹙脚，难得会演出这种好戏。其实，这也与胡风一向所写的批评文章大相径庭，胡风从来没有

替国民政府说过一句好话。不错，在他所发表过的这么多的批评性文章中，他一点也没有谴责过政府（这点后来他被批判时当然提了出来）。但这是因为他的读者早已不满国民政府，不必他再推波助澜。胡风的文艺批评著作显示出，他是一位极为关怀现代中国文学前途的人，他是不会忍受对现代中国文学生长有任何伤害的。因为现代中国文学的伤害者一直是共产党（国民党当年很少想到要照顾文学活动），所以共产党便成为胡风攻击的主要对象。但是胡风为了坚持他的攻击，最后势必要同一位最有政治势力的头子相对抗。这就是毛泽东。所以胡风是注定要失败的。

抗战之前几年，中国共产党的势力，还不能直接控制全国的文学和文化活动。但是在它自己统治的区域，当然可以监督一切宣传计划，至于在上海，管理革命派与左派文学运动的责任，就落在它的代理人手里。这批代理人，时时表现出对共产国际比对本国共产党的领导更听话。其所以如此，是因为后者未曾制订出一套积极发展中国全国文化的纲领，而克里姆林宫却已经有了一套东西。例如三十年代中期的统一战线口号，在所有允许共产国际活动的民主国家里都可以听得到。因为中日战争的爆发，中国共产党越来越成为一个自主的政权，于是他们的领袖毛泽东，便越来越注意到全国文化的方向。一九三八年，毛泽东在一篇题为《中国共产党在民族战争中的地位》演讲中，第一次公布他的文化指令。这个指令显然是响应斯大林的^[242]，它在文学方面和整个民族方面，将要产生很大的左右力量。他说：

使马克思主义在中国具体化，使之在每一个表现中带着必须有的中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟须解决的问题。八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。把国际主义的

内容和民族形式分离起来，是一点也不懂国际主义的人们的做法，我们则要把二者紧密地结合起来。^[243]

教导全党干部在实行马克思主义时要记起中国文化的重要性，这段话，如果推敲起来，也还是空洞的、抽象的和暧昧的陈言滥调（譬如说「民族形式」，就不知所指为何）。但在文学这一部门，所谓民族形式，其意义是不难了解的，它只能是指土生土长的那一类文艺形式，也就是瞿秋白在推行「大众文艺」时所推崇的形式。据此而论，则所谓「洋八股」、「空洞抽象的调头」和「教条主义」，只能是指那些也曾为瞿秋白所嫌恶过的中国现代文学中西化的理论和实践而言。因此，毛泽东所坚持的「新鲜活泼的……中国作风和中国气派」，只不过是推行瞿秋白所尽力要完全摆脱西方影响的那种文学而已。

毛泽东对中国封建主义和颓废现象的攻击，不下于陈独秀和瞿秋白。但他与陈、瞿不同的地方，就是要毫不含糊地确立中国文学和中国思想中的革命传统。在三十年代后期，他开始高唱「新民主主义」，所以要歌颂中国的过去和孙中山的革命贡献，借此使中国共产党和中国历史之间的关系变得调协些。这个时候，唯一要铲除的牛鬼蛇神就是资产阶级和小资产阶级的意识，以及同这些意识一起植根在西方传统中的自由主义和革命意向。虽然毛泽东的革命理论同中国历史没有什么关系，但他的用心却是要他的崇尚辩证法的同志和一般老百姓看了心服的。在这个意义上说，它代表一种新的思想，超过了陈独秀对中国传统的完全绝望与胡适改良社会的实验主义。而毛泽东的思想，既可以用来讨好抗战时期人民的爱国心，又可以消除他们对共产主义的恐惧和疑虑。

为了清除西方传统在中国现代文学中的影响，毛泽东的指示，改变了整个形势，使其失去了在实验中求进步的潜力。本来，经过二十年的西化之后，现在应该是作家从自己祖先处学些东西以丰富自己的

感受和想象的时候了。如果毛泽东所说的民族形式，是在指诗歌、戏剧和小说方面中国文学的传统，这原是很切合实际的想法。但当毛泽东赞扬中国文学中的革命传统时，在他的心目中，可能只是《水浒传》之类的小说。这类书，他在少年时期就已喜欢读的，甚至当他成为军事领袖的时候，仍旧从《水浒传》中获得教益。依照周扬和别的延安文艺批评家对毛泽东民族形式一词的解释，我们可以进一步了解到，他所讲的民族形式，还不是着重指古典白话文学，而是指那些唱讲学和地方性的戏曲、鼓词、小调之类，因为这些民间文学，在教育水平较低的群众中仍旧相当流行。一个诗人或一个诗派，经过与民间文学的接触，可以改变他们的感受和表现，这原是很寻常的事。但是，诗人们如果不同时企图运用诗歌传统中仍旧潜在而未被掘发的某些因素，那末这种改变或更新是不可能产生的。忽视潜在传统的民族形式作家，结果只有变成浅薄的艺人和宣传家。

毛泽东训令作家利用民族形式，使抗战初期作家中已经存在的混乱现象更加严重。口号战争结束之后，各派作家都怀着满腔爱国热情，立即从事抗日宣传，以尽他们当前的职责。一九三八年，「中华全国文艺界抗敌协会」成立之后，立即通过两个口号，就是「文章下乡」和「文章入伍」。当时没有一位作家曾参加实际作战工作，但有许多文艺和戏剧工作队常常到前线去劳军。因为政府已从沿海各省撤退，所以这种宣传活动，对鼓励士气和给内地的老百姓作心理的准备，可能好处。而且，如果作家们将宣传的目的和严肃的写作分辨清楚，他们本可以不放弃严肃的专业工作，同时也配合国家的需要，从事宣传。可是，有许多作家，一开始就没有艺术的责任感，因此他们就拿了群众为借口，制造一些粗拙的宣传文学。毛泽东的训令，加强了这种趋势。于是，不论在大后方或共产党区域，作家们都写出许多昙花一现的作品，如：历史演义式的小说、流行小调般的诗歌和根据地方戏改编的剧本。现实主义的艺术因此受到了莫大的损害。

胡风本来并不重视中国传统，可是连他也认为这种新文学因为爱国之名而弄得太离经叛道了。令他深感不安的是毛泽东排斥西方影响而无人指摘，他的信徒竟可堂而皇之的去曲解和贬低新文学的意义和贡献。曾经培养出整批现代杰出作家的西方现实主义传统，现在已受到摒弃，而让位给一个虚拟的、充其量只能算是自觉性极低的本土的革命传统。在这方面，胡风不仅与鲁迅一致，而且还与胡适相同。鲁迅曾经藐视过中国古典文学；胡适是大力鼓吹西方传统的人，对中国旧文学曾有极不客气的批评，纵使他本人在学术上对旧学深感兴趣（一九五五年胡风受清算时，他的名字被放在胡适一起，其罪状不仅限于所谓反革命立场，而且还因为他们都否定中国古典文学）。到了毛泽东的民族形式意见在大后方公开发表之后不久，胡风便陆续写出文章反对替毛泽东意见辩护的人。一九四〇年，胡风将他的意见辑成一本小册子，题为《论民族形式问题》，替中国现代的写实文学传统的活力作了非常有力的辩护。主要因为他同鲁迅的友谊是众所周知的，同时也因为他的劲敌都在延安，所以他没有受到大力反对，他的意见也因此流传极广。再说，那时在大后方的许多作家，也厌倦了客串民间艺术家的玩艺，兼以大家的爱国狂热也渐渐低落，因此即使是受了胡风的影响也好，没受胡风的影响也好，他们都要重新回到现代传统的道路上来。

在抗战时期和抗战结束之后，胡风以文学批评家的身份，对正统毛派的有害影响，作了大力的反击，这点是值得我们尊敬的。胡风当然还是个马克思主义者，他处处引用马克思和斯大林的话来支持自己，多少近乎非共的立场，使到他的对手无法招架。他在第一本论文集《文艺笔谈》（一九三六年）里，处处表现出自己是个社会主义写实派批评家，甚至谴责张天翼的作品缺乏乐观主义的表现（这本论文集也奠定了他博学善辩的马克思主义文学批评家的声誉）。但是他在口号战争期间写的第二本论文集《密云期风习小纪》，已开始对口号

式的文学发了腻。抗战爆发之初，胡风创办了《七月》杂志，给自己与他的朋友们作为发言的地盘。他越来越大胆，在一九三八年写了《论持久抗战中的文化运动》一文。在这篇文章里，他对作家上前线，作品专写抗战题材，表示不耐烦。胡风最喜欢说的一句话，就是「到处有生活，到处有题材」；一个人不一定要离开自己的生活去寻求有意义的经验。胡风对那些只知服从命令、依样画葫芦的爱国作家和共产党作家，都轻蔑地称为「市侩」，说他们投机取巧，贪图私利和偏狭庸俗。除了《论民族形式问题》这本小册子外，他在四十年代出了以下这些批评论文集：《民族战争与文艺性格》，《在混乱里面》和《逆流的日子》。在这些集子里，他继续阐明自己的文学理论，并攻击投机取巧分子。

胡风同意古典马克思主义对中国社会的批判，但他更相信，一个作家，只要真有文学才能，自然会而且应该要依自己的看法去认识事实，用自己的脉搏去体验真相。如果机械地照马克思主义的公式去写作，不但无益，反而有害；这只表示出该作家缺乏必须的创作才能而已。因此，在胡风看来，真正的文学作品，是同时具有主观性和客观性的，它是作者历史现实的客观认识和主观理解之恰当的溶合。为了反对规定的写作公式和方法，他提出「主观战斗精神」作标准。因为社会 and 个人的主要经验，事实上是光明和黑暗两种势力之间的斗争，每一个严肃的和写实的作家，其责任就是去赞扬反黑暗的斗争，去暴露斗争中自然产生的原始兽性行为 and 原始的恐怖，去证明人的神圣不可侵犯的尊严 and 人对光明的渴望。此外，作家的特别责任，是要去确定他的个别人物在即使面对失败 and 死亡时的无畏精神。现实主义的完整性是「由于作家〔对真理〕底献身的意志，仁爱的胸怀，由于作家底对现实人生的真知灼见，不存一丝一毫自欺欺人的虚伪。」^[244]只有以这样的方式忠于现实，才能保证作家忠于他的艺术。因此，胡风念念不忘去强调的，是作家的忠诚、人格的独立和爱心。

显然的，在胡风的现实主义观念里，有许多浪漫主义的成份。我们对他的理论得到这么一个印象：他的理论，是从他爱好现代文学中产生的，特别是从那些以描写英勇而又毫无结果地反对黑暗势力为主题的现代中国文学中产生的。他的理论，无疑是一种戴奥尼塞斯式(Dionysiac)被虐狂的表现；这可在他对失败者和被压迫者的血和泪的歌颂看出来。（胡风是一位出名的诗人，他写的诗，也实践了自己的理论，意象用得非常强烈，用词遣句，十分慷慨激昂。）但是真正值得称赞的，还是他对主观的成分和作家忠实良心的坚持。没有这种良心，一切创作都是徒然的。如果一个作家的忠诚与马克思主义的启示发生冲突的时候将怎么办？胡风谨慎得很，从没有尝试过要解决这样的难题。虽然他没有答覆这问题，不过我以为，依照胡风文艺批评立场的逻辑推演下去，这答案该是这样：作家为了忠于自己的看法，应该放弃马克思教条。

由于他坚持著作家应忠于自己见解的看法，胡风真是一针见血的指出了中国新文学弊病之所在。这是晚年的鲁迅所做不到的，因为鲁迅热衷追随苏联领导（虽然缺乏自信），对瞿秋白又是那么盲从。还有，鲁迅的民族观念非常重，为了国家的利益，他宁愿牺牲作家的自由。胡风则相反，他坚持作家首先必须忠于自己，只有当作家忠于自己时，才能服务于国家。如果那些作家和文学批评家以国家利益的名义从事虚伪的创作或批准这类创作，他们本身就是病态社会的主要表现。他在一九四三年，写了一篇重要的文章，题为《现实主义在今天》，对当时流行的反文学的批评，作了如下的诊断：

首先是有了等于不要文艺的事实，其次就产生了等于不要文艺的「理论」。……因而我把这叫做危机，而且要为文艺请命：不要逼作家说谎，不要污蔑现实的人生。^[245]

这里所说的「理论」，虽然没有指明，实际上除了指毛泽东的理论之外，便没有别的可能。一九四三年，胡风发现他同他的主要对手

的斗争愈来愈剧烈。这一年之前，毛泽东发动了「整风运动」，清算干部中的非正统倾向。自抗战爆发之后，有许多作家和知识分子奔赴延安，于是毛泽东面临严重的纪律问题。这些知识分子之中，有许多在上海或北京过惯无纪律的小资产阶级的生活，他们的思想和行为，仍旧是非共产党式的。整风运动就是针对这些知识分子和党内其他顽抗分子的，要他们对自己的小资产阶级方式加以忏悔，遵从毛泽东所设想的关于共产主义和合规矩的共产党党员行为行事。特别是为了对付王实味、丁玲等的敌意批评，毛泽东于一九四二年五月召开文艺工作者座谈会，说明共产党文学和艺术的目的，制订出他们实行这些目的的方法。他在座谈会上所发表的言论，立即以小册子形式出版，名为《在延安文艺座谈会上的讲话》，成为共产党区域所有文艺工作者的新经典。

毛泽东否认作家应有个人对真理的看法，他认为这只是小资产阶级的幻象。毛泽东不懂外文，受旧式教育的熏陶，现代中国文学又读得不多，所以在讲话里，不自觉地透露出他本人对这个时期的文学很瞧不起。即使如此，为了策略之故，他先前曾将鲁迅捧上天，其实鲁迅高傲自信的特色，对毛泽东说来，不啻是种瘟疫。因此，在座谈会上，他指责共区追随鲁迅的作家，太喜欢暴露社会的黑暗面，不愿歌颂光明。为此原故，这些作家现在应该扬弃鲁迅式的讽刺文体了，把目光放在党的积极成就上。毛泽东激烈反对小资产阶级党员理想派的改良主义，说「小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。」^[246]

毛泽东进而谴责和嘲笑小资产阶级许多放任的品性。例如那些对爱始终抱有幻想的所谓主观的作家，毛泽东便说了许多话：「就说爱吧，在阶级社会里，只有阶级的爱，但是这些同志却要追求什么超阶

级的爱，抽象的爱，以及抽象的自由，抽象的真理，抽象的人性等等。这是表明这些同志是受了资产阶级很深的影响。」^[247]

文学是替真和善服务的，包涵一切人性的，为了人的更大尊严，文学要攻击一切残暴的措施——换言之，这就是胡风希望见到的文学。但是毛泽东反对这种文学，他认定文学仅仅是共产党的御用工具。因为所有现存的当代中国文学，都感染着小资产阶级的精神，毛泽东无法举出他所需要的文学的具体例子。事实上，这样的文学，还未诞生。为了保证这种文学的到来，他劝告作家用下列五个尺度来衡量自己：立场、态度、读者对象、工作和学习。作家是否站在人民（主要是工农兵）和党方面？作家在创作里所表现的态度，究竟是否具体代表党在当时特定的目的？他的作品究竟是否主要写给人民看的，抑或仍旧抱着小资产阶级的幻想写给小资产阶级看的？如果作家仍抱有小资产阶级的幻想，那末他有否设法用「工作」来改造自己——即参加工农兵的劳动，以便使自己与工农兵的语言、感情和志向相同化？当他参加实际劳动工作以消除自己小资产阶级幻想的同时，能否充实自己的马列主义思想，以便在知识上忠心为人民服务？

毛泽东与马列不同，马列对资产阶级的作家，时常会用批判的态度来评价一下，毛泽东则只会制订一个作家的纪律纲领，去维持正确文学的外表。他的纲领非常狭窄，只能算是一个政党的工作纲要，谈不上是揭櫫大目标的政纲。作家照他所规定的纲领走，往往会失了平衡，跌进小资产阶级和反革命异端的深渊里。但是毛泽东自己既然不创作，只将自己的文学理想交给作家去实践，所以他本人永远是不会出错的，不可批评的。他的纲领是神圣不可侵犯的，因为他的五条尺码的任何一条，都可以当作棒子，来鞭责犯错误的或发牢骚的作家。如果作家犯了错误，那末，他显然要当心自己的立场和态度，当心自己的学习和工作习惯。如果一位作家，经过自觉的改造之后，仍旧不能写出满意的作品，又怎么办呢？那末，很明显的，这是他的小资产

阶级情绪作祟而不自知，他必须再学习，再工作，更用力地去除掉自己身上的牛鬼蛇神。作家们即使自觉企图改造自己，如果他们作品的一般水平，在党的当权批评家看来仍旧还未合标准——而且，纵使有党的检查和监督时时警戒着，在作家之间仍旧时时产生不符正统的思想和感情，又怎么办呢？那末，这时候就要大张旗鼓，惩罚所有犯错的头头，促使其余作家从事另一次持久的自我改造。凭着这些手法，毛泽东在过去十五年来，大体上能够维持他的死硬的文艺路线。

毛泽东在《讲话》中又进一步谈到一个问题，这个问题对他所管辖的大多是文盲地区实在是很重要的。那就是：文艺工作干部究竟应该以提高文学标准为目的，抑或以普及文学为目的呢？他认为普及是重要的，但认为追两件工作是有互相关系的。他说：「我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。」
[248] 毛泽东不明白，文学质量的提高，就是要作者摆脱他的宣传任务，但是毛泽东所认为高级的文学作品，只不过是浅近作品的加工精制而已。除非人民对文学的鉴赏力已经提高，否则复杂的文体和华丽词藻显然是不必要的。在毛泽东《讲话》中最主要的一点，就是所有艺术标准，都要以政治为依归，只要思想纯正就成了。毛泽东的话果然有理：「内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民。」
[249]

毛泽东的工农兵文艺公式，是完全无视西方作家的思想和技巧的，它只强调文学的大众化和毛泽东自己从前所赞同过的民族文艺形式。由此观之，毛泽东显然在推行瞿秋白所未竟的任务。虽然那些奉承的批评家，认为毛泽东所制订的文艺政策，是文艺批评方面史无前例的创见，是天才的手笔，但是从中国文学的角度来看，他的《讲话》，只不过是一、二十年前极端的共产党党员之文学意见的覆述而已。早在一九二三年，《中国青年》杂志就已提出了共产党文学的工农兵方向 [250]。郭沫若在那篇代表性的《革命与文学》（一九二六

年）一文中，也已劝告青年，说：「你们要把文艺的主潮认定！你们应该到兵间去、民间去、工厂间去革命的漩涡中去！」^[251]毛泽东自己也曾于一九二九年替共产党军队的文学、戏剧和艺术宣传，订出过一个纲领，这个纲领，后来由瞿秋白在江西苏维埃政府任教育部部长的短短期间里加以实施^[252]。延安时期的宣传活动，就是根据这一简单公式的。作为共产党文学与艺术的蓝图看，这一篇延安《讲话》，同以前在共产党区域已经由毛泽东批准施行的宣传大纲，并无大分别。

但是对一般作家来说，《讲话》简直是晴天霹雳，是一个新的开始。周扬将它当作是自文学革命以来最大的文学事件来歌颂，当作「第二次文学革命」^[253]来看待。现代中国文学争论的历史，就是教条的极端分子和共产党党员同大多数作家之间一连串争论的历史：前者为了达到某种目标，把文学和文学见解看成一种手段，后者即使在政治上也是马列主义者，但他们宁愿自由写作，多少还顾到艺术原则。因为教条的理论家们当时还未能绝对称霸，所以严肃的作品尚能出现，虽然这些作品是在十分痛苦和困扰的环境中产生的。自从毛泽东涉足全国文学工作的领域，教条理论家们就获得了代表性的权力，变成文学方面无可争辩的立法者。到了一九四九年，即使是曾经公开斗争过教条理论家的胡风，也不得不特别小心，以保持他的斗争。但是在抗战时期和战后初期几年，毛泽东的权力还未能伸展于他自己以外的地区，因此他权力之外的地区，最少在表面上，自由的争论仍有可能进行，而作家也可以继续严肃的创作。

毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话，主要是针对共区作家而发的。国民政府大后方对它的反应，比预期的要少得多。虽然在民族形式问题争论以后，重庆或桂林的共产党文艺批评家仍继续表示支持延安的政策及指示。但大致来说，共产党作家在大后方以及在珍珠港事变之前的香港、上海二大埠，被指定担任下述重要任务：在人民（特

别在学生和小资产阶级分子)之中,破坏国民政府的信誉;宣扬共产党对当前抗战工作进度的不满;为了达到上述二项宣传目的,要求无限制的自由。他们当时的中心口号是民主^[254]。正好像延安驻重庆的代表周恩来,在许多天真的美国官员和记者眼中是一位可亲的民主发言人一样,共产党作家,在沪、港、大后方的进步分子看来,也都是自由的战士。同是这批作家,他们在左联全盛时期,是左派分子;在统一战线合作期间,是致力于文化国防的爱国之士;到了毛泽东于一九四〇年发表《新民主主义》纲领之后,他们就变成了本国反专制反压迫的民主文化领袖。在国共合作的蜜月时期,文学作品都是混乱不堪的抗战宣传品。一九四〇年以后,为了保持共产党英勇抗战的神话,他们仍旧巧妙地装着爱国的姿态。不过那些主要的文艺批评家和作家,愈来愈转而针对共产党发展的真正敌人——蒋介石的国民政府。这个新的手段,替共产党争取到许多大学生和教授,他们都是对政府很不满意的,尤其不满政府无法根除日渐增加的贫穷和贪污,对政府依赖秘密警察打击共产党的倾覆活动也有极大的反感。在这个时候投向共产党最有名的是闻一多,他是中国文学的教授,又是早期新月派的诗人,他扶掖了许多初出茅庐的共产党诗人,力斥国民党的法西斯主义。一九四六年,他在昆明被人暗杀后,共产党乃把他看作烈士,因此在共产党和前进分子圈子里,几乎一度与鲁迅齐名。

当时国民党内地的文坛情况,现在极难评价,因为许许多多印得很蹩脚的战时出版物和书刊,都未有保存下来,台湾当然没有,香港或美国也没有。另一方面,许多战前的文化领袖,当时人不在大后方。鲁迅已经逝世;胡适和林语堂都在美国,前者任驻美大使,后者则售卖中国文化老古董,间或报导抗战时期的英雄事迹,成为畅销书的作家。周作人太爱惜北京的文化,没有长途跋涉到内地去,留在华北傀儡政府里当教育部部长。战前反共的文艺批评家之中,沈从文、朱光潜和梁实秋,都到内地去,偶然对共产党的文艺意见唱反调。甚

至共产党作家，亦因地理上的间隔而有轸域之分。虽然旅行仍旧通畅（珍珠港事变后，许多驻足在香港的作家便逃到内地去，而且在国共两区的作家，也时常有到对方地区去旅行的），且有「中华全国文艺界抗敌会」成为共产党文艺政策的传声筒，但明显的，当时没有一个像战前上海那样公认的文化中心，让大部分作家集合在一起，进行思想争论。虽如上述，国民政府区的战时小说，仍有条理可寻。几乎所有三十年代的主要小说家，战时都留居在政府区域。巴金、沈从文和茅盾（他于一九三八年及一九四一年曾两度居香港，珍珠港事变后，立即回到国民政府内地）都仍旧有可观的作品。尤其是巴金，在八年抗战中，一直有进步。正如上面已经提到过的，张天翼患了肺病，创作不多，吴组缃写了爱国长篇《鸭嘴涝》之后，就再没有什么新作。身居中华全国文艺界抗敌协会理事的老舍，是文人以笔报国好例子[255]。他写了许多宣传抗战的剧本和许多民谣式的诗歌，但长篇小说只写了一本，而且还是例行公事式的爱国宣传小说。

在这段期间，特别值得一提的其他小说家有艾芜、沙汀、端木蕻良和路翎[256]。这四位作家之中，最多产的是艾芜，他写抗战，写内地农民，以及他自己亲身在中国西南和印度支那的各种经历，这些都包括在他的许多本短篇小说、长篇小说和自传里。虽然他不是什么一流人才，但在战时和刚停战的一段时期，共产党的文艺批评家对他大为称赞，倒非过誉。[257]

艾芜的好朋友沙汀，早在一九三二年，已经因他的一本短篇小说集《法律外的航线》而崭露头角，不过只有到了抗战时期，他的小说才显露出熟练的讽刺技巧。沙汀是四川人，熟悉该省方言和习俗；重庆政府对四川人民生活的侵犯，刚好给了他大展才华的机会。他的战时以及战后初期的作品，计有短篇小说集《播种者》，中篇《闯关》和三个长篇《淘金记》、《困兽记》和《还乡记》。但是，就拿他最受欢迎的《淘金记》来说，他的讽刺还未能充分发挥悲剧性的内涵。

故事的主题很好：两个坏蛋要向一位很难对付却又无权的孀妇争购一块据传藏有金矿的坟地。但自从其中一个坏蛋争购到这块坟地之后，作者便放弃了他的班强生式(Jonsonian)的讽刺手法。在这部小说的最后三分之一，改用非常肤浅的社会评论笔法。结局是，因为战时四川通货膨胀非常厉害，屯积居奇可获暴利，没有人愿意在经济上支持这个独拥金矿的家伙，终于迫得他放弃开采计划。沙汀对生活表面的刻划虽然够讽刺，但他只能描绘出一个仅仅符合共产党宣传所需的简单世界而已。

就文字观点来说，端木蕻良是非沦陷区语言最丰富的作家。他是东北人，在这时期，他的小说如《科尔沁旗草原》、《大地的海》、《大江》，不单表现了对东北的陵丘和农民、猎户的亲热向往，也对其他地方的山川人物同样有亲切的感情。在这些作品里，人物是朴素的、有泥土气的、故事结构相当简单而且常常是不完全的，思想是马克思主义与中国传统侠义精神的勉强混合。但他的风格却有吴尔夫(Thomas Wolfe)式的繁复，丰富地唤起各种情感。在《大江》里，第一章对长江的地理描述和第六章对一群伤兵在旱地里寻水的描写，其文辞之瑰丽和刻划之深透，求之于近代其他中国作家，再无第二人。不过，在他还未能完全掌握到小说的其他要素以前，他只能说是一位具有特殊天赋的自然抒情作家而已。

路翎是胡风手下的爱将。胡风本人是诗人，主编《七月》时培植了许多新诗人，其中较著名的有亦门（以后多称阿垅）、绿原和贾冀汧。但胡风所鼓励的新小说家之中，唯有路翎对黑暗势力战斗的不屈精神，最得胡风的赏识。他的不少作品间，尤以中篇《饥饿的郭素娥》和长达一千四百页的巨著《财主底儿女们》最为特出。路翎的主角人物要不是被欺压的农民和游民，就是孤独奋斗到死不晓得用集体力量的知识分子。虽然正统的共产党文艺批评对他这种悲观的英雄主

义颇有保留，但他们在战时及战后，大体上对路翎颇为赞赏。胡风一派对他赞赏，自然不在话下。^[258]

即使有上述各新旧作家的表现，国民政府内地的小说，一般说来，比不上三十年代。茅盾的《霜叶红似二月花》、沈从文的《长河》和其他作家的佳作，比起战前十年间最佳的小说来，在数量上要少得多。刻板式的游击战争的描写、学生的浪漫故事，以及到处可见的抗战宣传口号——这些公式化的故事糟蹋了大部分战时小说。不过，在小说方面虽较歉收，但许多文艺批评家还可以举出当时很风行的西方式的话剧，来作为现代文学在战时活力的明证^[259]。对他们来说，这些戏剧正是中国舞台剧的黄金时代。

中国早期的剧作家，曾经想以现代西方式的戏剧与京剧之类的传统戏和电影相抗衡，争取观众的兴趣。但是他们的企图屡次失败。到了三十年代中期，西方式的戏剧，终于在沿海诸城市的中产阶级中，建立起商业上的地位。这种成绩，差不多是曹禺一个人的功劳。曹禺在战前的三个剧本，《雷》、《日出》和《原野》，无论在什么地方上演，都受到热烈的欢迎。由于他的成功，几个剧团乃应运而生，不少作家也因此改行写剧本。如果没有这一开端的话，那末在内地和已沦陷的上海，战时群众对现代话剧的反应，就不会有这么迅速和热烈。

曹禺毕业于清华大学外文系，是一位非常用心的剧作家，但很容易受当时社会潮流所左右。虽然他尽力模仿易卜生和奥尼，并借用希腊悲剧中某些熟悉的情节，他初期的三部剧本，基本上还属于认真创作的通俗剧(melodrama)的范围。这些剧本迁就中产阶级观众对中国社会某些陈腐事物的通常反应，宣扬浅薄的左派观点，虽然这些观点，只有非常严格的马克思主义批评家才会提出异议。曹禺自命是一位严肃的艺术家。他在《日出》的跋说，他虽然非常仰慕契诃夫，但是因为缺乏很成熟的观众，所以他无法试图依照契诃夫的方法来创作。他

的剧本一直未能以成熟和朴实的笔法表现生活，这暴露了他的粗俗。曹禺一本正经地引用命运、遗传律、弱肉强食的自然现象和阶级斗争以增强他剧本的戏剧效果，但是这种拼凑，只表示他自己缺乏一种个人的悲剧视景而已。

曹禺在战时写了一部振奋人心的爱国剧《蜕变》，一部反映封建社会式微的悲剧《北京人》，又改编过《柔密欧与幽丽叶》和巴金的《家》。所有这些剧本叫座力都很强，文艺批评界的反应也很好，但是只有在《北京人》（虽然他用人猿来作为进化之必然象征用得非常牵强，但这仍是他所写过的最好的剧本）中，他才对被困在没落的旧礼教传统中的弱者，表示了最大的同情。

曹禺的成就，比其他同期的剧作家高出许多，一般人光拿这一点来设想，以为现代戏剧在战时，已到了真正的开花结果阶段，这种看法并不正确。事实上，这时期成熟的戏剧非常少。当时最受欢迎的剧本，如曹禺的《蜕变》，老舍和宋之的的《国家至上》，夏衍的《法西斯细菌》，吴祖光的《正气歌》，郭沫若的《屈原》等等，用今日的眼光来看只是浮浅的爱国宣传作品，或者是共产党伪装的爱国宣传而已。

造成战时戏剧蓬勃的因素很多，诸如爱国情绪的发泄，刻板生活中需要逃避现实的娱乐，作家的经济动机等等都是，但是最重要的原因就是共产党，不论在有利或不利环境之下，他们都巧妙地尽量利用这种传播媒介。抗战一爆发，他们便成立一些左倾的小剧团到全国各地演出。一九三八年，由于联合政府路线之故，郭沫若再度出任政府要职，担任军事委员会政治部第三厅厅长，实际上成了国家宣传工作的主脑。在他策划下，共产党的剧运活动，其规模和影响力都提高了。一九四〇年，国共关系恶化，第三厅遂告取消。郭沫若改任文化工作委员会主任，名义上仍主宣传工作，但根本没有什么实权。一九四一年一月，发生新四军事件，国共又处于敌对状态。经此以后，重

庆政府便加强对共产党宣传的检查，于是共产党自由活动的剧运工作，从此结束。

为了同检查制度斗法，郭沫若居然在三个月（一九四一年十二月至一九四二年二月）之内赶出三部历史剧《棠棣之花》^[260]、《屈原》和《虎符》，剧中把战国时代的人物和事件任意加以歪曲，拿来作为反政府的亲共宣传之用^[261]。（在这些剧本的序言中，郭沫若自夸写作速度，说在九天之内完成《虎符》而不影响他的公务和社交。他又自比于莎士比亚。其实这些剧本用散文方式写出爱国的口号，连德国浪漫主义诗剧家席勒的作品也根本比不上。）在共产党剧作家中，历史剧一时成为风尚。历史剧有个好处，它们可以避过检查条例，收借古喻今之效。观众也爱好历史剧，因为他们可以在袍甲威仪中，神游古代的风流人物。到了抗战末期，爱国热情终于消退，观众又似乎喜欢轻松的喜剧，于是共产党剧作家又改变方向，写出许多讽刺腐败的高官和发国难财的剧本。茅盾的《春节前后》（一九四五年）最为凸出，它对在重庆政府下大发其财的工业家，投资者和政客，大加挞伐。

这种糟蹋了当时的小说和戏剧的宣传滥调，也弥漫着整个诗坛。三十年代中期一些看来颇有前途的诗人，都突然走了下坡。抗战初期，抒情诗人何其芳访问延安，便留在那里当鲁迅艺术学院的教授，成为文化衙门中的新贵。他的朋友卞之琳，曾在三十年代中期写过晦涩而富巧思的诗篇，也曾一度跟着写左派式的诗歌。在这种情况下，共产党诗人当然更受大家的注意。其中最受人赞赏的是艾青、田间和臧克家。这三人中，只有留法归来的艾青偶然达到毫无做作而简朴的境界，《他死在第二次》（一九三九年）就是一个好例子。艾青和田间去了延安，从事毛泽东的工农兵文学之后，袁水拍凭他那些山歌体裁的政治讽刺诗，在国民政府后方声誉凌驾于臧克家之上。胜利后那

几年，他的《马凡陀的山歌》等三本集子，尤受共产党文人抬举。抗战期间，老舍和胡风派诗人也都写出爱国的诗篇。

不过西方来的影响并非完全停止。当时在西南联大外文系教书的资深诗人冯至，写了一本《十四行集》，果然不负黎尔克(Rilke)私淑弟子的盛名。另外若干青年诗人则在艾略特(Eliot)和奥登(Auden)的影响下从事创作。奥登在抗战时期曾与伊修武德(Isherwood)一起来中国作过短期的旅行。西南联大的两位校友穆旦和杜运燮后来参加在缅甸的抗战工作，将他们抗战的经历，用非常丰富的想象力和熟练的技巧，写成抒情的诗歌^[262]。奥登派诗歌提供了一条不渗杂宣传的写诗途径，甚有发展的希望。

以上对国民党内地的小说、戏剧和诗歌的简介，还不是战时文艺的全貌。日本偷袭珍珠港之前，香港（以及在某些程度内的上海）还是文艺活动的中心，不少共产党和左翼作家在当地进行宣传工作。甚至在珍珠港事变之后，上海对于内地传来的戏剧，仍大表欢迎。因为共产党的势力和声誉日渐增长，延安在那时候也成了文化中心，一批作家忠实地依照毛泽东的指示创作新文艺。这些新文艺，无论在格调上和旨趣上，都同国民党内地的共产文艺，大不相同。

说来似乎难以令人置信，战时最有才气的新作家，不产生在重庆或延安，而产生在上海。国民党内地的作家，很少能摆脱爱国宣传的老套；在共产党区，毛泽东的文艺独裁，使得作家除了充当共产党官方神话贩子之外，就别无选择。相反的，在上海不通敌作家所受的壓力反而轻微，能够比较自由地去探讨自己与自己周围的世界。

当然，这个时候刚巧有几个严肃的作家留在上海，也可以说是机缘凑巧的事。抗战初期，上海的确还有几位左翼剧作家居留着。在南京的傀儡政府下面，也产生了一批作家，专门捧日本征服东亚的军经政策。不过由于日本帝国主义实在不得人心，所以连替他们歌功颂德的职业文人也提不起劲来。在上海的作家，大多避谈政治，只写些无

关痛痒的散文、短篇小说和逃避现实的剧本。沦陷区文坛的首领是周作人。日本人虽然利用了他的名气，不过他还保持本色，继续写他自己那一类散文，其中大部份是对中国文化和中国古籍之非常博学的札记。胜利后他被判十年徒刑。

在上海出现的最有天才的作家是后来写《秧歌》的张爱玲，她可能是五四运动以来最有才华的中国作家。她完全不受左派影响，在这时期所写的故事，都是有关上海和香港的典型生活的，从官宦之家的阔绰排场到时髦人士的洋习。这些小说，技巧之熟练和心理刻画之透彻，在近代中国文学中是无与伦比的。

钱锺书博学多才，在抗战后半期从内地回到上海，埋头写《围城》。此书于胜利之后出版，立即成为中国小说新的里程碑。中国从未有过讽刺性和喜剧内涵这么丰富的小说。张爱玲和钱锺书的作品虽然是这时期最佳的创作，但在标准的中共文学史稿中，连叨陪末席的资格都没有。

师陀比上述两人的才气稍逊，也是于沦陷时期在上海成熟的。他在战前已写过一些短篇小说和散文，战后的小说《结婚》是对上海的腐败情形描写得既鲜明又深刻的作品。在这里我们应该提一提诗人吴兴华，他在战时和战后都住在北平，燕京大学毕业，对中国和多种西方主要语言的重要诗人，几乎都有深入的研究。在自己的创作中，他尝试创造一种有中国古诗词特点而又融会西方诗重要成就的韵律和语法，效果很理想。如果在一九四九年后他能有机会继续在这方面努力下去的话，他可能已成为一个大诗人。^[263]

抗战结束时，虽然共产党在作家和文学评论家中居于支配的地位，但中国文学的前途，因为当时有一批不受时势左右的优秀小说家如巴金、沈从文、张爱玲和钱锺书等，又有一批认真致力于诗歌创作而又有才气的诗人如吴兴华、穆旦和杜运燮等人在支撑场面，所以还是显得非常有生气的。吴兴华、钱锺书和张爱玲，文学修养渊博，对

西方文学和中国传统文学的研究也极热心，比文学革命时代那一批作家要成熟得多代。他们一心一意想从老一辈的错误和极端中取得教训，承接传统，以创立一种新的文学。正如艾略特所说：「你不能承袭传统，如果你要传统，你必须下一番苦功才能获得。」他们会赞同这种说法。除了耐心研究中西传统之外，他们对语文也有浓厚的兴趣，而且非常忠于自己的感受和想象。他们是新生的一代，不为当时文坛风尚所左右，在艺术的追求上毫不畏缩。

这种新兴的严肃文学，仅仅在战后短短几年中抬头，不久便随着共产党征服大陆而告终。一九四九年七月，「中华全国文学艺术工作者代表大会」在北京举行。郭沫若为总主席，茅盾、周扬为副总主席。八百多位作家、艺术家、演员和音乐家聆听毛泽东、朱德和周恩来致词，决议严格执行毛泽东的文艺路线。于是在全国各地，正式开启共产党文学的新纪元。

这个新时代的文学，几乎全以毛泽东延安文艺座谈会讲话为指导。延安文艺座谈会之后，共区作家马上坦白，自认小资产阶级错误，但到开始制造毛式文学时，步伐就变得很慢。鲁迅艺术学院文学系主任何其芳，毫无疑问是个倾向西方的小资产阶级诗人和作家，所以他的坦白是特别值得注意的。他承认自己和他的同僚在学院里所采取的路线是错误的，说：

我们当时的错误是机械地把提高与普及分开，而又把这种提高当作我们第一位的，甚至唯一的任务。在文学系，我们缺乏批判地强调学习西洋的古典作家，片面地强调技巧，不适当地强调「写熟悉的题材，说心里的话」。既然大家参加新的生活都不久，过分强调写熟悉的题材就会走到写过去的经历和旧人物，而不积极地去理解新的生活，新的人物，并大胆地写他们。既然大家都还是并未无产阶级化的小资产阶级出身的知识

分子，过分强调说心里的话就会使一些不健全的思想情感得到肯定，而对于改造自己的重要反而忽视或甚至不认识。……

……在接受文学遗产上缺乏批判地强调学习外国资产阶级现实主义的名著，忽视中国过去的文学，尤其是民间文学，不知道中国过去的文学有属于封建阶级的，也有属于人民的，又不知道封建阶级的文学固然很旧，资产阶级现实主义的文学也并不很新。对于作品往往不是把政治标准放在第一位，而把艺术标准放在第一位，同时脑子里面又无形中有一个抽象不变的艺术标准，即那些资产阶级现实主义的名著。这一系列的毛病都来源于一个根本问题，即艺术为群众与如何为法的问题还没有在思想上真正解决，还不能在各种艺术问题上都贯串着群众观点。^[264]

这段坦白，直接告诉我们毛泽东对文学研究所造成的祸害，同时间接又透露了在毛泽东的监视之下产生的将是那一种文学作品。毛泽东除了对中国传统文学稍有涉猎之外（许多中国古典作家，从屈原起以迄红楼梦的作者曹雪芹，都被中共视为对革命传统有贡献，因此得以解禁），再没有什么了不起的意见给作家参考的了。何其芳猜得对，记忆和愿望对新作家说来，不但对其创作无益，而且有害；他必须忘记非属于革命传统的中外古典著作，抛弃同政治立场不相符的艺术绝对标准。换句话说，新作家只能做党的宣传家。

何其芳的供述，对研究文学史的人来说，有更深的意义，因为它显示出胡风所代表的文学主张和态度是如何的流行。何其芳对中国传统文学的轻视，对西方现实主义传统的仰慕，对主观经验与内心愿望的强调，都同胡风完全一样。但是在一九四四年，何其芳和名记者兼小说家刘白羽，以延安文化代表的身份访问胡风，迫他要跟毛泽东的文艺路线走^[265]。在抗战时期，胡风及其集团无疑被正统的共产党人认为是异端的同盟者，而不是无药可救的敌人。只当胜利在望的时

候，正统的共产党人才对他们的自我悔改表示失望，才公开的攻击他们。但胡风的威望既如此之大，而他的投靠又如此值得争取，所以他们先不选择胡风本人，而以他的朋友作为主要的攻击目标，希望到胡风本人就范时，不至于太失面子。

一九四五年一月，舒芜在胡风的新杂志《希望》上发表一篇《论主观》的长文，立即成为重庆共产党文艺批评家攻击之对象。争论一直持续下去，到了一九四八年，一批人在香港、支持共产党杂志《大众文艺丛刊》的作家（邵荃麟、林默涵、乔冠华、胡绳）又发动了新的攻势。（由于西方列强放弃了在上海的租界主权，所以香港便取代了上海的位置，成为战后共产党的宣传中心，重要作家如郭沫若和茅盾，都曾在那里住过。）但胡风集团沉着反攻。较早时期，胡风在他的《逆流的日子》（一九四七年）的序言里，宣布他的任务是要击溃自《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来的「那个大逆流的攻势」^[266]。为了答覆对他批评的人，他又写了一本小书《论现实主义的路》（一九四八年），再次强调他的文学原则。他在给舒芜的信里说：「我们是要动摇二十年的机械论的统治势力，多花一点力气是必要的。」^[267]

共产党攫取大陆后，情况完全改观。其中最主要一点就是作家和出版机构，包括报纸和杂志，都为了党的利益被严密地组织起来，没有一个作家敢发表不妥协的意见。所以胡风也有一段时期不得不装作对共产党的成功表示非常快乐，郑重其事的写了长诗《时间开始了》来庆祝一番。一九五〇年，他几经困难才创办了一个刊物《起点》，不久又关门大吉。但胡风决意要向文化官僚进攻。一九五一年，在说到他的诗（他的诗后来被评为在精神上完全是异端的和反叛的）时，他使用不太妥切的隐喻，向一位朋友透露说：「这僵尸统治的文坛，我甚至感觉得给它发表了出来都不愉快……但我在磨我的剑，窥测方

向，到我看准了的时候，我愿意割下我的头颅抛掷出去，把那个脏臭的铁壁击碎的。」^[268]

往后几年，胡风除了磨利他的宝剑之外，无法有所作为。一九五〇年，阿垅的《论正面人物与反面人物》和《论倾向性》遭受攻击。这事件立即使我们想起较早时期对主观主义的辩论。一九五一年夏秋间，毛泽东又发动另一次文艺整风，这是因《武训传》这一电影和其他若干文艺作品犯错误的事件引起的。这次整风要求所有作家进行自我批评和公开悔过。舒芜在运动中屈服了。一九五二年他在《人民日报》上发表了一篇很长的悔过文章《从头学习在延安文艺座谈会上的讲话》，这篇文章发表时，《人民日报》编者加上按语，正式指名胡风集团是资产阶级和小资产阶级个人主义之可怕的拥护者。不久，舒芜在《文艺报》上发表一封给路翎的公开信，敦促他悔过。跟着，就是对胡风集团的思想的公开讨论。

胡风恨透了舒芜的叛变，从那时起，他在信中谈到舒芜的时候，不再提他的名字，只称他为「无耻」。可是胡风做人的诚恳和领袖才能的确了不起，其余跟他通信的朋友（约二十人），没有一个再背弃他。照理，他们在舒芜倒戈后的艰难时期中很容易这样做的。一九五三年初，何其芳和林默涵这两位共产党主要的文艺批评家，便进一步写文章攻击胡风。

胡风只在等机会，一点也没因此投闲置散。他鼓励他的朋友保持斗志，申请入党，尽可能渗入共产党组织里。他的两个朋友，绿原和芦甸，成了党员，另外几个进了上海新文艺出版社，这个出版社是由老共产党文艺批评家刘雪苇主持的。刘也是胡风的朋友。共产党胜利以后，胡风大部分时间留在上海。一九五二年，他借口有意讨论其思想错误，申请调往北京工作。他的申请获得批准后，一九五三年底，他当了全国人民代表大会的上海代表，并任职《人民文学》编辑委员会委员。情势因此稍有转机，但仍无力量发动反攻。

一九五四年三月，路翎在《人民文学》发表一篇有关韩战的短篇小说《洼地上的战役》^[269]，立即被《文艺报》批评为主观英雄主义。《人民文学》本身也有麻烦，该杂志的编辑委员认为需要替他们初期的错误找一代罪羔羊，于是胡风集团再度受到严厉批评。

忍受了这次凌辱之后，胡风终于准备反击。同年七月，他将一篇长达三十万字的报告书送呈党中央委员会（这是他长期被迫沉默时所写的），提出他的文艺观点及必须施行的改革。他不顾一切，特别强调毛泽东的文艺纲领是架在作家颈上的五把刀子：硬要作家接受文艺官僚所解说的马克思主义的世界观；工农兵文艺方向；思想改造；民族形式的运用；文艺服从政治。虽然他对毛泽东还算客气，没有提到他的名字，只攻击文艺机构，但实在他已将毛泽东的延安文艺座谈会讲话骂得狗血淋头。接着，他对中国文学的现状表示悲观。胡风写道：自从共产党取得大陆政权之后，我们的文艺「不但不能放出光彩，反而不得不在全国人民面前，在全世界人民面前羞愧地低下头来……作家或所谓文艺干部，浪费了自己的生命〔去制造宣传〕不算，还要到处受到责备和讥讽……使许多本来可以成长的作家渐渐衰萎，使应该少愧于时代要求的党的人民的文学事业渐渐荒废了。」作家在受到打击之后，「不能或不敢提出解释，许多文艺干部想改行，有的作家搁笔不能写，有的作家写了不敢投稿……在群众中间到处不满，到处惶惑，在作家中间没有人没有苦闷……三十多年以来，新文艺在革命斗争过程中所积蓄起来的一点有生力量，被闷得枯萎了。」^[270]作了这么冗长的诉苦之后，胡风建议成立七八个半自治的作家组织，全权监督本身的出版事宜。他认为这种没有党严密控制的自由竞争，将会促进文艺的健康发展。

从这篇报告书来看，我们可以说，胡风对文学的狂热与他对情势的盲目是同样的严重。从他的来往信件中我们可以看出，他深信这样正面攻击足以导致文艺的彻底的改革的。他对当时的文艺情况的憎

恶，令他失去理智。而他对中央委员会的申诉，可视为是对那个脏臭的铁壁掷出头颅不顾一切的表现而已。同年稍后，「全国文联」和「全国作协」召开联合大会，清算《文艺报》编辑部，胡风不顾一切，在会议上进一步公开谴责文艺官僚。结果在大会上，他立即成为新的攻击对象。

要正确了解这次对胡风的新迫害，必须先明白《文艺报》事件。在一九五一年至五二年的整风运动期间，这份主要文艺批评刊物，也如许多其他杂志一样，被认为犯了严重的错误，接着，编辑委员会便换了人马。丁玲的主编职务让给了冯雪峰。在延安和丁玲亲密共事的陈企霞，获准留任副编辑。但这些人人事上轻微的调动，并不影响该杂志的方针，它仍操纵在一班憎恶周扬势力侵入的人手里。丁玲和冯雪峰是老朋友，他们远在周扬得势之前，早已是对党有功的老战士。

周扬身居党中央委员会宣传部副部长，居陆定一之下，并曾一度出任人民政府文化部副部长和作家协会副主席（这两职都在茅盾手下），他显已得到党领导的绝对信任。他是一个心狠手辣的野心家，时时告诫作家要跟着毛泽东的文艺路线走，不时发动对非正统作品及其作家的攻击。为了巩固自己的地位，他与何其芳、袁水拍、邵荃麟及林默涵等忠党分子紧密合作。他扶植了一批作家如赵树理、康濯、侯金镜及秦兆阳等，这批都是他在延安培养出来专门从事工农兵文艺的新进作家。他的人马分派到几乎所有作家协会的地方组织去。因此，《文艺报》的存在，对周扬来说，是很不开心的，它表示他的权力还不是绝对的。

周扬与《人民日报》编辑兼宣传部副部长胡乔木联起手来，立即找机会打击《文艺报》。一九五二年，著名散文作家、学者兼《红楼梦》权威俞平伯，受一个研究机构所托，著书证明《红楼梦》的阶级斗争主题。不过俞平伯没有遵命行事，他只把自己以前的著作略加增补，改名为《红楼梦研究》出版。可能由于该书没有马克思主义的老

套（事实上，俞平伯对小说的艺术了解不多，而他对《红楼梦》的评价，非常天真）^[271]，颇受读者欢迎，还得到当时《文艺报》主编冯雪峰在《文艺报》上的称赞。俞平伯不禁意气风发起来，又在杂志上发表了几篇有关《红楼梦》的文章。

最后，党领导注意到俞平伯观点有问题，于是周扬和胡乔木唆使青年作家写文章攻讦他。一九五四年十月，《人民日报》发表社论，正式指责俞平伯对《红楼梦》所作的解释，于是对俞平伯的攻击就变成全国性的了。十月三十一日至十二月八日，「全国文联」与「全国作协」联合举行八次扩大会议，俞平伯被召到会自辩，结果处罚很轻，以他承认自己错误并应承改造了事。他的处罚之所以不严重，主要因为周扬等只是利用他作借口，以引起另一次让他们更为趾高气扬的迫害。他们用俞平伯事件来显示胡适的自由主义和资本主义思想在作家心中的地位（胡适后来又成为谩骂的对象）。冯雪峰敢公然称赞俞，就犯了这异端，必须忏悔。这对周扬是一大胜利，经十八年长终于见到从前口号战争时的大敌，匍匐在自己的脚下。在这次事件中，冯雪峰被免去《文艺报》的主编，但仍保留该刊的编辑委员职务。康濯、侯金镜和秦兆阳这班周扬手下的人，都被委为执行编辑。

这些会议，胡风都应邀参加。高德曼(Merle Goldman)的猜想是对于^[272]，这是周扬等所设的陷阱。周扬等已读过胡风给中央的报告，想要打倒他。但胡风也不完全是个傻子。他固然希望《文艺报》被检举将会成为真正文艺改革的序幕，但他也有戒心，恐怕他的长篇报告会激怒文艺当局。胡风显然认为，在周扬来控制全体作家之前，现在先向文艺工作者直接呼吁，争取他们的同情，一举暴露周扬等奸恶的独裁，这样做，可能还有一点极小的希望，可以推翻周扬集团。故此在十一月七日和十一日胡风发表两次演讲，表面上攻击《文艺报》，实际上是对文艺当局的严厉指责。他对「我们的老同志」冯雪峰犯了过失深表歉意，因为「老同志」已经所剩无几了。但他对周扬和何其

芳的批评却不留余地。《人民日报》文艺版编辑袁水拍也是他攻击的对象。谈到《文艺报》和《人民日报》编辑在处理阿垅事件上的卑鄙手段时，胡风很巧妙地将被攻击的杂志同神圣不可侵犯的党机关报相提并论（也同时暗指整个党所指挥的文艺机构），谴责他们向资本主义思想投降，盲目崇拜权威，死守学院式的马克思主义，因此迫害所有那些对现实描写显示出已紧握到马克思主义「经验」的进步青年作家。在他第二次演讲的结尾，他戏剧性地揭露有一份秘密的「内部通讯」^[273]，经常在各地通讯员中传阅，要他们写信给《文艺报》，支持该报编辑的政策和迫害，借此制造一致的公众舆论。《文艺报》编辑这样做，显然是获得上级默许和批准的。我们可以想象得到，胡风的演讲怎样使他的听众（其中大部分可能还不知道他给中央的报告），大开眼界之余，佩服他的勇气。

实际上，从印发出来的演词看来，这还不算是一篇酷评（胡风事后已把他的一些较激烈的指控删去或加以润饰，然后才让《文艺报》付印，虽然他这种谨慎来得太迟了），但是对统治集团来说，已够大逆不道的了。袁水拍、周扬及其党羽，一致起来替党辩护，攻击胡风。虽然这些会议本来是为了斗争俞平伯及《文艺报》编辑而召开的，但在周扬的闭幕词中，胡风成了头号敌人。周扬的闭幕词，后来重印时，题为《我们必须战斗》。从这时起，胡风的厄运已注定了。一九五五年《文艺报》一月号把胡风的报告书当作附刊印发，以便利所有文艺工作者引证，写文章来反对他，而报章杂志上也开始出现谴责的文章。

同月（一月），胡风知道他的抗议已无效果，只好写悔过书自责，送给通常登这类文章的《人民日报》发表。但该报编者不仅要他改写和扩充内容，而且把改写过的悔过书，搁置到搜集了更多的证据证明其完全虚伪时才发表。最后，胡风的悔过书终于在五月十三日在《人民日报》上发表，同时刊出的还有胡风致舒芜的一批信的摘要。

这些信是很久之前写的，现在用来当作文件，以证明胡风和胡风集团是反革命分子，说他们是受国民党津贴的特务。《人民日报》的编者按语，直接认定胡风的罪状，更要求胡风和胡风的朋友照舒芜那样，交出所有私人的信件。不久，《人民日报》编者已收集到胡风集团所有的信件（包括致胡风妻子的信），再发表两篇文章，以加强指控胡风集团是国民党特务的论断。其实，这许多搜集得来的材料，一点也不是什么指控的证据。除了并无真凭实据的有关胡风和阿垅的过去经历（胡风任职剿共军队，前文已提到过，阿垅曾当过国民党军官，在胡宗南部下做事）之外，据我看来，唯一可作为胡风集团与国民党秘密警察勾结的确实证据的，只有以下两件事：（一）一九四七年胡风函请阿垅向陈卓说项，释放被政府当局囚禁的胡风朋友贾冀汭（《人民日报》编者的按语说，陈卓是国民党的秘密警察）；（二）一九四四年，绿原在信中告诉胡风说，他正在中美政府机关里工作（编者按语又说这是秘密警干训练中心）^[274]。然而，尽管这些被当作反革命文件的资料这么不充实，却暴露出胡风集团对毛泽东文化政策和对共产党文化官僚的深恶痛绝，对文坛的失望，以及他们决心要竭尽所能，摧毁这独霸的机构，让文学有新生的气息。这些材料也表现出他们是有嘲讽天才的战士。这些信从一九四四年起至五五年止。在这段时间，他们造出一堆非常挖苦的术语，以表示他们对统治阶层的鄙视。胡风一向称郭沫若、周扬等为权贵、钦差、官僚、投机分子或蛆。总之，《人民日报》发表的三批关于胡风反革命集团的材料，是中国共产党所出版过的东西中最生动和最重要的文献。我们真希望有这么一天，这批信件能一字不改地公开出版。

一九五五年五月以前，对胡风的攻击无论怎样猛烈，还只限于指责他的主观理想主义，自由主义的小资产阶级的不妥协精神，瞧不起中国人民和中国文学，反对毛泽东。他还未被控为阴谋叛党。现在，

发表了他的书信摘录之后，对他的攻击，就达到另一个高潮，指控他这个集团为反革命分子。同在这个五月，胡风被捕，并被褫夺公权。

在一九五五年内，据估计，在报刊上出现反胡风运动的长短文章共有二千一百三十一篇，此数目还未包括读者来信、新闻稿及会议纪录^[275]。周扬决定乘胜追击，一网打尽他的强大反对集团，特别是丁玲及陈企霞集团。当报刊上反胡风闹得如火如荼的时候，作家协会党组织从八月到九月共开了十六次会议，斗争丁玲和陈企霞，所加给的罪名是：抗拒党的指示，破坏党的统一，搞宗派及鼓吹资本主义个人主义思想。两人被迫承认「错误」。党裁定他们有罪，但可能由于丁玲地位显要，此案没有公开。

一九五六年是中国全盘社会主义化的一年，作家的士气整个被粉碎了。不只小说家、剧作家和诗人都依最安全的公式写作，甚至连文艺批评家碰到新作品时，也不知所措。他们要先等着瞧瞧中央委员会宣传部的意见如何。假如中宣部对一件特殊作品没有立即加以褒贬，他们只好作温和性的评论，随便介绍一下，称赞几句，然后又列举一些缺点来冲淡它，结果这样一篇评论，说了等于未说，大家都走最保险的路子。按照计划，那一年本来想让西方的话剧重新活跃，成为戏剧界蓬勃的一年，结果剧院观众少得可怜。新的电影和新的书刊，一般来说也好不了多少。

群众对宣传性作品的冷淡及作家和艺术家机械式的服从，终于引起党领袖们的关注。因此，五月二日，毛泽东在「最高国务会议」上讲了话（演讲词没有发表），提出「百花齐放、百家争鸣」口号，打算在社会主义原则严密限制之下，激起文化和知识的蓬勃发展。不久，陆定一首次公开鼓吹这个政策，他的演讲词，后来发表在六月十三日的《人民日报》上。但他明白表示这种最近得到的鸣放自由，必须在促进共产党既定的目标前提下小心使用。

「百花齐放」不是共产党的新口号。好多年来，中共戏剧改革者早已打着「百花齐放，推陈出新」的旗帜，进行他们的改革工作了。浅而言之，这个口号的意思，就是各种地方剧都应改进，改编所有可以接受的旧剧目成为新剧。但实际做起来的时候，那些改革者排斥了大部分有用的剧本；他们认为可以接受的，也被改得面目全非，使大多数戏剧观众完全觉得不是味儿。一九五六年初，昆剧《十五贯》重演，在各大城市大受欢迎。这次成功的理由是很明显的：第一、昆曲远比其他地方戏来得文雅，即使在国民政府统治时期，也不多觐。第二、或许该剧重演时，在内容和精神方面，同原作相较，都改变不大。由此可见，群众宁可要真正的旧剧，不要改良了的宣传剧。这一惊人事实，使得党领袖们重新考虑整个宣传计划，不仅给戏剧工作者以较多的自由，同时也给所有作家、艺术家和知识分子以较多的自由。

随毛泽东和陆定一之后，茅盾以文化部长身分，发表重要演讲，公开表示他对当前文艺和戏剧现状的不满，强调各种创作各种批评的重要性。

今年上半年，剧场的上座率一般都不高。为什么？为的是缺乏新排的好戏。质量问题的关键何在呢？观众和读者的普遍责备是两句话：干巴巴，千篇一律。干巴巴的病源在于概念化；千篇一律的病源在于公式化，在于题材的狭窄……

……按照「百家争鸣」的方针，就应当容许文艺上有不同的派别，而且通过自由讨论、互相竞争，来考验它们的存在价值。

广大观众所厌倦的，不是社会重大事件在文艺作品中反映得太多，而是题材的大同小异，表现方法的千篇一律……自古以来，人民所创造的文艺就不是单调、生硬，而是包罗万象，

多姿多采的。我们只有发扬这个优秀传统文化的责任，而没有破坏它的权利。

文艺理论和研究工作的「百家争鸣」，对于「百花齐放」将发生巨大的积极作用。^[276]

从这里可以看到：在承认当时文学的贫乏这一点上，茅盾几乎是覆述以前胡风的批评。茅盾演讲发表之后，许多作家跟着发表文章，贬斥公式化和机械的一致化，这些意见也不过是胡风意见的回声而已。

当然，作家们起初还不敢运用这种新自由。他们被迫着去称颂新路线，并试图对当前的文学略作批评，正好像他们在不久之前被迫去指责胡风集团一样。但是渐渐地，批评越来越坦率，几乎在所有文艺杂志和大报（包括《人民日报》在内）的文艺版上，鲁迅式的杂文成为一时风尚。党外人士也获邀请加入重要杂志的编辑部工作。例如著名自由派作家兼新闻记者萧乾，便成了《文艺报》编辑之一。不过大多数作家，还只是以短篇散文、诗歌和随笔来表达他们不满于官方批评家的「粗暴」，不满于文艺和戏剧工作的主管官僚的愚蠢和犯错，以及一般作品的贫乏。^[277]

他们不够时间用严肃的小说或戏剧，把他们的新感情具体表现出来，但他们提出了大胆的、有建设性的建议。早在一九五六年九月，罗曼罗兰的崇拜者和罗曼罗兰的翻译者黄秋耘，请作家们不要忽视共产中国的实况，他说：「今天在我们的土地上，还有灾荒、还有饥馑、还有失业、还有传染病在流行、还有官僚主义在肆虐、还有各种各样不愉快的事情和不合理的现象……作为一个有着正直良心和清明理智的艺术家，是不应该在现实生活面前，在人民痛苦面前心安理得地闭上眼睛，保持缄默的。」^[278]同年稍后时期，匈牙利人民反对本国共产党统治者的暴动，更加增强中国作家的胆量。一九五六年底，不少勇敢的人，便要求文化官僚减少对文学与艺术彻底改革的干涉。

毛泽东不顾若干党领袖的反对^[279]，于一九五七年二月二十七日发表了著名的讲话《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，重申他的百花齐放的诺言。可能由于匈牙利暴动以及它对中国知识分子的重大影响，毛泽东为了避免同样的全国性的暴动，不得不将恩准的自由时间延长。也可能毛泽东真的相信党与人民之间的敌对矛盾已经消失，此后推进社会主义最好的方法就是自由讨论和友谊地辩论。但更可能的是由于不满的迹象非常普遍，毛泽东只不过用他的讲话诱使所有反党分子自露其不妥协的精神，以便日后更有效地加以清算。

毛泽东的讲话立即获得所有官方新闻的热烈支持，于是在三个月之间，特别是五月份，许多人都毫无顾忌地攻击党。带头攻击的是民主同盟的政治家和知识分子，该同盟是以章伯钧和罗隆基为首的少数党。他们在上海的机关报《文汇报》，事实上成为后来所称右派活动的中心。北京的大学生和教授，为了促进自由，正在酝酿着一个新的五四运动。除作家和艺术家之外，其他文化团体、职业团体也纷纷表示不同意见。到了六月，这个运动事实上已超出控制之外，这时政府突然改变政策，发动全国性的反「右」和反「修正主义」运动。但是有若干作家，沉醉于新的自由，一发不可收拾，在六月间仍不顾一切地大声反抗。^[280]待右派风波大致平定之后，可以见到，反对官方意见的范围，已超过党领袖们的估计。据一位对此事相当注意的学者统计，单在作家和艺术家之中，最少就有一千人因轻率写过文章而遭到整肃^[281]。假如我们计算一下一九五七年春在中国报刊发表的各种文章，就知道上述的数字并不过分，因为这次反右派运动不仅影响到诸大城市，而且更远达四川、新疆。且不提那些沉默已久，一发言就遭惩罚的老作家如陈梦家、许杰、黄源、穆木天、施蛰存、孙大雨、姚雪垠等等，在同共产党文化机构有很密切关系的作家中，还有萧乾、黄秋耘、吴祖光（因对戏剧批评）、钟惦棐（因对电影批评）、江丰（因对美术批评）、陈涌、刘宾雁、王若望、黄药眠、徐懋庸、秦兆

阳和刘绍棠。除了为首三位之外，名单上其余的人，全是执掌重要职务的共产党党员，其中还有些颇为年青的。秦兆阳和刘绍棠在没有反抗之前，还是文艺朝廷里的宠儿，前者当《人民文学》副编辑，因写农民小说获得赏识；后者是文艺界最年青的作家，十七岁入党，到一九五七年还只有二十二岁，是共产党制度培养出来的小说家，照理不会对党不满。但在所有严肃批评的文章之中，秦兆阳的《现实主义——广阔的道路》（刊在一九五六年九月《人民文学》）和刘绍棠的《现实主义在社会主义时期的发展》（刊在一九五七年四月的《北京文学》）和《我对当前文艺问题的一些意见》（刊在一九五七年第五期《文学研究》）最为特出，这两位作家大力主张以胡风式的现实主义，代替刻板的、机械的社会主义现实主义。尤其是刘绍棠，他与胡风一样宣称，自从毛泽东的一九四二年讲话发表以来，党所指导的文学完全失败。胡风受清算不久，而现在几乎所有右派和修正派的文艺批评家中又都显露出胡风思想的复发，这是最使党领袖们坐立不安的。后来，刘绍棠在中共青年团中央宣传部、中国作家协会青年作家工作委员会和《中国青年报》三个单位联合主持的斗争大会上，受到非常峻厉的迫害。

当然，在反右运动中最主要的牺牲者仍是「丁陈集团」，包括丁玲和丁玲的丈夫陈明、冯雪峰、陈企霞以及一九四二年王实味事件中与丁陈有关的人物，如艾青、李又然、罗烽及其妻子白朗（刚好几年前，她曾因她的小说《为了幸福的明天》被官方称赞）和萧军（他在鸣放时期虽没有写过什么，但一九五八年又重新被攻击）。他们和许多在鸣放期间进行批评的右派修正主义者不同，他们是老共产党员，远自一九四二年或更早之前，便已有不服从的征兆，周扬派可正面指控他们一向就是反党的阴谋家。从六月六日起至九月十七日止，作家协会党组开了二十七次会议，斗争丁陈集团，会议由周扬的左右手兼党组书记邵荃麟主持。出席这些会议的通常有二百余人，但最后

两次会议有一千三百五十余位文艺工作者应邀请聆听陆定一、周扬、郭沫若、茅盾以及其他权要的演讲。^[282]会议宣布丁陈集团反党罪名成立，驱逐出党，并褫夺作家和公民权利。^[283]

由于被告在会议上的辩词从来没有发表过，我们对该事件的认识，只能凭广为流传的控诉演词加以揣测。看来在头三次会议中，丁玲尚能博取听众的同情，但第四次会议以后，她就没有发言的机会，她的集团内部分子终于屈服。事实上，他们在鸣放时期的「阴谋」，微乎其微。主要的指控如下：

一、丁玲和陈企霞企图平反一九五五年官方对他们的检控。他们联合《文汇报》以及《文艺报》中的右派分子，企图公开宣布他们的事件，以致使党为难。

二、丁玲、陈企霞、冯雪峰和他们的右派朋友，企图在文艺界搞「独立王国」，计划出版杂志，同《文艺报》相对抗。冯雪峰以人民文学出版社社长的身分，支持右派活动。（其实，自一九五五年之后，冯雪峰徒有虚名；副社长巴人——王任叔的笔名——才是该出版社真正的当权者。）

三、据透露，丁陈计划在预定十月召开的全国文学和艺术工作者大会中制造分裂，如果达不到目的，就公开宣布退出作家协会。

虽然第二、三两项都没有文字证据，但是作家协会的主控官就凭这些「证据」加以推论，说几年来一直有一个可怕的反党集团在活动。冯雪峰早自三十年代起，不就是胡风的好朋友吗？丁玲不是在延安《解放日报》的文艺版上间中转载过胡风的文章吗？自五十年代初期以来，丁玲、陈企霞和冯雪峰，不是一向积极合作的吗？所以丁玲、王实味等在一九四二年的叛变，萧军在一九四七——四八年的反抗，胡风集团在一九五四年的阴谋，以及「丁陈集团」在一九五七年的右倾计划，都不是孤立的事件，而是一个「逆流」中的四次浪潮，

一次比一次大。这个「逆流」正在一再冲击共产党高高耸立的磐石，虽然毫无效果。再说，丁玲和冯雪峰不是像胡风一样，也是国民党的特务吗？丁玲不是在一九三三年因共产党党员身份被捕，向南京特务认罪，假释后嫁给一位特务为妻几达三年之久吗？为什么她要等到一九四三年才将自己的丑史向党报告，而且歪曲事实呢？同样的，冯雪峰不也是在一九四三年签了悔过书，才从上饶集中营里释放的吗？他们这两个人，被国民党特务洗脑之后，重新回到共产党里，都未曾坦白自己的过错，反而成了反革命的黑帮。（根据上述的逻辑，等于说，假如周扬被国民党警察逮捕，他宁愿受刑至死，不愿循例认罪，以求获得自由，好好利用自由，继续替共产主义工作。）^[284]

「丁陈集团」审讯案的特点是恶意诽谤，而不是认真的思想辩论。假如他们的偏右倾向可以称为阴谋的话，则这个莫名其妙的阴谋的动机，无疑是由于他们对当权派的敌意以及打算恢复自己的名誉和权力所引起的。但这也不尽然。虽然陈企霞似乎是个野心家，但是整个「丁陈集团」，都无例外地希望文艺的真正改革。他们排斥近年来的文学，要求解除党对文艺工作的控制。特别是冯雪峰，作为文艺批评家而论，他同胡风十分相似。他们在口号战争中一起反对周扬和郭沫若，后来，在民族形式和主观主义的争论中，冯雪峰也是支持胡风的。他在一九四六年写的《论民主革命的文艺运动》一书中，对现代中国文学的解释，有许多和胡风一样。他也反对毛泽东的《讲话》，只是身为共产党局级文艺批评家，不能太露骨说出而已。胡风、冯雪峰和鲁迅、茅盾，都是共产党知识分子中的温和派，非常关心文艺和人性价值，这是无可辩驳的事实。因此，要高举毛泽东和周扬的正统旗帜，就要排斥鲁迅和茅盾。茅盾在及时收起他的右倾风帆，重新皈依官方路线之前，也曾毫无顾忌地批评过官僚主义和形式主义。^[285]

周扬根据他在丁陈审讯时最后第二次会议中的讲话，写了一篇题为《文艺战线上的一场大辩论》（该文发表在一九五八年三月十一日

《文艺报》上，也差不多同时发表在其他刊物上），对这次反右迫害作出总结，极尽诽谤之能事。但即使如此，他仍不能自圆其说，硬指这些作家叛国。他在这篇冗长的文章里，回溯自五四运动以来的中国知识分子的演变，以说明何以有这么多老共产党员在快要走近共产主义的全国重建总目标的时候，竟会在半途犯了偏差。他提到当年中国所有革命作家，都有许多相似的地方，也就是大家都有同样的梦想和抱负：

回顾一下我们这些人走过来的道路。我们中间的许多人出身于没落的封建地主或其他剥削阶级的家庭，就教养和世界观来说，基本上都是资产阶级知识分子。「五四」新文化运动给我们带来了科学和民主，也带来了社会主义的新思潮。那时我们急迫地吸取一切从外国来的新知识，一时分不清无政府主义和社会主义，个人主义和集体主义的界线。尼采、克鲁泡特金和马克思在当时几乎是同样吸引我们的。到后来我们才认识了马克思列宁主义是解放人类的唯一真理和武器。我们投身于工人阶级的解放事业，但存在于我们脑子里的资产阶级个人主义的思想、情绪和习惯却没有根本改变。我们有了一个抽象的共产主义的信仰；但支配我们行动的却仍然常常是个人英雄主义的冲动。我们和工人农民没有结合，甚至很少接近。民主革命是我们切身的要求，而社会主义革命还只是一个理想。那个时候，我们许多人与其说是无产阶级革命派，不如说是小资产阶级革命派。个人主义的影响在我们身上长期不能摆脱。回想当年，个人主义曾经和「个性解放」、「人格独立」等等的概念相联系，在我们反对封建压迫、争取自由的斗争中给予过我们鼓舞的力量。十九世纪欧洲文学的许多杰出作品经常描写个人和社会的冲突，愤世嫉俗，孤军奋斗和无政府式的反抗，这在我们的头脑中留下了深刻的印象。我们曾经热烈地欢迎易卜

生，欣赏他那句「世上最孤立的人就是最有力量的」的名言。我们中间许多人就是经过个人奋斗走上革命道路，背着个人主义的包袱参加革命的。^[286]

周扬继续说道，许多人最后终于抛开这个包袱，但是有许多人抛不了。正好像基督徒（Mr. Christian，彭杨名著《天路历程》主角）在启程往天国之前要抛开罪孽一样，共产党徒在向共产主义乐园进发之前，也得先抛弃个人主义的包袱。我们还可以把这类比喻推前一步来说，有许多作家和知识分子，显然以为他们已抛掉包袱，但他们在共产主义之下生活一段时期之后，才发现那无形的包袱，仍重重地压在他们身上。周扬所提到的那些颇令人怀旧的文学革命的日子，令我们不禁想到：如果周扬不是一早就当权，负责推行毛泽东路线，他的结局也许也如胡风、冯雪峰，甚至一度是他的战友徐懋庸一样，成了共产党的叛徒。世事本来就难料啊。

周扬对现代中国知识分子演变的分析，进一步支持毛泽东这样的论调：「小资产阶级出身的知识分子总是要顽强地表现自己，散播自己的意见；总是想按照自己的面貌改造党、改造世界。」中国的作家和知识分子，起初受共产党的诺言所欺骗，就大体来说，没有像欧美许多左翼知识分子那样，经受德苏协定的震动，从教条主义的沉睡中惊醒过来。他们跟着共产党走，直到他们发现自己原来也渴望自由的时候，已经为时太晚了。五十年代叛逆的作家，虽然戴上许多帽子，如自由主义、资本主义、右派、反党、反革命等等，但是周扬却给他们选了一个罪名，叫做个人主义，这的确是最恰当的字眼。这次反右派运动充分说明了这一个悲剧的广度和深度——许多中国作家原先自动放弃个人自由，然后又拼命企图重获自由，可惜为时已晚了。

【注释】

^[231] 冯雪峰，《回忆鲁迅》，第一四七——一四八页。

^[232] 《鲁迅全集》，6，第五二九页。

[233] 同上，第五二九——五三〇页。

[234] 同上，第五三〇——五三一页。

[235] 同上，第五三四页。

[236] 引自吕克玉（冯雪峰的笔名）《对于文学运动几个问题的意见》，见李何林《近二十年中国文艺思潮论》一书第五六五页。冯雪峰称周扬做「小钱杏邨」，只是套用茅盾的话而已。茅盾虽然是「国防文学」宣言的签名者之一，不久便转到鲁迅的方向，在下述两篇文章里严厉攻击周扬：《关于引起纠纷的两个口号》和《再说几句》。

[237] 见《人民日报》《关于胡风反革命集团的第三批材料》按语。该按语曾重刊在一九五五年六月第十一期《文艺报》。自一九五四年至五五年，《文艺报》登载了几十篇论胡风的文章，本章中有关胡风的，主要根据这些文章。高德曼（Merle Goldman）在她的《胡风与共产党文艺当局的冲突》一文中，根据一九五〇年上海出版的胡风《剑、文艺、人民》一书的作者经历，对胡风的生平作了简单的介绍。高德曼的文章，是美国学者研究胡风事件最详细的。该文刊在哈佛大学东亚研究所私人分发的油印的《中国论文集》（Papers on China）第十一卷（一九五七年）。

我所见关于胡风生平说得最详细的是杨燕南的《中共对胡风的斗争》一书，第七十八至八十五页。杨氏证实胡风是早期共产党党员，并详细叙述他怎样因积极支持日本共产党运动而被遣送回国。他说：「一九三三年，日本共产党被宣布为非法。胡风因为黑名单上有名被捕，同二十多位重要共产党分子关在一起。（日本共产党领袖被处决后），胡风被迫遣送返国。」（见该书第七十九页）。如果不是这次英雄事迹，胡风很可能不会在一九三四年立即受到上海文艺界的重视。

[238] 夏注：他也于一九五七年反右派运动中被清算。

[239] 夏注：关于两个口号的。

[240] 夏注：田汉是剧作家，此语是有意捉弄的。

[241] 《鲁迅全集》，6，第五四〇——五四二页。一九五七年冯雪峰被整的时候，周扬及其手下均认为鲁迅的长信是冯雪峰执笔的。到一九六六年周扬本人被斗下台以后，这件事才知道原来是谎话，见丁望，《文化大革命评论集》，香港当代中国研究所出版，一九六七年，第一二九——一三一页。

[242] 中共文艺批评家巴人在他的《文学论稿》中谓毛泽东「民族形式」这个观点源出斯大林：

「斯大林在论中国革命的著作中，特别强调中国民族的特点。斯大林教导我们：任何一国的革命事业的进行，必须以马克思列宁主义的一般原则与民族特点相结合：『领导的主要任务就在于发现和掌握每个国家的运动的民族特点，并善于把这些特点和共产国际的一般原理结合起来，使共产主义运动的主要目的易于实现并得以实现。』」（「文学论稿」下册，第六四四页）

巴人在附注中说，斯大林的文章引自「斯大林全集」，9，第二九九页，《时事问题简评》一文。

[243] 《毛泽东选集》，2，第四九六——四九七页。

[244] 见胡风《在混乱里面》一书中《现实主义在今天》一文。

[245] 同上。转载于《文艺报》第十五期（一九五五、八月），第一〇——一一页。

[246] 毛泽东，《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》，3，第八九七页。

[247] 同上，第八七四页。

[248] 同上，第八八四页。

[249] 同上，第八九一页。

[250] 见本书第五章注十。

[251] 见王瑶，《中国新文学史稿》上册，第五十四页。

[252] 在一九一九年古田会议通过的决议中，有毛泽东的提议，主张红军要准备简单的教育和宣传读本，发动化装宣传，收集民谣改编民谣，以增加宣传活动。见丁易，《中国现代文学史略》，第八十九页。关于瞿秋白当教育部长和艺术局局长的情形，请参看刘绶松，《中国新文学史初稿》，上册，第一三〇六至一三一八页。

[253] 见周扬，《坚决贯彻毛泽东文艺路线》，第七十二页。

[254] 当然，到了三十年代，有关民主要求的叫嚣早就同联合抗战的鼓动连在一起了。一九三六年发表的《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》中所提的《言论自由》，就表示出它的民主内涵。西安事变时，上海有许多不一定是共产党支持的民主团体在活动。

[255] 《中华全国文艺界抗敌协会》成立时，自称有常务理事四十五人，其中有著名的共产作家郭沫若、茅盾、冯雪峰、丁玲、夏衍和田汉。周恩来是名誉常务理事之一。见丁易，《中国现代文学史略》，第一一六页。

[256] 在这里，我不妨提一下曹聚仁在《文坛五十年》续篇中大加赞赏的李劫人（见该书第四十四——四十五页）。李劫人留法归来后，在二十年代和三十年

代，主要以翻译法国小说而著名。译有《包法利夫人》和《萨浪波》(Salammbô)，还有莫泊桑、都德、普勒服斯脱(Marcel Prevost)和龚古尔(Edmond de Goncourt)的小说。但是从一九三五年至一九三七年，自己创作自然主义三部曲：《死水微澜》、《暴风雨前》和《大波》，写自义和团起以迄辛亥革命的四川成都情形。曹聚仁认为这三种长篇小说「其成就还在茅盾、巴金之上」。特别是《大波》，「这是扛鼎的大工作……非茅盾的《子夜》所能企及」。因为曹聚仁对茅盾的评价本来极高，所以他的赞赏，实际使得李劫人成为中国近代最伟大的小说家。不过，据我所知，除曹以外再没有别的文学史家谈到李劫人的小说了。这三部小说最近都由作家出版社重行出版：《死水微澜》（一九五五年）、《暴风雨前》（一九五六年）、《大波》上下册（一九五八年）。不幸得很，据作者在新版的跋中说，《死水微澜》稍有修改，《暴风雨前》修改得很多，《大波》是重写的，较原著缩减了很多。

[257] 艾芜比较著名的作品都是在一九三八——一九四九年间写的。其中有短篇小说集《秋收》、《荒地》，自传《我的幼年时代》、《我的青年时代》，长篇小说《丰饶的原野》、《江上行》、《故乡》、《山野》、《一个女人的悲剧》。

[258] 在一九四六年八月的《文艺复兴》第二卷第一期上，著名文艺批评家刘西渭（李健吾），在《三个中篇》一文中对《饥饿的郭素娥》给予很高的评价。一九四七年七月该杂志第五期上，卢蕪在评论沙汀的《困兽记》时，大大称赞路翎的短篇小说集《青春的祝福》。因为《文艺复兴》是战后最受重视的文学杂志，它的意见应该是有代表性的。

[259] 关于抗战时期的文学，特别是戏剧，当时一般人的看法，请参阅菲尔普斯(D. L. Phelps)《战时文艺》一文，刊在麦克耐(H. F. MacNair)编的《中国》一书中。

[260] 《棠棣之花》大部份是由作者从前两部作品改编的，其一是同名的诗剧，另一是话剧《聂嫈》，后者收在《三个叛逆的女性》这本集子中。远在一九二〇年，郭沫若留学日本时，聂嫈、聂政姊弟的英烈事迹，已引起他用来编剧的兴趣。

[261] 均见《郭沫若选集》第二卷（一九五一年北京出版）。

[262] 他们的诗，有许多发表在战后的杂志如《文艺复兴》等上面。杜运燮的有些诗的英译，发表在第三七期《生活和文学》(Life and Letters and the London Mercury)中国现代文学专号上。

[263] 抗战时期，吴兴华出版了黎尔克的Das Bush der Bilder中译本。一九四六年，他的许多诗发表在北京的《文艺时代》上。后来他的好朋友宋淇以梁文星的

笔名在香港《人人文学》杂志和台北的《文学杂志》上重刊他的诗。他的老师——以前燕京大学教授谢迪克(Harold Shadick)——在他翻译的《老残游记》英译本序言中，特别提到吴兴华。吴兴华是北京大学教授，一九六六年惨死于红卫兵的手里。

[264] 王瑶，《中国新文学史稿》下册，第二〇八——二〇九页。

[265] 胡风在一九四四年七月二十二日给舒芜的信中提到这件事，见《关于胡风反革命集团的一些材料》（刊在《文艺报》一九五五年五月第九、十号合刊上）。

[266] 见魏璧佳，《胡风反革命理论的前前后后》，刊在一九五五年第十五期《文艺报》。

[267] 见《关于胡风反革命集团的一些材料》，同注三十一。

[268] 见胡风一九五一年一月十六日给牛汉的信，收集在《关于胡风反革命集团的第二批材料》，发表在一九五五年第十一期《文艺报》上。

[269] 《洼地上的战役》发表在一九五四年三月份的《人民文学》上。同年，路翎又发表了另两篇小说：《你的永远忠实的同志》和《战地的心》，分别发表在二月份《解放军文艺》和十二月份《人民文学》上。这两篇小说一样受到批评。

[270] 见一九五五年第五期《文艺报》中黎少岑《从纪德说起》一文。胡风的报告附在一九五五年第一、二期合刊的《文艺报》一起派发，但国外订户没有这本报告。

[271] 我非常同意林语堂在《平心论高鹗》一文中对俞平伯的批评。

[272] 见高德曼《胡风与共产党文艺当局的冲突》，刊在《中国论文集》(Paper on China)第十一期，第一七八页。

[273] 胡风在发言中很讽刺地说：「也许文联和作协的主席和副主席们（郭沫若、茅盾、周扬等）看得到（这份秘密刊物），我们这些委员理事是看不到的。」见一九五四年十一月第二十二期《文艺报》，第十四页。

[274] 这两点见《关于胡风反革命集团的第三批材料》，刊在一九五五年第十一期《文艺报》。一九五五年之后，又有新的证据被发掘出来以证明胡风的反革命本质。周扬在一九五六年作家协会第三次全国代表大会上致词说：「根据我们最近发现的材料，这个叛徒在一九二七——二八年的血腥的白色恐怖的日子里，原来就写了《反共的今天和明天》，及其他多篇疯狂地诽谤和侮辱共产党的文章，号召人们抱定『铁一般的反共意志』，一致起来『打倒』共产党。」（见《文艺报》一九五六年三月第五、六期合刊）大概胡风在那时被认为是国民党雇用的宣传家。但是自他于一九三四年参加左联以来，始终没有证据足以证明他与国民党合作过。

[275] 见刘白羽，《为繁荣文学创造而奋斗》，刊一九五六年第五、六期合刊《文艺报》。

[276] 沈雁冰（茅盾）：《文学艺术工作中的关键性问题》，刊在一九五六年六月第十二期《文艺报》。

[277] 因为追述中共的思想斗争，我都集中在主要的争论和主要的人物方面，这里也应该提提内地各省，文学和艺术工作者在冷酷无情的共产党干部之错误领导下的苦况。下面所摘录的关于省剧团的情况，引自一九五六年九月三十日第十八期《文艺报》第四十一页中一篇没有署名的报导：《关心艺人、尊重艺人》。（「湖南省黄岗汉剧团长年在农村里山区里流动演出，平均一年要走上一千好几百里路，演出四五百场；但是，从五二年起每年都有好几个月没有发工资，今年又已经有五个月没有发工资了。就是发，也没有发过全份。一方面是成年累月艰苦的劳动，一方面却是吃不饱、穿不暖，演员们的身体累垮了。剧团里百分之八十的人都有病。有的在演戏就昏倒在台上，有的没钱治病就这样死去。有一个演员，妻子病死，自己给饥饿迫得离开了剧团，白天补皮鞋，晚上去茶馆卖唱。滇西临沧剧团的艺人是晚上演戏，白天上山砍柴，谈不到任何艺术的创造，整天为生活而奔波。有的女艺人，怀了孕八九个月，甚至到临产前一天，也得登台演唱，因此常有小产的事，有一个女艺人就曾经连续小产五次。艺人老了就被摔手不管，洛阳歌剧团（洛阳豫剧团）就这样赶走了两个老艺人。」）

[278] 引自邵荃麟的《修正主义文艺思想一例》（一九五八年一月第一期《文艺报》）。黄秋耘《不要在人民吃苦前面闭上眼睛》一文刊在一九五六年九月《人民文学》。

[279] 见陈锡恩著《知识分子思想改造》，刊在一九五九年一月份《美国政治社会学院年报》(Annals of the American Academy of Political and Social Science)这篇文章对一九四九年以来中共改造知识分子的企图，作了很好的叙述。

[280] 《文艺报》在一九五七年是周刊，直至一九五七年六月二十三日那一期才开始反右运动；六月二十三日之前几期，有很多右派和修正主义的文章。只有到了七月七日那一期开始，才全部是反右的言论。

[281] 见东方既白（徐訏），《在阴暗矛盾中演变的大陆文艺》（上），载一九五九年四月第七期《自由中国》。东方既白的文章对反右运动作了很好的报导，但要好好估计文艺迫害的程度，还需要阅读一九五七——一九五八年间的《文艺报》和大陆其他重要报章杂志。

[282] 见一九五七年九月第二十五期《文艺报》，这一期刊有邵荃麟、郭沫若、茅盾、老舍和钱俊瑞的发言，以及巴金、靳以二人的联合发言。陆定一和周扬

的演讲辞则简述于该期的一篇领头文章。

[283] 丁玲被打倒之后，曾在北京作家协会总会里当杂工一个时期。杜定 (Peggy Durdin) 在《今日中国作家》一文（刊一九五九年十二月《大西洋》杂志）中说：丁玲「已被送去东北偏僻的地方去受两年的劳改。」但是杜定夫人没有提到丁玲是什么时候开始服刑的。

[284] 关于「丁陈集团」的罪状，请看周扬，《文艺战线上的一场大辩论》（一九五八年三月第五期《文艺报》）。

[285]

[286] 一九五八年三月《文艺报》，第五期第四页。

第十四章 资深作家

• 水晶 译 •

正如前章所述，抗战期间和胜利后，大部份较为严肃的小说，继续出自业已成名的作家的手笔。茅盾、沈从文、老舍跟巴金，各自以不同的风格，写出了合乎时代考验和要求的作品来，尽管作品的重要性，有着程度上的不同。茅盾虽然忙于宣传，但至少写出了一本足以跟他自己最佳作品相提并论的小说。沈从文综合了对于乡土的眷恋，以及对于中国命运的真心关切，他的作品《长河》显示出他在小说艺术上进入最成熟阶段。老舍因为揽宣传工作，损害了自己，最后，当大部头小说《四世同堂》推出之时，证明他已无法重振昔日的光辉。恰恰相反，巴金在抗战期间，逐渐变成一个较为凝练、不太做作的小说家。他战后的小说《寒夜》，就其对书中人物所显示的同情心和忠实性来说，是现代中国小说中一项罕见的成就。

茅盾

抗战期间，茅盾毫无疑问是中共作家中的首席小说家。他得以保持这一地位，主要因为是住在香港和国府统治地区，可以不管延安方面的指令，继续写他小资产阶级的小说，捕捉小资产阶级的良知。他这一期间的小说，都是在一九四二年底以前完成的，包括《第一阶段的故事》、《腐蚀》、《霜叶红似二月花》等。自从一九四二年秋他从桂林迁居重庆以后，他便参加了郭沫若主持的文化工作委员会，至抗战胜利为止，除去《清明前后》这部话剧^[287]外，甚少创作问世。

《第一阶段的故事》是脱胎自他自己的《子夜》的小型作品，连人物也是雷同的：一个民族工业家，一个做股票买卖的投机商人，一

个哀叹中国命运的亲美派教授，一个不合时宜的冬烘先生，还有一群小资产阶级的青年男女，表露了不同程度的琐碎和爱国主义。故事发生在一九三七年保卫大上海的抗战期间，它是配合了「统一战线」，歌颂全民觉醒日本侵略而写。不过共产党式的教条仍甚显著：当国军自上海撤退的时候，有一群爱国青年决定投奔到陕北的共区去，另外一群新近获得释放的共产党员，则准备在各自的乡里间，发动地下工作。有一章全部用来揭露「托派」的真面目（那时候「托派」被认为是威胁主战派的一个力量）。

茅盾在书中，只有在描写小资产阶级五分钟爱国热后所表现的弱点，才获致最佳的效果。女主角潘雪莉，是一个做投机生意大商人的女儿，在抗战爆发前，一直过着不思不想、无忧无虑的生活。上海保卫战的三个月间，她志愿担任伤兵的看护，此项爱国行动带给她不少兴奋。在部队撤退的时候，她重新感到空虚生活的压力：

潘小姐站在路角好一会儿，毫无目的地眺望着。天气是阴沉的，空气是宁静的，炮声没有，飞机声也没有。已经习惯了飞机声和炮声，而且几乎成为生活的一部份，不是有三个月了吗？但是现在忽然没有了，潘小姐就觉得生活中少了些什么。她怅然伫立着吟味这寂寞的感觉。忽然二三辆英国军用卡车鱼贯驶过。卡车里的英国兵似乎因为连天的辛苦而颇感疲乏，蹲在那里，垂着头，把枪枝斜靠在头旁。

潘小姐目送着卡车过去，心里就想起，也许不多几天，租界上又要忙于撤除沙包铁丝网了罢！于是幼年时候逢到喜庆事情完毕看人家忙于撤除灯彩所引起的寂寞的味儿，又回到潘小姐心上来了。^[288]

像前面所引的文字，证明了茅盾最擅长的，是挖掘小资产阶级的犯罪感，可惜就小说的全部效果来看，几乎是无法弥补的单调和沉闷。

在《腐蚀》（这是一本为共产党批评家吹捧为暴露国民党腐败的小说）中，茅盾从新回到他一贯采用的手法——通过女性的触觉，来反映罪恶。女主角赵惠明是国民党派驻重庆的女特务。她现年二十四岁，非常漂亮，但已历尽沧桑，看够了人生的丑恶。从她早年的理想主义，逐渐退缩到虚无的立场，随波逐流，不过在一群面目可憎的同事之间，她仍会觉得余忿不平。她经常责备自己「不够卑鄙，不够无耻，不够阴险」。在她晚间写下的日记里，她常常思念她初恋时的情人，以及好多年前，她抛弃掉的一个婴儿（是另一情人负心的结果）。有一次，她套取一个囚禁中的共产党员的口供，那人恰好便是她初恋时的情人。他拒绝供出同志们的姓名和地址，终于被判死刑。而她的良知也因此觉醒过来。

惠明又被派往大学生中工作。她和一个女大学生很要好，这人也是接受特务津贴的。为了不愿意目睹这个初出茅庐的女特务重蹈她的覆辙，惠明协助她逃脱了特务的控制。不过这样一来，她自己却遭到了不测。她的日记——那也是小说的一大部份——到这里突告中断。

《腐蚀》是一本写得很糟的书，风格不统一，日记的形式也处理得不适切。无论是女主角的回忆，或者日记所载的日常琐事，均引不起读者的兴趣。为了使小说浸淫在一种腐蚀的气氛中，茅盾经常提起有毒的昆虫，贪婪的野兽，害人的妖魔鬼怪。不过这对全书没有什么帮助。书中的意象始终很肤浅。这种手法只是为了加重宣传的气味而已。像下面的一段，便可以看出，作者如何把女主角的情绪跟动物意象结合在一起：

一月十一日〔一九四一年〕

昨天到「城里」走了一趟，觉得空气若隐若现有股特别的味儿。这是什么东西在腐烂的期间常常会发生的臭气，但是带着血腥的味儿；如果要找一个相当的名称，我以为应该是「尸臭」二字。

如果说是我的错觉，我不承认。那么，也许是我的敏感罢。哼，一个饱经变故，在牛鬼蛇神中间混了这么久的女子，她的感觉自然是锐敏的；人家在玩什么把戏，她说不上来，但是她感觉到那空气，而且隐约的辨出「风」从哪里来，十之八九没有错误。

大风暴之前，一定有闷热。各式各样的毒蚊，满身带着传染病菌的金头苍蝇，张网在暗陬的蜘蛛，伏在屋角的壁虎，嗡嗡地满天飞舞，嗤嗤地爬行嘶叫，一齐出动，世界是它们的。

但是使我暗暗吃惊的，倒是我自己的冷漠的心境。好像我不是此世界的人，一切都与我无关似的。近来我常常如此。这不是应该的罢？好，谁说是应该的呢？然而，在这世界上，剩给我的，还有什么？敢问！^[289]

当我们读到这一段，不免怀疑，女主角有关邪恶的预感，是否和那时代发生的事件有关。日记上的日期——一九四一年正月十一日——是一个重要的关键。就在这段时期，新四军在中共将领叶挺的指挥下，在安徽受到国民党军队的围剿，结果全部被缴械。腐烂的气味自然是指国民党的腐化，至于血肉的腥味，应当是和共产党遇到的灾难有关。「风暴前，天气一定是闷热的。」风暴就是共产党在中国掀起的全面革命：蚊、绳、蜘蛛和壁虎，在风暴之前的狂歌和狞笑，当然是指那些支持国民党政府的、当时正意气风发的份子。这样看来，《腐蚀》一方面哀悼了新四军运动的可悲下场，另一方面又预言了共产党的最后胜利。

《腐蚀》虽然很少指名道姓的把实际事件说出来（那是因为害怕受到检查的麻烦），这本小说无疑是抗议国民党出卖友党而写的。就安排女主角和南京伪政府派往重庆的特务发生联系一事来看，我们又不难听到茅盾的弦外之音，那便是：新四军被缴械，是重庆政府和南京伪政府合作干出来的勾当。

对于现代人来说，秘密警察代表了极权暴政的最坏形式——这一点只要看《正午的黑暗》(Darkness at Noon)和《一九八四年》这两本小说内容和现代情景极吻合便不难了解了。在《腐蚀》一书中，茅盾巧妙地利用了国民党政权最受非议的一面。因为国民党在抗战期间，为了打击共产党，不惜采用了特务手段。这种愚昧的措施，当然应该受指责。可是，一个公平的，真正关怀中国的幸福的小说家，更不应当忽视共产党所采用的更有效、更恶毒的手段，包括秘密警察所用的一整套法宝，如思想控制、制造舆论、破坏作战行动，以及最后席卷整个中国大陆等。可以想见，在抗战期间，《腐蚀》在不满国民政府的学生和知识份子之间，大受欢迎。但话得说回来，如果这本小说写得好一点，它恐怕还会是个把共产党的目标和人类的理想混而为一的成功尝试呢。

从《腐蚀》到《霜叶红似二月花》，我们总算在一场党派政治的恶斗过后，呼吸到一点春天景色的清新之气。《霜叶红似二月花》是茅盾准备重写的三部曲中的第一部，故事发生在一九二六年的一座小城里，那儿的人尚未听过「共产主义」这回事。毋庸置疑，完成后的三部曲，小说的「视景」，必定会改变过来。鉴于作者的政治思想倾向，我们很容易看得出共产党的知识分子和煽动家，将在第二部和第三部内，担任重要角色。甚至于书名——故意错引了晚唐诗人杜牧的一句诗——也预示了这种结果。^[290]根据茅盾在小说重版《后记》^[291]所说，农历二月早春的红花是象征真正的革命者，霜叶（在霜下的枫叶）是伪革命者，这些人经过一九二七年的清党事件后，不是感到幻灭，便是成为反革命份子。三部曲中未完成的部份一定会指出，在反革命的重霜下，枫叶一定会红似二月花，然而只有真正的共产主义者，最后才会开花结果。

在预定的三部曲里，第一部追溯自由理想主义者和传统的封建主义者的冲突，刚抬头的民族资本主义，和闭塞的地主经济的斗争。小

说中，有一个角色称呼共产党领袖陈独秀为陈毒蝎，不过陈的教义，其全部影响力，此时尚没有为人觉察到。尽管和四十年代的中国背景还很吻合，小说的主题，和共产党的夺权斗争并没有什么大痛痒，茅盾因此得以不拘泥于自己担上的公开宣传任务，放开手去发展书中的情节和人物，其成就堪与《虹》和《蚀》最好的部份相比拟。而在这本小说中，我们可看到茅盾惊人潜力的复苏。如果茅盾能够继续抱持这种同情的距离，来完成三部曲的话，基于第一部中的小镇背景，某些主角受到挫折的理想主义和有心改良社会的一腔热诚，以及几对怨偶间的紧张状态，整个作品也许可以写成一部中国版的《密多马区》。不过，随着共产中国文艺氛围的改变，茅盾如果继续这样写第二、第三部的话，未免太笨，而《霜叶红似二月花》遂永远成为一块精彩的片断了。

故事叙述一个小型的社区，其组成份子，多半是沾亲带故的。其中有两个人，握有最大的经济权，赵守义是该地最大的地主，王伯申是新兴的资本家，拥有一家轮船公司。这两家人时常发生冲突，因为他们代表两种相反的生活方式：农业方式和商业方式。不过小说的大部份，是探讨另外几个年轻人的命运，他们来自另一较为穷困的书香家庭。张恂如是个聪明人，不过生性柔弱。他娶了一个体贴柔顺的妻子，却暗恋着表妹许静英，并且从姊姊婉卿那儿借了钱来资助静英前往省城中学求学。婉卿本身聪慧又能干，却嫁给了黄和光，一个痛恨自己性无能、染上了鸦片毒瘾的男人。张恂如另一个表兄钱良材已断弦，膝下有个女儿。钱是个理想主义者，他设法遏止轮船公司敛财的野心，一方面教导农民们，卫护自己的利益。他将来可能娶静英为妻。

因为这一部作品没有写完，有一些微妙的家庭纠纷，没有得到适当的戏剧性的解决。我们所知道的有关恂如和妻子之间，和他姊姊之间，以及婉卿和她丈夫之间的关系很能引人入胜。但是却掌握不住足

够的事实，来预言各种纠葛可能导致的结果。当小说发展到后半部，钱良材逐渐演变成为主角；不过，我们有理由相信，他的表亲在续集中也将扮演同样重要的角色。在一次水灾里，王伯申让他的轮船冲到稻田里去，冲破了堰坝。钱良材挺身而出，一方面阻挡了王伯申的阴谋，一方面又组织起农民来，修葺断坝，抢救余稻。不过使他愤怒的是全镇居民的淡漠和农民的胡涂，对他要反抗的是什么，一无所知。钱良材在自己的工作里，找不到丝毫乐趣，只有默默记取他继父的话：「君子直道而行，但求心之所安，人家怎么想，不理可也。」^[292]作为一个积极的改良者，而又到处碰壁，钱良材像《密多马区》中的笠德盖医生(Lydgate)，一个充满了勇气和人性的角色。另一处令人激赏的地方，是作者刻划农民的愚昧和固执，既不太过滑稽，也不太过惹人同情。这种写实的特质，笼罩了书中每一件事，使得《霜叶红似二月花》一书尽管并不完整却充满了真实感。全书对于中国家庭中的复杂性，亦作了彻底又亲切的窥探。同时又怀旧式地重现了三十年前各种重要课题和冲突，当然，这种种问题目前已因共产主义的得势而不存在了。

胜利以后，茅盾没有什么创作问世。他的新小说《锻炼》，只在香港的一张报纸上，连载了一段极短的时间，便停了。然后他又出版了一本短篇小说集《委屈》，包括五篇在抗战后期写成的小说。一九四六年间，他到苏联去访问过一次，回国后，在香港居住，主编一种名叫《小说月刊》的杂志。一九四九年，他出任北京政府的文化部长，作家协会会长，又在郭沫若之下，担任了全国文艺工作者协会副主席；此外，他又担任了很多半官方和名誉性的职位。一九五三年之前，他是《人民文学》的总编辑；在英文的《中国文学》(Chinese Literature)月刊，他也曾长期当主编。该杂志专门翻译中国古典文学和现代文学，以及中共的文艺理论和创作等。

茅盾在中共大陆，发表了很多文章和演说，重申毛泽东的文艺路线，不过自己却聪明得很，不再发表任何文艺创作。在一九五一年一本选集的序言中，他承认了他的重要作品里，犯了不遵照「毛泽东路线」的谬误。选集里，除了《春蚕》和《林家铺子》外，他只重印了两篇没有什么文学价值的旅游杂感：一篇《劫后拾遗》记述珍珠港事变后他如何逃离香港，另一篇是《苏联见闻录》。一九五八——六一年间，《茅盾文集》问世，凡九册，小说收集得尚完整。

沈从文

抗战时，沈从文在西南联大中文系任教，大多时间留在昆明，新作较少，却花了不少功夫，修改他以前的许多作品。不少在战时和战后由开明书店发行的沈从文创作，便是经过修改过的战前作品。最重要的一本《黑凤集》（一九四三年出版），包括了《静》以及另外一篇同样精致的《白日》。除去《长河》以外，他又写了《湘西》、《云南看云集》，和《昆明冬景》。

在抗战爆发之初，沈从文毫不迟疑地选择了他的故乡湘西一地，作为他想象的着眼点。一九三四年冬，在睽隔了十八年后，他重游湘西，之后写了《边城》、《湘行散记》，来记录他对于改变了生活模式后的该一地区所生的种种感触，尽管那里仍保留着相当程度的纯净的牧歌风格。在《长河》的序言内，他边述边忆地谈起了这次游历：

一入辰河流域，什么都不同了。表面上看来，事事物物自然有了极大进步，试仔细注意注意，便见出在变化中的堕落趋势。最明显的事，即农村社会所保有那点正直素朴人情美，几乎快要消失无余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成功的一种唯实唯利庸俗人生观。敬鬼神畏天命的迷信固然已经被

常识所摧毁，然而做人时的义利取舍是非辨别也随同泯没了。

[293]

一九三七年冬，沈从文继续逗留在湘西，有四个多月。虽然他看到了当地年轻乡勇保家卫国的热诚，他同时也目睹了政府在所谓民族抗战的利益下，对于该一地区的种种倒行逆施，加深了他早期的沉郁。为了抒发他的惶恐和信心，他随后又完成了一本旅感实录《湘西》和一本小说《长河》。

《长河》是沈从文较长作品中最佳的一本，因为这是他才华的集中表现。在这本不同凡响的书里，他综合了田园风味、喜趣，和社会批判。这是他计划中三部曲中的第一部——在目前的情形下，三部曲决不可能写成了——但《长河》仍可以当作一本完整的小说来看，因为各章叙述建构在一个固定的主题上：永恒和流变。作者描写的景和仪式，同他所讲的一连串小故事一样，都是构成小说动作的主要部份。长河两岸的橘园在秋收时的美丽，采橘子季节喧闹的仪式，以及农村谢神感恩时的欢欣鼓舞，作者均能同样以真挚的笔触描绘下来，不亚于他对于主角之间天真、直率，不可磨灭的人性抒写。这些主角人物包括种橘子的果园主人滕长顺，他活泼逗趣的十五岁女儿夭夭，还有他的好朋友老水手。永恒的景色、人物，和悠久不变的习俗，是反衬在一种无情的变化之下。而这种变化，是朝向一个残酷的新社会秩序。就中国的水平来看，滕长顺不失为一个相当富裕的农民，但是连他也感到无力应付苛捐杂税以及地方上官吏、保安队的不断骚扰。保安队长不但要他捐出一船的橘子来，又觊觎他的女儿夭夭，要娶她为妻。为了兼顾一贯的田园风格，这两重难题在结尾时都避开了，然而读者因为中国农民一贯遭遇到的屈辱和不平，而感到义愤填膺。沈从文回避了夸大和闹剧手法，不过他乡村人物的天真和欢愉，跟寄生虫式的统治阶级的残暴不仁，却形成了一项尖锐又辛辣的对比。

《长河》是一出喜剧，那是种因于作者的信念，认为爱心、友情、工作和仪式，虽在暴政之下，总可以延续下去。不过，书中丰富的幽默感却不易界定，因为故事充满了社会性的批评，而且紧邻着一种悲剧感。要点明这种幽默感，我们不妨摘取书中第二章的一段来做个例子。老水手的工作是看管祠堂。有一次，他打量那些到祠堂里来息脚的农民，彼此在上路之间，交换交换新闻，这时一个妇人进来打岔：

妇人搭上去说：「大哥，我问你，『新生活』快要来了，是不是真的？我听太平溪宋团总说的，他是我舅娘的大老表。」

一个男的信口开河回答她说：「怎么不是真的？还有人亲眼见过。我们这里共产党一走『新生活』又来了。年岁虽然好，世界可不好，人都在劫数，逃脱不得。人说江口天王菩萨有灵有验，也保佑不了！」

妇人正因为不知道「新生活」是什么，记忆中记起五年前「共产党」来了又走了，「中央军」来了又走了。现在又听人说「新生活」也快要上来，不明白「新生活」是什么样子，会不会拉人杀人。因此问了许多人，人都说不明白，现在听这人说已有人在下面亲眼看到过，显见得是真事情了，既真有其事，保不定一来了到处村子又是乱乱的，人呀马呀的挤在一处，要派夫派粮草，家家有分。每天有人敲锣通知三点钟村子里开会，男男女女都要去，好开群众大会，好枪毙人！大家都要大喊大叫，打倒土豪，消灭反对份子。这批人马刚走，另外一群就来了，又是派夫派粮草，家家有分，又是开会，杀人，现在听说「新生活」快要上来了，因此心中非常愁闷。竹笼中两只小猪，虽可以引她到一个好梦境中去，另外那个「新生活」，却同个槌子一样，打在梦上粉碎了。

她还想知道一点，就问那事事充内行的乡下人，「大哥，那你听说他们是要不要从这里过路？人马多不多？」

那男子见妇人认真又担心神气，于是故意特别认真的说：「怎么不从这条路来？他们说来就来，说走就走。我听高村人说，他船到辰州府，就在河边眼看到『新生活』下船，人马可真多！机关枪，机关炮，六子连，七子针，十三太保，什么都有，委员司令坐在大白马上，把手那么叉着对民众说话，（摹仿官声调，）诸位同胞，诸位同志，诸位父老兄弟姊妹，我是『新生活』，我是司令官。我要奋斗。」

妇人已完全相信那个演说，不待说完就问：「中央军在后面追不追？」

「那谁知道？他还追过中央军！不过，这事委员长总有办法的。他一定还派得有人马在后边，因为人多炮火多，走得慢一些。」

妇人说：「上不上云南？」

「可不是，都要上云南的！老话说：上云南，打瓜精，应了老话，他们都要打瓜精的。」

妇人把话问够后，简单的心断定「新生活」当真又要上来了，不免惶恐之至。她想起家中床下砖地中埋藏的那二十多块现洋钱，异常不安，认为情形实在不妥，还得趁早想办法，于是背起猪笼，忙忽忽的赶路走了，两只小猪大约也间接受了点惊恐，一路尖起声音叫下坳去。^[294]

这一段插曲，不单只表现了农村式的幽默。读者也许仍然记得，「新生活运动」是一九三四年间由政府发动的，其意在于提高国民道德，促进卫生，和加强公德心。这是个无可厚非的运动，然而为了执行新规章，却给警察们添了不少麻烦，尤其穷苦的人，触犯了规章以后，更是头痛。到了一九三六年（小说发生在这一年），这一运动逐

渐扩展到湘西等边远地区。就农民而言，他们对于此一运动，摸不着头脑。凡是政府颁一新令，或者行一新政，听起来总有点不寒而栗，因为从过去的经验来看，这些新令新政总是没有什么好事，会和他们日常生活、娱乐的调子相抵触，甚至要他们派粮，献金，派伕子，作出种种牺牲。这农妇把过去和共产党以及国府暴政打交道的活生生经验，跟「新生活运动」连在一起，这一段插科打诨且也是一段社会批评的精彩妙文。这农妇只有在拥有两条尖叫的猪，以及二十四块银洋的时候，才感到快乐；那是真正的、摸得到的、愈看愈心爱的东西，和那些战争、革命，三令五申比较起来，后者成为梦魇式的抽象名词。甚至连老水手——他算得上是一个农村中的通达之士——听到了「新生活」这一谣言，也不由得紧张起来，争相奔告于他的朋友之间。《长河》暴露了农民对于政府的原始恐惧；因为在他们心目中，也许可以说，在任何一个国家，政府便是空洞的形式，架床叠屋的规章，以及有心残暴的代名词，更毋庸论及战争及杀戮了。单就发挥道家这一深厚的人生智慧上，《长河》已经超越了作者最早期的另一本小说《边城》。《边城》自始至终停留在田园风味里。《长河》也超越大多数现代中国一般的乡土作品，它们充其量只是表现了忧伤和暴力，缺乏可以相提并论的严肃「视景」。

胜利以后，沈从文回到北平去，出任北京大学国文系教授。在朱光潜主编的《文学杂志》（该杂志自一九四七年复刊）上，以及其他的杂志上发表了一部长篇小说的片段，题材以刻画湘西边区乡村族人的冲动热情和浴血械斗为主。这真是一个融汇了作者丰富的想象力，用以描写民国时代湘西人民生活的写作计划。就仅存的几章来看[295]，行文已是精彩迭出，混合了作者对于人性愚昧以及英雄色彩的同情和了解。共产党席卷大陆以后，沈从文自然是缄默了，写作计划也放弃了。因为有着长期的反共记录及和国民党想当然的关联（其实他的作品在战时也受到政府的严格检查），他变成中共报章连续攻击

的箭垛。有一阵，沈从文在被强迫隔离后，心理上受到刺激不小，甚至企图自杀^[296]。他继续沉默下去，总算到了一九五七年，他才成为作家协会的一名成员，同时人民出版社，替他出版了一本选集。

老舍

老舍在一九三七年离开北方到汉口去。一九三八年三月廿七日，中华全国文艺界抗敌协会成立，他当选为会长，一直到抗战结束，始终是「文协」的主要负责人。^[297]老舍在战前，尽量避免搅文艺政治活动，居然一口应承了这一大部份由左翼份子控制的文艺团体，确乎出人意外。不过，就老舍而论，他纯粹本乎爱国心，他坚决相信，文协可以团结意见不同的作家，为民族抗战的共同目标而奋斗；就共产党方面来说，他们需要像老舍那样地位超然的作家来打头阵，以便诱使政治立场不同的作家，加入他们的阵营。进一步，更可借爱国需要为名，向政府争取更大的自由。特别在新四军事件发生之前那几年，老舍在共产党扩大宣传的运动中，占了一个举足轻重的地位。

抗战爆发后，老舍的种种无私表现，实在是一个令人感动的榜样。作为文协理事，他一方面督导了许多分散在内地分支组织的工作，一方面和姚蓬子，主编文协的机关报《抗战文艺》，一本抗战期间发行最久的杂志。为了配合当时形势，老舍又写了很多朗诵诗，其中四万余言的《剑北篇》，便是仿照北方大鼓形式写成的。此外，他自撰或跟别人合写了不少剧本：诸如《国家至上》、《面子问题》、《张自忠》等，不过多数都很肤浅，只是用来激发爱国心的宣传品而已。

一九四三年，老舍经过了一连串的戏剧创作后，终于听取了大家的意见，写了一本小说，结果未臻理想。他在一九四四年出版的《火葬》序言里，开宗明义地说：「像《火葬》这样的作品，要是搁在抗

战前，我一定会请牠到字纸篓中去的。……我知道牠不好，可是没法子不厚颜去发表。我并没瞎碰，而是作家的生活碰倒了我。」^[298]

他接着又列举了爱国小说家所面临的诸般难题：

抗战文艺，谈何容易！

这可就给作家找来麻烦。战争是多么大的一件事呀！教作家从何处说起呢？他们不知道战术与军队的生活，不认识攻击和防守的方法与武器，不晓得运输与统制，而且大概也不易明白后方的一切准备与设施，他写什么呢？怎么写呢？^[299]

老舍显然没有想过为什么他和他的同行朋友，不去拣选自己较为熟悉的经验范围来创作，而偏要勉为其难不可。老舍没有怀疑到最主要的一个假设——这也是一般爱国文学显得幼稚的一个原因——既然文学附隶于抗战，作家应该专写抗战来传播这种最容易激发爱国热诚的经验。老舍不过较其他作家诚实一点，承认了描写抗战的实际困难而已。

《火葬》的故事，发生在虚构中的一个北方城市。当地有一个王举人，颇受乡里尊重，在日本人沦陷期间，答应出来，协助恢复城中秩序。其实王举人不过是面幌子，因为幕后实际受到一个刘二狗汉奸的操纵；这人对于王举人的女儿梦莲，颇思染指。梦莲自己的爱人早已参加了国军，因此心里着实厌恶刘二狗的纠缠。

不久，梦莲的爱人丁一山潜回市区内，进行一项侦查工作；他现在是这一地区一小股游击队的第二负责人。刘二狗风闻到了丁一山的行踪，设计将其扑杀。然后，游击队在石队长的率领下，进入市区，一方面号召民众抗日，一方面在城中各处放火；一场恶战过后，日军被歼灭了一百五十余人，王举人、二狗和其他汉奸走狗，也同时靡命。在完成任后，石队长也引火自焚，光荣殉职。只有梦莲，经过一个叫松叔叔的老佃户的搭救，从城中逃出去参加抗日军队。

《火葬》正如作者在序言中所说，犯了一种游击队「浪漫主义」的毛病；全书有关沦陷区以及游击战术的描写，是不切实际的。不过天真的爱国主义，才是全书真正的致命伤。爱国主义的主题，并非一无足取。老舍早期的小说，如《赵子曰》，《二马》，《离婚》，都曾经严肃而又成功地探讨了这一主题。可是多年的宣传工作，已经严重地损害了老舍的批评能力——他在创作方面的智慧，完全为神话性的英雄思想所取代了。自然，老舍所站的立场是说得通的，因为正如他在《火葬》以及其它早期的小说内所说，中国人亟亟需要一种道德上的勇气，来排除懦弱和因循等等劣根性。不过，就《火葬》而论，有关勇气和懦弱，正义和投机主义的比对，实在太过肤浅了。正面的角色，统统赋予山、石、松、莲等名字，这些都是代表纯洁和毅力的字眼；投机取巧的份子，则以二狗为代表，他看起来像「一条泥鳅」。为了模仿日本人，「嘴唇上他也留下小胡子，有不甚黑的地方，他抹上一点皮鞋油。」^[300]如果在一本写得出色的讽刺小说内，这一节尚能说得过去，不过在这本小说中，这不过是许多刻划丑恶与怪诞的细节之一，仅仅为了表现二狗的穷凶极恶而已。

战后，老舍立即宣布了他最富野心的计划，写一部百万余言的长篇，取名《四世同堂》，以三部曲形式问世。那便是《惶惑》，《偷生》和《饥荒》。批评家们一致对此一计划寄以厚望，并且预言这部计划中的小说，将成为老舍最辉煌的成就。

《惶惑》和《偷生》分别在一九四六年七月和十一月出版（该年四月，老舍和剧作家曹禺，同受美国国务院邀请，赴美访问一年）；《饥荒》则迟至一九五〇年九月，才开始在《小说月刊》上连载。这三本书经Ida Pruitt节译成英文本，取名《黄色风暴》(The Yellow Storm)，一九五一年在纽约出版。不过，《四世同堂》非但没有符合众望，反而可以说是一本大大失败之作。

很显然地，老舍一直没有从爱国主义宣传的麻醉中清醒过来。

《四世同堂》的「视景」是狭隘的爱国主义（在结尾的时候，还稍稍渗进了一点自由国际主义的色彩），使我们不得不怀疑，有什么东西使作者动了这么大的兴致，一步一步的去追溯几个家庭的兴衰存亡，有关北平背景所作的横断面描绘，以及对于北平沦陷区的深入研究？他所要描写的，只不过是正义和投机取巧的对立，英勇和怯懦的冲突，以及大无畏精神和邪恶之间的斗争而已。在表现这些课题时，老舍是很传统的，因为他这种善恶二分法，是植根于中国通俗文学和戏剧的。不过在一本真正的小说内，任何道德上的真理，应当像初次遇见的问题那样来处理，让其在特定的环境中，依其逻辑发展。我们在读《惶惑》，《偷生》和《饥荒》时，愈来愈为书中惩罚罪恶原则的机械运用，为那些汉奸和坏蛋们所遭遇的天外横祸或者暴毙等等感到尴尬。这样一种幼稚的爱国心以及憎恨罪恶的表现，使小说读来毫无真实感。

《四世同堂》是北平一条巷子内的居民，在八年日据期间的受难历史。在所有的家庭中，祁家和冠家所占故事的篇幅最多。祁家四代俱全：祁老太爷在一九三七年，已经七十五岁了。他循规蹈矩，谨言慎行，心地良善，怕惹是非，是个典型的本份人，用辛辛苦苦积攒下来的钱，盖了一所房子。长子祁天佑是一家布店老板，在《偷生》一书中，因为不堪日本人的侮辱而自杀。长孙瑞宣，是一个温文而有教养的教书先生，一度任职英国领事馆，因为他在日本人的统治下过活，颇觉良心不安，直到他在《饥荒》一书内，加入地下抗日组织时才觉得好受些。二孙子叫瑞丰。小孙子大学生瑞全在《惶惑》一书内，加入了国军，然后到《饥荒》一书才再度以地下工作者的身份出现。瑞宣还养了一男一女（这是第四代）。小说结尾时，这小女孩于胜利前夕，死于营养不良和盲肠炎。

二孙子瑞丰，是家中的害群之马，在他的妻子菊子——这人既胖又俗气，又爱慕虚荣——唆使下，在伪政府内找到一个肥差事。他接纳了一批伪官新贵，特别是住在同一巷子内的冠氏夫妇。

冠晓荷和他欢喜搬弄是非、俗不可耐的老婆——浑名「大赤包」因为对于日本人卑躬屈膝，在小说中一直受到巷中居民的冷落。为了在汉奸之中，求取幸进，他们密告了钱默吟，因为后者的儿子，弄翻了一辆满载日本兵的卡车，造成了死伤惨重的记录。冠晓荷有两个女儿：长名高弟，面貌平庸，心地善良；次名招弟，人虽美而心实坏，她后来当了日本特务。冠晓荷有个姨太太，不断受到大赤包的迫害，但最后因爱国行动而牺牲掉了。

这个叫「小羊圈」的巷子里——它是北平的缩影——还住了些其它人物，他们的下场，在书中或多或少也作了交代。这些人包括一个搬运家具的工人和他的心地忠厚的老婆；一个在英国领事馆当过摆台的人，自称是基督徒，崇拜英国人；一个留过洋的教授，后来当上汉奸；一个洋车夫，被日本人错误处决；一个理发匠，一个巡警，一个寡妇跟她的白痴孙子，白天在街上拉洋琴。还有旗人后裔的一双恩爱夫妻，靠着偶尔唱唱京戏，过着节省的日子。不过全书的主角是那风骨嶙峋的钱默吟，他因为邻居告密，受到日本人的严厉处分。他在太平盛世，是个不炫露才华的诗人，特别欣赏酒和中国艺术。自幼开始，他便受到儒家「汉贼不两立」的熏陶，于是当日本特务，对他动以软硬兼施的刑罚时，他显露了士大夫高超的气节。他从监狱里逃脱后，成为一名赤诚的爱国者，和家庭亲友脱离了关系，一心一意从事反抗汉奸和日本军阀的地下斗争。老舍拣选了这样一个中年的传统诗人，来作为他爱国主义的一个好榜样，反而舍弃了祁家的小孙子——一个年轻、较不世故的革命者，是有特别意义的。因为作者要强调中国文化和历史的绵延，不绝如缕。在《惶惑》一书中，钱默吟在其他的角色之间，有如鹤立鸡群，使本来平淡无奇的情节，生色不少。

大赤包因为会拍马屁，又肯卖友求荣，遂在伪政府中，谋取到一个有油水可捞的职位——妓女检验局长。她的丈夫平常一向喜欢以附庸风雅的姿态，跟日本人和伪官们周旋，反而一无所获。老舍显然企图以此来说明一件事实：在汉奸的彼此争权夺利中，即使平常的一般礼仪和规则都派不上用场的。谁最泼辣无情，谁就最吃得开。大赤包和她兜得转的那些狗党狐群，在书中全以面目可憎的姿态出现。在瑞丰和菊子的帮凶人物之间，有一个过气的小军阀，一个名字叫蓝东阳——恰好是「烂东洋」的谐音——的教员和文匠。

这批汉奸走狗的勾心斗角的结果，是自取灭亡。在《偷生》的结尾，瑞丰和小军阀被撤职。大赤包被日本宪兵逮捕，房产充公。只有蓝东阳，这一群中最卑鄙无耻的一个，仍然可以步步高升：

这是蓝东阳的时代。他丑，他脏，他无耻，他狠毒，他是人中的垃圾，而是日本人的宝贝。他已坐上了汽车。他忙着办新民会的事，忙着写作，忙着组织文艺协会及其它的会，忙着探听消息，忙着恋爱。他是北平最忙的人。^[301]

但是在《饥荒》一书中，即使这样的角色，也得到了报应。因为受到地下爱国份子的威胁，他东渡日本去寻求保护，但劫数难逃，在广岛死于原子炸弹之下。此时，坏人都已经遭到了恶报：大赤包在狱中发了疯，她的丈夫因为身患传染病，被日本人活埋，他的小女儿招弟为爱人瑞全勒毙，瑞丰在蓝东阳的指示下被处死，菊子在天津三等窖子里害了杨梅疮。在一本想叙述中国如何在敌侵考验下再生的小说中，却用了这种因果报应式的悲喜剧(melodrama)手法，显得甚为滑稽。全书中唯一有人味的角色，反而是为了保全爱国心，在日本人统治下，忍辱偷生的祁家老小。钱默吟则随着故事的发展，愈来愈理想化了，就和那些汉奸走狗们，愈来愈受到了漫画式的丑角化一样。

与老舍其他的小说相似，《四世同堂》是一本研究中国国民性的小说。其最重要的主题是：在民族抗战的一场浩劫中，中华民族的优越性，不但得以保留下来，而且更见坚强了；而劣根性，像那些在汉奸走狗身上所代表的，则被淘汰。在一方面，瑞宣「从钱老人身上看到了不必再怀疑中国文化的证据。有了这个证明，中国人才能自信。有了自信，才能进一步去改善——一棵松树修直了才能成为栋梁；一株臭椿，修直了又有什么用呢？他一向自居为新中国人……他主张必定铲除了旧的，树立新的。今天他才看清楚，旧的，像钱先生所有的那一套旧的，正是一种可以革新的基础。」^[302]在另一方面，钱默吟这样对瑞宣说：

这次的抗战应当是中华民族的大扫除，一方面须赶走敌人，一方面也该扫除清了自己的垃圾。我们的传统的升官发财的观念，封建的思想——就是一方面作高官，一方面又甘心作奴隶——家庭制度，教育方法，和苟且偷安的习惯，都是民族的遗传病。这些病，在国家太平的时候，会使历史无声色的，平凡的，像一条老牛似的往前慢慢的蹭；我们的历史上没有多少照耀全世界的发明与贡献。及至国家遇到危难，这些病就像三期梅毒似的，一下子溃烂到底。大赤包们不是人，而是民族的脏疮恶疾，应用刀消割了去！不要以为他们只是些不知好歹，无足介意的小虫子，而置之不理。他们是蛆，蛆会变成苍蝇，传播恶病。在今天，他们的罪过和日本人一样的多，一样的大。所以，他们也该杀！^[303]

这种相辅相成的看法，从老舍早期的小说开始，便在那里反覆重申着——成为民族复兴任务的一个良好指针，这比任何一种摒弃过去、忽略现实污秽的意识形态规划，都要健全得多。读者对老舍执着于强调精神准备工作这一点，尤其正当共产主义嚣乎尘上之秋，实在不能不感到佩服。但是读完全书，我们同时感觉到，这一种乐观的主

题，与我们熟知的历史事实，是没有什么连贯关系的。我们对抗日本的持久战争，果真产生了像小说里所说的催化和复兴的作用么？自对日宣战，经过了初期的爱国热忱流露后，中国人民，不论是身居内地或者沦陷区，吃尽了苦头，都在那里默默等待战区以外的有利发展，将他们从敌人的桎梏中解救出来。因为贫穷的煎熬，他们逐渐陷入失望的境地，如果不是完全绝望境地的话。他们对那些过去帮助中国人民渡过种种历史难关的精神价值，完全陌生了。他们很自然地把自己的苦恼，一股脑儿推到无能而又贪污的政府身上去。而且，有时他们明知这样做会后悔莫及的，也甘心接受共产宣传的欺骗。这种对于共产主义的姑微，不管当时情势多么迫切，人民如何愚昧无知，都充分说明了中国人民对钱默吟所代表的那种中国文化已失去了信心。当然，战争的严重后果——即使在战时，迹象已很明显——是民生的极端疲惫，不仅在物质上，在心理上亦然。中国传统精神的衰微，终于造成了共产主义的崛起，征服了整个大陆。然而，老舍是如此忘不了日本的侵略，以及汉奸走狗的罪恶滔天，竟完全忽视了这一现实；结果全部小说的道德气氛变得过份乐观和不真实。

自从共产中国成立后，老舍凭着腼颜的阿谀奉承，得以确保文坛的高位。他和其他一些重要的作家不同（他们不是放弃写作，就是经过长期痛苦的沉默后才又尝试写作），老舍在五零年代，一直很活跃，不过显然不太顾虑到艺术良心问题了。他创作了一连串描写在共产主义下，中国人民和土地获得翻身的剧本，《方珍珠》，《龙须沟》，《春华秋实》，《西望长安》等都是好例子。尤以《龙须沟》一剧，因为是刻画北京一个贫民窟的新生，赢得了批评家和观众的一致赞美，老舍也被许为「人民艺术家」。因此，有好长一段时期，老舍使人觉得，他已经很愉快地适应了共产党统治下那种忙碌而又空虚的生活，一点也没有自觉到，文化革命一来，自己便会丢了性命。

巴金

自从一九四〇年《秋》出版以来，巴金逐渐成为一个重要的小说家。不过在抗战初期，巴金仍然是一个宣传气息甚重的作家。一九三八年，他仍然在写《秋》的时候，又开始了另外一个长篇「三部曲」的准备工作，目的是具体描绘抗战初期的爱国经验。《火》的第一部是在一九四〇年十二月出版的；第二部则在一九四一年元月。第一部里有两个上海女学生，一名朱素贞，一名冯文淑，以及她们的朋友，通通以抗日宣传队员的姿态出现。随着上海的沦陷，这一个学生组织也转入地下。朱素贞的爱人刘波继续留在上海，其他的人终于奔赴内地。第二部是描写她们在抗日前线所作的文化宣传，以及打游击等等战斗经验。

关于《火》的第一部，巴金在《后记》中这样说：「我写这小说，不仅想发散我的热情，宣泄我的义愤，并且想鼓舞别人的勇气，巩固别人的信仰。我还想使人从一些简单的年轻人的活动里看出来中国人的希望。老实说，我想写一本宣传的东西。但是看看写完的十八章，自己也觉得这工作失败了。」^[304]

有关《火》的第二部，巴金以同样抱歉的语调说：

这是一本宣传的书，但也是一个失败的工作。为了宣传，我不敢掩饰自己的浅陋，就索性让它出版，接受严正的指责。

^[305]

尽管巴金是一个真诚的爱国份子，从这些言词里，显见他是出于责任感来从事宣传工作，而个人却没有得到什么满足。《火》的风格和行文虽然平淡无奇，但前两部，因为革命浪漫的陈腔烂调较少，比起《爱情的三部曲》来，要高明得多。

《火》的第三部，于一九四三年脱稿，一九四五年才出版。这部份其实可以视为一本独立的小说，虽然书中女主角仍是朱素贞和冯文

淑二人。同时，朱素贞最后决定重回上海，继续刘波在上海未完成的工作，因为后者被特务杀害了。不过，这两个女孩子长期逗留在远离前线的昆明，在小说里，有一段很长的时期，不是积极的爱国工作者；她们主要是用来做一个姓田的家庭发生的悲喜事件的目击者。田惠世——一个模范基督徒——才真正是第三部的主角。他的妻子和三个孩子都很爱他，可是在一次空袭中，二儿子不幸丧生，这使得一向乐观而又看来很健康的田惠世受到打击不小，终于发高烧病倒了。因为用错了药，越发加重了他发现太迟了的肺结核症，加速了他的死亡。虽然小说有些地方太过于伤感气质，像这样一个好人的单纯故事，颇有一些感动人的部份。

巴金知道中国知识分子对于基督教没有好感，因此在第三部的《后记》里这样说：「这本书的读者可能会认为我是一个基督徒，那是大谬不然的。^[306]」不过，正因他拣选了一个模范基督徒作主角，说明了巴金在对人的问题上，看法渐趋成熟。（巴金曾经在战前写过一篇取名为《鬼》的故事，主角是一个虔诚的日本佛教徒，给写成是一个可怜兮兮的逃避主义者。因为懦弱和胆小，他放弃了他早年的社会主义观和革命思想。）在小说里，田惠世常常和无神论者冯文淑就有关基督教义的问题发生辩论。在他死前，他要求文淑继续替他把那份既爱国又传教的杂志办下去；文淑因为信仰不同，加以拒绝。惠世说：「这有什么关系呢？基督徒不基督徒都是一样的，只要你相信爱，相信真理，只要你愿意散播生命种子，鼓励人求生，又有什么分别呢？」^[307]这便是巴金所采取的一个崭新的立场。

巴金一向在小说中歌颂爱和真理，那么新的巴金和旧的巴金到底有什么不同呢？——不同的地方在他对于爱的意义更深一层的了解，和他对于人类境况更加具体与实际的看法。随着年龄的增长，巴金的心境日趋平和，同时对于早年革命热诚以及乌托邦式的理想（即认为只要改变中国的政治和社会制度，人民就会得到幸福），不再存天真

的想法。一九四四年，巴金结了婚，那年他四十岁。从后来小说中可以看出，他的兴趣渐从抽象的浪漫课题，转到具体的婚姻问题上去，这应归功于成家对于他人生的改变。自从一九四四年开始，巴金一直保留着当初对「安那其主义」博爱的看法——那就是，这个世界需要一点更多的同情、爱和互助。但信仰虽无改变，态度倒改变了：他放弃了安那其诉诸暴力的政治行动。因为才华所限，他此时尚不能称做一个深刻的小说家，不过他已经变得敦厚。而且，在中国小说界而论，算得上是出色的一个了。

随着政治态度的改变，巴金丢开了革命课题，开始专写《小人小事》（一九四四年出版的短篇集子）；不过这一书名，用来描述他自从《火》以来写下的三本小说（《憩园》、《第四病室》、《寒夜》）的内容也是合适的。在这四本书里，有很多地方我们可以看到巴金观察力突飞猛进，对于抗战期间发生在小人物身上种种不如意，哀伤和悲剧，描写精细入微。举例来说，在《鸡与猪》这则短篇（收在《小人小事》）内，巴金叙述了一个寡妇，如何在后院里饲养了几只鸡和一头猪，来贴补家用的不足。一个邻居的男孩子常来作弄这些动物，房东又借此要求增加房钱。当寡妇没有答应这一要求时，房东便下令佣人来加害这头猪，不断的折磨下，这头猪终于被踢死。到了月尾，寡妇饲养的家畜，只剩下了一只鸡，只有搬家了事。像这样一个平淡的故事，巴金却能够留给我们一个不可磨灭的印象。那个被生活击败的寡妇，她的小气和她的哀伤都令人难忘。

《憩园》（一九四四年）是巴金这三个长篇中最差的一个。虽然小说显示了作者新的成熟，文体却像以往一样的平淡，悲剧性的主题也没有得到适当的发展。小说以平行式的双线进行，把先后居住在一所名叫「憩园」房子里的两家人的命运，串联在一起。姚国梁是憩园的新主人，他家中有新续弦的太太，一个前妻遗下的十岁刚出头的小男孩。这位续弦太太是个极其敏感的女人，她面临一个棘手的问题，

不知如何管教一个桀傲不驯的男孩子。如她稍为严苛一点就会给人看作一个狠心的后母。最糟的是：这小男孩的外婆，无缘无故怨毒看她，一方面尽量纵容自己的外孙。姚国梁是个优柔寡断的男人，对于妻子的难题，爱莫能助。最后小男孩淹死了，姚国梁自食其果，遭到了无可弥补的损失，不过对于妻子，在故事结尾时，却滋生了一种新的爱情。

《憩园》旧主人的悲剧远为生动。杨三老爹是典型的旧式纨绔子弟，到死时，已变成一个乞丐兼小偷，只有他的小儿子送终。小说最动人的一场，是小儿子倒叙父亲贫病潦倒的经过。在家产荡然后，杨三老爷又腆颜地用他太太的钱，去豢养一个姨太太，间或潜回憩园，跟妻子争吵，设法算计她的首饰。大儿子站在母亲一边，对父亲恨之入骨。当他负担起一家生计时，断然拒绝自己的父亲再入家门。在贫病交迫之下，忏悔中的父亲不敢再求妻儿的宽恕，死于一间破庙之内。

在开展第二条主线时，巴金的笔触有一种新的柔和。跟《春》、《秋》两部书内的那些坏长辈比较起来，杨三老爷没有经过漫画式的丑化，尽管他的哀伤是经过夸饰了的。在《春》、《秋》两书内，巴金是完全同意觉民、觉慧兄弟们，站起来反抗那些坏长辈的。在《憩园》一书中，他对于理直气壮的杨家大儿子的全无孝心，隐含了一点批判。不过巴金这个人道主义的小说家，尚不能称做探索道德问题的戏剧家。只要我们稍稍回忆一下，劳伦斯在《儿子与情人》一书内，如何微妙地探讨了被摈斥的父亲同他儿子的关系时（在该书内，自以为是的儿子，同样和母亲采取一条战线），我们马上发觉，巴金对于他笔下的悲剧素材，处理尚欠周到。

《第四病室》脱稿于一九四五年，一年后出版。这本书虽然不像契可夫的《第六病室》那样去探索道德上或者哲理上的自满问题，它仍是对于身体病痛和折磨的一本真切纪录。在这本书内，巴金——这

位过去一直倚赖书本获取灵感的作家——已经能够敏锐地观察到周遭的世界，小心翼翼地专注于有意义的细节，同时不着痕迹地状拟角色间的方言特色。小说的背景，是内地一所设备不全的医院内一间三等男子病室，有十二张病床。说故事的是其中一个病人，他用日记的体裁，记下了三星期的住院经验。病房内弥漫了尿骚臭以及各种秽腻的怪味，而病况简单的病人跟有传染病的人混杂在一起。一个被严重烫伤的病人，因他服务的公司拒付医药费而死去。一个年老的素食者，因患梅毒溃烂症，住院未久即告死去。一个二十二岁的青年农夫，原来是到城中来谋生，因断臂而住院，却因为在另一家医院传染到伤寒，在神志不清的情况下死去。

从上所述，我们得到的印象是这本小说是对于战时医院管理不善的一种控诉，以及对于那些和病患者福利有关的负责单位麻木不仁的一种谴责。事实却不是这样。病人相继死去，不仅因为病人贫穷，也由于医院本身的贫穷。医生和他的助手们，空有济世之仁，却不能救治病人，因为医院缺乏经费来添购必须的药品。小说的主角是女实习医师杨大夫，她对于病人极表同情。当那位写日记的病人要离去的时候，把一本有关印度甘地的书赠送给他，又说：

我喜欢这本书，它把甘地写得可爱极了〔她指着「在甘地先生的左右」〕。他多么善良，多么近人情，他真像一个慈爱的母亲。真正的伟人应该是这样的。你常常读这本书，就彷彿你自己在甘地身边一样，会使你变得善良些，纯洁些，或者对别人有用些。^[308]

随着写日记的病人出院，读者阖上书，仍满心为这位女医师的善良而感动。

《第四病室》可能使人想起曹禺在战争初期的名剧《锐变》。这出戏无独有偶的，也是写一个英勇的女医生，以及在她影响之下，内地一所腐败又不上轨道的医院，变得整洁完善起来。这出戏受到观众

的热烈欢迎，因为当时的观众，从一所医院的改变，看到了未来中国的寓言，又从丁大夫身上，看到一个模范的医生，为了爱国贡献了一己所有，甚至于她的亲生儿子。然而就戏论戏，《蜕变》只是不折不扣的宣传品：丁大夫过于理想化，不在话下，而那所医院和战时的中国也无任何关系。《第四病室》里的杨大夫却相当写实，医院里的情形亦然。在这医院里面，我们看到以下的人物：那些尚为称职的医师，对于病人的痛苦，束手无策；那些大惊小怪、好心肠的护士们；还有看惯了死亡病痛、反应近乎麻木的医院清洁人员；以及各式各样一会儿痛哭，一会儿要尿盆，一会儿又互相调侃笑谑的病人。巴金在书中抓住了痛苦人生中一些不愉快的现实。更重要的是：他已经能够用同情的笔触，来描绘发生在污秽病室中种种仁慈或者残忍的行为。

在《憩园》和《第四病室》两书里，巴金记录了小人物的悲剧，不过可惜的是作者太着眼于同情，阻碍了他对「真实」再进一步作全面性的探讨。他只是满足于表现人的痛苦和死亡，以及证明爱和仁慈终究会战胜一切。他既无能力，亦无兴趣给我们在痛苦与爱心状态下的赤裸裸的人性作一个心理上的完整性交代。因此在《秋》和上述那些值得一赞的小说之后，《寒夜》仍然可算令人惊喜，因为在是书中，巴金充分证明了自己是一个严肃的小说家。

巴金是在一九四四年到一九四五年的冬天，开始《寒夜》的写作的，不过一直到两年后才脱稿，全书在战后驰名的杂志《文艺复兴》上连载（第二卷第一期到第六期，亦即一九四六年八月到一九四七年正月），然后在一九四七年三月，正式出书。这的确是一本呕心沥血充满爱心之作。巴金一直对于自己善于「掘发人性」（一个他喜欢用的词组），而感到自豪。在《寒夜》里，人性的秘密，终于被他发掘出来了。

小说探讨了一种熟悉的处境，那便是中国尚有许多家庭，并没有完全摆脱传统的生活方式。男主角毫无出众之处，这种人在战前、战

时、或者战后到处得见。他是个大学毕业生，无法在社会中出头，以菲薄的收入来维持一家的生计。他的问题倒不是不能安贫乐业，而是无法协调妻子和母亲间的龃龉，这两个女人同时热爱着他，只不过彼此之间仇隙甚深而已。岳母大人在美国可作笑话来讲，但在中国，一个年轻的妻子，必须朝夕和婆婆相处，的确不是一件有趣的事情。婆婆善妒，事事皆要插手，终于从每天的磨擦，演变至无可挽救的悲剧。在《寒夜》里，巴金从这三个常见的角色间，编织出一出动人心弦的戏剧来。

三十四岁的汪文宣，和他的妻子、母亲同住在战时重庆出租楼房的二楼上，汪文宣在一家半官方的出版社里当校对。他有一个十三岁的儿子，在学校里住读。无论在家人或者同事之间，他都是一个「老好人」。因为这种懦弱的性格，他唯一调停妻子树生和婆婆之间冲突的办法，是博取她们的可怜。有很多地方，文宣看来是《激流》中高觉新的翻版（高觉新在该书内，是个默默吃苦的好人）。但是，高觉新几乎由头到尾活在一个背着光的世界里，他无法博取读者的同情，因为他任凭命运的摆布，从不挣扎。汪文宣却具备了一个柔顺的小人物的坚忍无私，因此带有杜斯妥也夫斯基《白痴》中主人翁的悲剧性格。尽管没有成功，他毕竟曾设法改造环境。甚至两书的悲剧处境也很类似：两个同时极爱他的女人，却不能够看在他的份上彼此相爱。巴金的男主角缺乏了密希金亲王(Prince Myshkin)的坦率，或者说，预言式的智慧，因为他患的不是癫痫症，而是肺结核。这种病不会给他的意识世界带来一种神秘性的灵光。不过，这种症候却使患者包围在一种爱与死的气氛中，使他从日常事件中，发掘出意义来。巴金在处理男主角这一方面的性格时，是相当称职的：一方面汪文宣意识到自己病势日益恶化，一方面他对婆媳间的争吵特别的敏感。

故事一开始，汪文宣在深秋的重庆街头，听到解除警报的信号后，独自步行回家。一路上，他不断的想起妻子昨晚突然离家出走这

件事。虽然已是三十四岁的年纪了，树生看来还很年轻。在新婚不久期间，夫妻两人在上海渡过一段舒服的小家庭生活。自从迁居重庆后，情况逐渐恶化，而一九四四年却是最糟的一年。不久，日军即对湘、桂两省，进行猛烈的攻势，甚至会直接威胁重庆的安全。树生在一家银行当秘书，薪给比他高，社交生活也较他活跃。这不能完全怪树生，因为她需要享受和快乐，而这一点文宣无法满足她。同时又因为文宣的母亲不断的冷嘲热讽，也使树生觉得自己的家庭实在呆不住

譬如昨天晚上，树生因为婆婆迫着要她说出，一封看来是情书的信，出自何人手笔时，愤而离家出走了。文宣的母亲，极力反对树生的社交生活；此外，在做婆婆的眼中，文宣和他的妻子，因为没经过传统的结婚仪式，不能算是正式夫妻。文宣的母亲守寡多年，遂对于儿子滋生了一种保护性的、充满妒意的母爱，对任何与她儿子有肌肤之亲的女人都采取敌视态度。文宣边走，边想，除了恳求母亲妻子之间互相容忍一番外，可说一筹莫展。

同一天晚上，文宣做了场恶梦：似是敌人的部队，已经打到重庆来了。他和妻子儿子参加了逃难的行列。他的母亲却跟他们走散了，她躺在路边，中间隔着关山一般的行人和车辆。文宣设法想救母亲，可是他的太太说时间来不及了，想把婆婆扔在原地。当文宣一心想抢救母亲时，树生果真如她所言，领着孩子走了。文宣刚准备赶上她母子俩，蓦然从睡梦中惊醒过来。

前面所说的，便是《寒夜》一书开始时的两章，其主题已经清楚点明。以后的二十九章，借着微妙刻划的事件，来发展这个主题。在设计这一悲剧时，巴金把重心放在这三个主角身上，很少有其它的情节，分散读者的注意力。当然，书中除了这三个主角外，还有别人。譬如文宣的一个朋友，因为新娘忽然去世，精神溃颓，夜夜在小酒店中借酒消愁，最后为一辆卡车辗毙。另外一个文宣的同事，染上霍乱，在一家拥挤的临时医院中，因为无人及时抢救而立即死掉。但即

使这两样事件也不是随便加插，以增加悲剧气氛的。这两个小插曲，是与文宣的悲剧相一致的，因同样是肉体和情感崩溃的事件。它们同时又衬托出抗战末期住在内地人民普遍遭遇到的病痛和凄惨，诸如贫穷、对人命的贱视；巴金嘲弄地让文宣在和平降临后的几天内死去，以致最后胜利来临时，使人不但觉得意外，而且毫无意义。

树生在听取了丈夫的请求后，于次日回家。在巴金的处置下，树生的问题，是相当富于通俗小说的浪漫成份的：她年轻，希望活得痛快。她银行里的顶头上司要跟她结婚，虽然她并不怎么爱他，可是就各方面来说，他可以供给她较为充实而单纯的生活。这位上司要调到兰州去的时候（正当重庆受到日军的直接威胁），要求树生跟他一同离开。经过了几天几夜的反覆放虑，她答应跟他一同离开重庆。部份的原因，是她在兰州的薪金，可以支撑文宣的家用，因为他病势恶化，已经无法工作。树生的难题，当然是通俗小说里的老套——妻子的责任和浪漫幻想之间的冲突。她最后从兰州写了信回来，要求文宣解除婚约，也显得庸俗^[309]。不过，虽然她有一套不切实际的自圆其说，处身在那个家庭里面，她自始至终存心是十分善良的。她爱文宣，也爱她的独子，尽管后者对她颇为冷漠。有时候，她极力漠视婆婆不停的嘀嘀咕咕。如果文宣稍为坚强一点，像一个男子汉的话，她很可能一直和他厮守下去。她象是一堆极其委婉的女性黏土，只消有一种稍具阳刚的手，把她雕捏一番，她便会效忠到底。她的悲剧是：纵然文宣极端需要她，也爱她之至，可是他无私的善良性格，使她考虑任何问题时，面临太多的自由。如果文宣振奋他的意志，或者更积极的向她表示需要她，也许树生就会不顾婆婆的干扰，继续和文宣相处下去。事实是，树生弃夫别子所追求的，最后也成了浪漫的幻象而已。因为几个月后，她重回重庆时（她毕竟没有嫁给她的上司），文宣已经去世，她的婆婆和儿子也不知去向。

就我们以上的分析来看，文宣的母亲仿佛是一个恶妇，其实她是个善良而又充满爱心的母亲。她过了五十多年旧式中国妇女三从四德的日子，不知道自由为何物（因为她的幸福与儿孙不可分开），因此她不能了解自己媳妇对自由的向往。她反对树生的社交生活，为的是这种生活代表了三从四德以外的另一种生活。她同时憎恨树生所受的高等教育，这使得媳妇脑袋里充满了怪诞的思想。她简直想不通，儿子居然娶了一个跟她截然不同的女人为妻。树生离家出走后，她设法弥补这一位置，不断安慰他，替他打气，关切他的需要。她亲自替他炖鸡汤，嘘寒问暖，在任何一方面她都是无微不至的。然而正因为她不能减轻文宣精神上的创伤，当母子聚在一起，平静地谈着话，用空言互相安慰时，正是小说中最感人的场面了。

《寒夜》是牢牢植根于日常生活中的创作。读者在目击男主角一步步走向身心交瘁的境地时，简直不忍卒读。因为和一般中国家庭生活太过逼肖，所有柔和、伤痛的场面，遂具备了动人的力量。凭着这一小说，巴金成为一个极出色的心理写实派小说家。又由于他仅仅致力于表现他所了解的真象，并无意于追索更具野心的哲理意义，他遂同时增添了一层象征上的意义：故事中三个人物的命运，不单是中国最失败、最绝望的黑暗时期内的一则寓言，同时也是一出道德剧——(morality play)，写平常人(Every man)在行「仁爱之路」时所必要面对而无法克复的困难。

《秋》是巴金所写的表达愤怒最好的小说，《寒夜》则是他创作的最伟大的爱的故事。因为爱能够超越愤怒，代表了较为广泛的了解，《寒夜》的成功，因此更见高超，更见成熟。小说出版时，巴金正好四十三岁，照理说，他该还有几十年创作生活可过的。他不再是一个着了魔那样的急就章作家，不再是为了发泄毫无根由的忿恨的革命宣传家。他变成了一个细腻的匠人，深具同情心的写实主义者。尽管他仍然相信真理比艺术重要，可是他同时也领会了这这个道理：一

个艺术家，只有照实的去描写生命，去探索人心的隐蔽处，去灼照人生中爱的道路，才能够为真理服务。可是，一九四九年来，共产党在思想和文艺方面定了史无前例的「天下一统」局面，巴金自然再不能依着这种新信念去写作了。

在过去，巴金对于共产主义作了不经意的贡献，可惜在共产党的眼光中，他是个不太正确的作家。他的革命热诚，从来没有符合过党的路线；他的人性主义，倾向于小资产阶级的感性。因此，他两度被派往朝鲜，去改造他对世界的看法，去亲历其境体认党和中国人民「爱好和平的英雄主义」。从他后来所作的韩战印象看来，经过改造后的巴金，似乎下定决心，彻底改造自己，因此他赋予中国和北韩士兵一种超人的力量和坚忍，同时以极其丑恶的色彩，来诋毁美国。下面所引一节，是他对美国进行细菌战的一篇个人证词：

我们看见在零下十七度的雪地上产卵的带病菌的小苍蝇，我们看见被投在高山上的成堆的死鱼，我们看见从雪地捉来的成千的跳虱，我们看见带鼠疫杆菌的死鼠，我们也看见美国飞机投掷下来的各种类型的细菌容器……还有那许多带霉菌的树叶，包在纱布里的鸡毛，带病毒的乌鸦和喜鹊，带细菌的苍蝇、蚊子、猪肉、狐狸，以及其他不容易说出名字来的奇怪东西。这些真凭实据，说明一件事实：美帝国主义者不仅想灭绝生活在这个国土上的人民，他们还想使生长在这个国土上的植物和牲畜一起死亡。^[310]

当我们想到一个曾经一度效忠真理的作家，居然编织起在零度以下的天气，看到苍蝇繁殖的浅薄谎言时，不免为巴金感到悲哀。不过，想到共产政府居然要求，并且接受了这一种形式的梦话，来作为有效的反美宣传，就令人觉得共产党的作为更可悲了。^[311]

【注释】

[287] 茅盾在抗战期间，生活颇为动荡不安。上海沦陷后，他长途跋涉，转自香港到长沙，然后再去武汉。在那里，他和朋友合办了一份杂志，叫做《文艺阵地》。当他们决定将杂志移往广州时，茅盾在一九三八年二月，亲自到广州去了一趟，不过他随即移居香港，主编《立报》副刊。一九三八年底，新疆有一家大学请他出任教务长，他在那里住了一年。一九四〇年五月，他离开新疆，前往延安，在鲁迅艺术学院，讲学了一小段时期。不过同年的十月，他又到了重庆。一九四一年春季，随着新四军事件的发生，他离开了战时的陪都，再赴香港，一直到珍珠港事变为止。一九四二年春季，他自香港逃往桂林，九个月后，他又在重庆定居下来。读者如有兴趣进一步研究茅盾在战时的生活，请参考叶子铭，《论茅盾四十年的文学道路》，页一三六——一五八。

《第一阶段的故事》系茅盾第一次逗留香港时写成，一九三八年在《立报》连载；一九四五年在重庆初版出书。《腐蚀》是一九四一年夏天，茅盾二度滞留香港时写成，同年在香港的一份杂志《大众生活》上连载。《霜叶红似二月花》脱稿于一九四二年的桂林，据说作者是为了筹措前往重庆的旅费而写的，一九四三年由桂林华华书局出版。以上资料，系根据北京一九五八年出版的《茅盾文集》第四卷——第六卷。关于上述几本小说的写作期间、初版日期，一直等到这部《文集》问世后，方才正式厘定清楚；晚近文学史家，如王瑶、刘绶松、曹聚仁等，悉以为《霜叶红似二月花》写在《腐蚀》之前。

[288] 《第一阶段的故事》，一九四八年上海版。

[289] 《腐蚀》，一九四六年大连版，页一七〇——一七一。

[290] 杜牧的诗句是「霜叶红于二月花」。

[291] 请参阅《新版后记》，《茅盾文集》第六卷，页二五五——二五九。

[292] 《霜叶红似二月花》，一九四七年上海版，页二一四。

[293] 《长河》，一九四九年开明版，《长河题记》页一。

[294] 同上，页二十一——二十二。

[295] 就我所知，此一部作品的四章，曾在杂志上连载过的，计为：《赤魔》、《雪晴》、《巧秀和冬生》、《传奇不奇》。最后两篇曾刊于一九四七年间，北京出版的《文学杂志》第二卷第一期、第六期。

[296] 参阅马逢华，《回忆沈从文教授》，载《自由中国》杂志十六卷第三期（一九五七年二月），页九十七——一〇一。这一篇文章对于共产党执政初期，沈从文的遭遇，有极动人的报导。

[297] 参阅赵燕声在《当代中国小说戏剧一千五百种提要》所写的老舍小传（页八十五）。

[298] 《火葬》，序页六。

[299] 同上，序页三。

[300] 同上，页七十七。

[301] 《偷生》，页四五八。

[302] 同上，页一〇八。

[303] 同上，页三五三——三五四。

[304] 《火》（第一部）页二五。

[305] 《火》（第二部）页二九。

[306] 《火》（第三部）一九五一年开明版，页三四三。

[307] 同上，页二八六。

[308] 《第四病室》，页三五六。

[309] 《寒夜》，页二九九。

[310] 巴金，《生活在英雄们的中间》，页八。

[311] 尽管如此，巴金一九五八年开始即受到批判斗争。详情见丁望，《中国三十年代作家评介》（香港，一九七八），巴金章。

第十五章 张爱玲 (1921—)

• 夏济安 译 •

张爱玲的《秧歌》英文版（据闻作者先用英文创作，然后再译成中文）一九五五年春季在美国出版，一般报纸都予以好评。《秧歌》作风严肃，销路当然比不上同时期以中国为背景可是更迎合大众趣味的两本小说：韩素英的《生死恋》(A Many-Splendored Thing)以及赛珍珠的《慈禧太后》(Imperial Woman)。报界的捧场，本不足为奇；美国报界每季都要挑出十几本新出的小说，乱捧一阵。除了报界的好评以外，美国文坛对这本书似乎不加注意。《秧歌》真正的价值，迄今无人讨论；作者的生平和她的文学生涯，美国也无人研究。但是对于一个研究现代中国文学的人说来，张爱玲该是今日中国最优秀最重要的作家。仅以短篇小说而论，她的成就堪与英美现代女文豪如曼殊菲儿(Katherine Mansfield)、泡特(Katherine Anne Porter)、韦尔蒂(Eudora Welty)、麦克勒斯(Carson McCullers)之流相比，有些地方，她恐怕还要高明一筹。《秧歌》在中国小说史上已经是本不朽之作。

《秧歌》的题材是中国共产党统治下的农村生活。谁要是把作者过去的作品拿来一看，一定会觉得奇怪：因为作者似乎并不常写和政治或农村有关的东西。多少年来，她只以一本书出名：短篇小说集《传奇》，其内容大多有关上海中上阶级的生活以及中日战争时期香港的情形。在共产党窃据大陆之前，她和农村似乎也没有发生什么关系。张爱玲的家世和大多数中国现代作家不同：她出身阀阅门第，她家既有前朝的豪华，又复很早接受了西洋文化。从她两篇自传性质的散文（《私语》和《童言无忌》）看来，她的父亲该是名门之后，而

且和满清宫廷关系也颇密切。他对于西洋文学，似乎也略有认识。

（张爱玲有一天发现她父亲的藏书中有一本萧伯纳的Heartbreak House，上面有他的英文签名，并用英文写下购买年月等。）可是张老先生既然享有中国旧派绅士的特权，难免也沾染上绅士的恶习。她的母亲在当时应该算是一个了不起的女子：张爱玲年龄还很小的时候，她母亲和她姑姑姐妹二人到欧洲留学去了。她恐怕是对家庭不满，才肯抛下儿女，远涉重洋去读书的。她丈夫抽上了鸦片，而且讨了一个姨太太。母亲虽然不在身边，张爱玲的童年生活想必过得还有趣。她常常看到穿得花枝招展的妓女，到她父亲的宴会上来「出条子」。她有个弟弟，年龄比她小一岁；弟弟的性格比较柔弱，在腐化的环境中，难以上进。

张爱玲（一九二一——）八岁那年，母亲游学归来，她家也从天津搬到了上海。她父亲那时痛改前非，把姨太太遣走，而且拼了命把鸦片戒掉。父母既已言归于好，张爱玲的生活也就恢复正常。可是不久父亲故态复萌，母亲忍无可忍，毅然办理离婚手续之后，再度去法国。张爱玲那时在中学读书，智识已开，更感觉到失掉母爱的痛苦；但是好在她姑姑这次没有跟去，还可以给她一点安慰。

她父亲重婚后，这位敏感的少女感觉到更不痛快：

我后母也吸鸦片。结了婚不久我们搬家搬到一所民初式样的老洋房里去，本是自己的产业，我就是在那房子里生的。房屋里有我们家的太多的回忆，像重重叠叠复印的照片，整个的空气有点模糊。有太阳的地方使人瞌睡，阴暗的地方有古墓的清涼。房屋的青黑的心子里是清醒的，有它自己的一个怪异的世界。而在阴阳交界的边缘，看得见阳光，听得见电车的铃与大减价的布店里一遍又一遍吹打着「苏三不要哭」，在那阳光里只有昏睡。^[312]

因为生活苦闷，张爱玲读书很用功，同时幻想以写作成名。她中学毕业那一年（一九三七），母亲从欧洲回上海。现在她在父母之间有个选择，可是她心向母亲，亲友间无人不知；她父亲和后母想拉住她不放，拉不成，就由妒生怒。她同后母吵了一架，又给父亲重重的打了一顿；打完之后，又给父亲关了起来，丧失了自由，她觉得人都老了几岁。她体会到做疯人的味道，同时幻想她如何能学《三剑客》、《基度山恩仇记》和中国旧小说里的人物那样，可以逃出牢狱，重获自由。关于那时候她的心境，她有一段描写：

花园里养着呱呱逼人啄人的大白鹅，唯一的树木是高大的白玉兰，开着极大的花，像污秽的白手帕，又像废纸，抛在那里，被遗忘了，大白花一年开到头。从来没有那样邈邈丧气的花。^[313]

她后来患痢疾，可是她父亲不替她找医生，也不给她买药。她禁闭了差不多一秋一冬，最后，快到阴历年的时候，她逃走了。她叫了一辆黄包车，一直拉到母亲那里，她虽然好久没出门，倒没有被车伕敲竹杠，自己高兴「还没有忘了怎样还价」。

从此以后，她再也没有回到她父亲的家。她继续用功读书考取了伦敦大学的入学考试（伦敦大学那时在上海举行招生考试），因为欧战关系，英国没有去成，她改入香港大学。香港那地方，比上海更要五方杂处，她所认识的人也更多了。港大的学生有欧亚混血儿，有英国、印度和华侨富商的子女，这些人物在她小说里有时也出现。她大三那一年，太平洋大战爆发，香港沦陷，她和同学们都在宿舍里被禁闭过一个时候。她后来回上海，开始从事写作。那时候上海文人不是受日本帝国主义所利用，就是那些只谈风月的周作人派散文作家，写作的环境当然并不好。但好在那辈本来气焰嚣张的左派批评家倒销声匿迹了，张爱玲可以不受左派理论的影响，安心培养自己的「风格」。一九四三年到四五年，她是上海最走红的作家，经常在《杂

志》、《万象》、《天地》等月刊上发表文章。除了《传奇》（一九四四）外，她出了一本散文集《流言》（一九四五）。《传奇》增订本在一九四七年出版，一九五四年香港天风书店重版，题目改成《张爱玲短篇小说集》。

张爱玲早年的生活并不快乐，亏得她毅力坚强，没有向环境屈服；后世读者能够读到她的作品，应该觉得幸运。一般青年女作家的作品，大多带些顾影自怜神经质的倾向；但在张爱玲的作品里，却很少这种倾向。这原因是她能享受人生，对于人生小小的乐趣都不肯放过；再则，她对于七情六欲，一开头就有早熟的兴趣，即使在她最痛苦的时候，她都在注意研究它们的动态。她能和珍奥斯汀一样地涉笔成趣，一样地笔中带刺；但是刮破她滑稽的表面，我们可以看出她的「大悲」——对于人生热情的荒谬与无聊的一种非个人的深刻悲哀。张爱玲一方面有乔叟式享受人生乐趣的襟怀，可是在观察人生处境这方面，她的态度又是老练的、带有悲剧感的——这两种性质的混合，使得这位写《传奇》的年青作家，成为中国当年文坛上独一无二的人物。

张爱玲在差不多刚会执笔的时候，就不断编故事，画图画。据她自己说，她七岁那年，就在编一则以隋唐为背景的历史小说。这种写作兴趣的早熟，可以和白朗蒂姐妹相比。年岁渐长，她又试写各样的通俗小说，从鸳鸯蝴蝶派章回小说一直到叫喊革命口号的普罗小说。把文字好好地活用，固然给她极大的乐趣；但是画人物画也使她很得意。《流言》里面有好几页人物素描，都是些她在上海香港所见到的人物；她的描绘能够把握重点，而且笔触轻灵，不浮不乱。她假如好好地受过一些图画训练，可能成为一个画家。

张爱玲从小就用文字、图画来记录她自己看到的世界，因为她对这个世界给予她的感官享受，非常爱好。她有一篇散文，描写上海虹口日本布店所发售的各种色布，色彩非常华丽。她对于嗅觉的快感，

也有同样强烈的嗜好。这里可以抄录她的散文《谈音乐》中的两段文字：

气味也是这样的。别人不喜欢的有许多气味我都喜欢，雾的轻微的雾气，雨打湿的灰尘，葱，蒜，廉价的香水。像汽油，有人闻见了要头昏，我却特意要坐在汽车夫旁边，或是走到汽车后面，等它开动的时候「布布布」放气。每年用汽油擦洗衣服，满房都是清刚明亮的气息；我母亲从来不要我帮忙，因为我故意把手脚放慢了，尽着汽油大量蒸发。

牛奶烧糊了，火柴烧黑了，那焦香我闻见了就觉得饿。油漆的气味，因为簇崭新，所以是积极奋发的，彷彿在新房子里过新年，清冷，干净，兴旺。火腿咸肉花生油搁得日子久，变了味，有一种「油哈」气，那个我也喜欢，使油更油得厉害，烂熟，丰盈，如同古时候的「米烂陈仓」。香港打仗的时候我们吃的菜都是椰子油烧的，有强烈的肥皂味，起初吃不惯要呕，后来发现肥皂也有一种寒香。战争期间没有牙膏，用洗衣服的粗肥皂擦牙齿我也不介意。^[314]

音乐通常都带一点悲伤意味，张爱玲说她因此对音乐不怎么喜欢。可是惟其因为音乐是悲伤的，音乐在她的小说所创造的世界里占着很重要的地位。（《秧歌》的读者当可记得最后一章里农夫在锣声中扭秧歌的惨状。）她母亲是个有修养的音乐家，她自己很小的时候就学钢琴。在《谈音乐》那篇文章里，她说她喜欢巴哈、莫扎特等古典派作曲家，甚于浪漫派作曲家。足见她的趣味不凡。可是读者且不要误会她像一般教会学校出身自命高贵的小姐一样，对于「下流」的东西，不屑一顾。她喜欢平剧，也喜欢国产电影；还常常一个人溜出去看绍兴戏、蹦蹦戏。那些地方戏的内容是所谓「封建道德」，它们的表现的方式——不论曲调和唱词——是粗陋的，单调的，但是她认为它们同样表现人生的真谛。文明社会里，仪式是幽雅了，趣味是繁

复了，但是人生的真谛仍旧不变。中国旧戏不自觉地粗陋地表现了人生一切饥渴和挫折中所内藏的苍凉的意味，我们可以说张爱玲的小说里所求表现的，也是这种苍凉的意味，只是她的技巧比较纯熟精巧而已。「苍凉」、「凄凉」是她所最爱用的字眼。

张爱玲天赋既然灵敏，她所受的又是最理想的教育。她的遗少型的父亲，督促她的课业很严，她从小就熟读中国旧诗古文。她的文字技巧，实在得力于此。否则以区区二十几岁的少女（她开始发表作品是在那时候）把中文运用得如是圆熟自如，是叫人难信的。她的父亲逼她学中文，母亲又很早把她带入西洋艺术、音乐、文学的世界。论学问，她当然比不上钱锺书。太平洋战争发生，她辍学的时候，她的西洋文化的智识决不会超过一个美国东部女子大学的优秀毕业生。但是作家所需要的不一定是智识，而是她的人生的教育。换言之，作家应该在日常生活里能够吸收材料，保留印象，并且善加利用。人生的范围是广大的；巴哈、莎士比亚固然重要，爵士音乐和好莱坞也有它们的重要性；中国旧诗里所抒写的情感虽然精致，申曲里所表现的人生虽然恶俗，但对于作家而言，它们是同样有其效用的。张爱玲雅俗兼赏，因此她的小说里所表现的感性，内容也更为丰富。

凭张爱玲灵敏的头脑和对于感觉快感的爱好，她小说里意象的丰富，在中国现代小说家中可以说是首屈一指。钱锺书善用巧妙的譬喻，沈从文善写山明水秀的乡村风景；他们在描写方面，可以和张爱玲比拟，但是他们的观察范围，较为狭小。（讲起风格和意象，《秧歌》和《传奇》又稍有不同，这点以后再讨论。）张爱玲在《传奇》里所描写的世界，上起清末，下迄中日战争；这世界里面的房屋、家具、服装等等，都整齐而完备。她的视觉的想象，有时候可以达到济慈那样华丽的程度。至少她的女角所穿的衣服，差不多每个人都经她详细描写。自从《红楼梦》以来，中国小说恐怕还没有一部对闺阁下过这样一番写实的功夫。但是《红楼梦》所写的是一个静止的社会，

道德标准和女人服装从卷首到卷尾，都没有变迁。张爱玲所写的是个变动的社会，生活在变，思想在变，行为在变，所不变者只是每个人的自私，和偶然表现出来足以补救自私的同情心而已。她的意象不仅强调优美和丑恶的对比，也让人看到在显然不断变更的物质环境中，中国人行为方式的持续性。她有强烈的历史意识，她认识过去如何影响着现在——这种看法是近代人的看法。

她的世界里也充满了自然景物的意象。小说里的人物虽然住在都市，但是他们仍旧看得见太阳，能够给风吹着，给雨淋着，花草树木也总在他们眼前不远。公共汽车乘客怀抱里的一大捆红杜鹃，公寓房子的洋灰屋顶上的一盆藤草努力朝天爬，夏天的微风在一个失意的男人纺绸袴褂里面像一群白鸽似的「飘飘拍着翅子」——这种小节不但使故事更为生动，而且使当时的「人」和「地」更能给人一个明确的印象。张爱玲的世界里的恋人总喜欢抬头望月亮——寒冷的、光明的、朦胧的、同情的、伤感的、或者仁慈而带着冷笑的月亮。月亮这个象征，功用繁多，差不多每种意义都可表示。

张爱玲见了具体事物，固然深感喜悦，她对于人和人之间的微妙复杂的关系，把握得也十分稳定。她诚然一点也没有受到中国左派小说的影响，当代西洋小说家间所流行的一些写作技巧，她也无意模仿。有些西洋小说家专写意识流，即为她所不取；因为在意识流之外，还有更重要的道德问题，需要小说家来处理。人心的真相，最好放在社会风俗的框子里来描写；因为人表示情感的方式，总是受社会习俗的决定的——这一点，凡是大小小说家都肯定，张爱玲也肯定。张爱玲受弗洛伊德的影响，也受西洋小说的影响，这是从她心理描写的细腻和运用暗喻以充实故事内涵的意义两点上看得出来的。可是给她影响最大的，还是中国旧小说。她对于中国的人情风俗，观察如此深刻，若不熟读中国旧小说，绝对办不到。她文章里就有不少旧小说的痕迹，例如她喜欢用「道」字代替「说」字。她受旧小说之益最深之

处是她对白的圆熟和中国人脾气的给她摸透。《传奇》里的人物都是道地的中国人，有时候简直道地得可怕；因此他们都是道地的活人，有时候活得可怕。他们大多是她同时代的人；那些人和中国旧文化算是脱了节，而且从闭关自守的环境里解脱出来了，可是他们心上的反应仍是旧式的——这一点张爱玲表现得最为深刻。人的感性进化本来很慢；国家虽然是民国了，经济上工业上的进步更是旷古未有，但是旧风俗习惯却仍旧深入人心。《传奇》里每个人都钩划得清清楚楚，他们给他们的背景一衬托，更显得栩栩如生；他们的背景是当时的社会经济情形，是他们的父母，或者广言之，是一个衰颓中的文化。

上面一节里，我们把张爱玲短篇小说的特色，作一个笼统的介绍。她的意象的繁复和丰富，她的历史感，她的处理人情风俗的熟练，她对于人的性格的深刻的揭发——这些特色当然最好用具体例子来说明。《传奇》里很多篇小说都和男女之事有关：追求，献媚，或者是私情；男女之爱总有它可笑的或者是悲哀的一面，但是张爱玲所写的决不止此。人的灵魂通常都是给虚荣心和欲望支撑着的，把支撑拿走以后，人变成了什么样子——这是张爱玲的题材。张爱玲说她不愿意遵照古典的悲剧原则来写小说，因为人在兽欲和习俗双重压力之下，不可能再像古典悲剧人物那样的有持续的崇高情感或热情的尽量发挥。契诃夫以后的短篇小说作家，大多认为悲剧只是一刹那间的事：悲剧人物暂时跳出自我的空壳子，看看自己不论是成功还是失败，都是空虚的。这种苍凉的意味，也就是张爱玲小说的特色。她的几篇讽刺性的短篇小说里，主角人物在如意的环境里忽然来了一点小不如意，他的希望忽然临时变成失望，这样他对于人生的悲剧，多少有了认识。但是张爱玲还认真的写过几篇比较长的短篇小说，这里面她把悲剧意识充分发挥。这几篇小说我们预备详细的讨论一下，我们可以看看张爱玲的艺术在顶紧张的状态下可以达到多高的巅峰。

《金锁记》长达五十页；据我看来，这是中国从古以来最伟大的中篇小说。这篇小说的叙事方法和文章风格很明显的受了中国旧小说的影响。但是中国旧小说可能任意道来，随随便便，不够谨严《金锁记》的道德意义和心理描写，却极尽深刻之能事。从这点看来，作者还是受西洋小说的影响为多。

小说的主角曹七巧——打个譬喻——是把自己锁在黄金的枷锁里的女人，不给自己快乐，也不给她子女快乐。她是麻油铺店老板的女儿，性情暴躁；小说开始的时候，她已经结婚了五年，丈夫是官宦人家的二少爷，害骨痠的残废人。有钱有势的人家决不肯把女儿嫁给这样一个病人，七巧家的门第差，而且七巧的哥哥希望妹妹高攀了，自己可以占些便宜。七巧勇敢的接受了她不幸的命运。她偶然接济她哥哥，但是不让他尽情侵占；对于出身比她好的人的势利观念，她只是嗤之以鼻，不加理会。她唯一的安慰是，一旦丈夫去世，分到一大笔钱，她便可独立自主了。她陪丈夫抽大烟，她自己也上了瘾；可是她身体还是正常健康，丈夫不能使她满足（虽然他们也生了两个弱小的孩子），而她需要爱，于是她自以为爱上了丈夫的弟弟——姜季泽。那时姜季泽结婚才一个月。这三少爷风流倜傥，不务正业，平日走马章台，征歌逐色，对于丫头也是毛手毛脚的；可是对于七巧，却是严叔嫂之防。七巧伸手去摸他的腿，他只是捏她一把脚，就打定主意立起身走开了。

十年之后，她丈夫婆婆都死了，七巧的苦也熬到头了。（作者描写分家吵嘴一幕，有声有色。）那时她分到了家产，搬出老宅，自立门户。可是季泽把他名下的一份早就花得差不多了，他现在专诚来拜访他的寡嫂，向她倾诉爱情。

七巧低着头，沐浴在光辉里，细细的音乐，细细的喜悦……这些年了，她跟他捉迷藏似的，只是近不得身，原来还有今天！可不是，这半辈子已经完了——花一般的年纪已经过

去了。人生就是这样的错综复杂，不讲理。当初她为什么嫁到姜家来？为了钱吗？不是的，为了遇见季泽，为了命中注定她要 and 季泽相爱。她微微抬起脸来，季泽立在她跟前，两手合在她扇子上，面颊贴在她扇子上。他也老了十年了，然而人究竟还是那个人呵！他难道是哄她么？他想她的钱——她卖掉她的一生换来的几个钱？仅仅这一转念便使她暴怒起来。就算她错怪了他，他为她吃的苦抵得过她为他吃的苦么？好容易她死了心了，他又来撩拨她，她恨他。他还在看她。他的眼睛——虽然隔了十年，人还是那个人呵！就算他是骗她的，迟一点儿发现不好么？即使明知是骗人的，他太会演戏了，也跟真的差不多罢？^[315]

她一下子觉得心旌摇荡，可是她这几年来，不断的等待，不断的算计，早就把自己套在金锁里面，不论真爱假爱，她都不能接受。她开始同季泽谈生意经，讨论金钱的事情，后来发现他在骗她：他的爱是假的。一怒之下，她把手里的扇子向他掷去，打翻了一杯酸梅汤，溅得他一身。

季泽走了。丫头老妈子也给七巧骂跑了。酸梅汤沿着桌子一滴一滴朝下滴，像迟迟的夜漏一滴，一滴……，一更，二更……一年，一百年。真长，这寂寂的一刹那。七巧扶着头站着倏地掉转身来上楼去，提着裙子，性急慌忙，跌跌踉踉，不住的撞到那阴暗的绿粉墙上，佛青袄子上沾了大块的淡色的灰。她要在楼上的窗户里再看他一眼。无论如何，她从前爱过他。她的爱给了她无穷的痛苦。单只是这一点，就使她值得留恋。多少回了，为了要按捺她自己，她迸得全身的筋骨与牙根都酸楚了，今天完全是她的错。他不是个好人，她又不是不知道。她要他，就得装糊涂，就得容忍他的坏。她为什么要戳穿

他？人生在世，还不就是那么一回事？归根究底，什么是真的？什么是假的？

她到了窗前，揭开了那边上缀有小绒球的墨绿洋式窗帘，季泽正在街堂里往外走，长衫搭在臂上，晴天的风像一群白鸽子钻进他的纺绸袴褂里去，哪儿都钻到了，飘飘拍着翅子。

[316]

普通小说家写到这里，大可搁笔。一个女人又贪钱，又爱上一个不挣气的男人——很多好小说是拿这样一个人作为题材的。《金锁记》的上半部，感情与意象配合得恰到好处（从前面引的几段可以看出来），别人假如能写这半部，也足以自豪的了。可是对于张爱玲，这一段浪漫故事只是小说的开头。在下半部里，她研究七巧下半世的生活；七巧因孤寂而疯狂，因疯狂而做出种种可怕的事情，张爱玲把这种「道德上的恐怖」，加以充分的描写。

七巧的儿女是在她的专制淫威下长大的。儿子长白是个弱者，完全听母亲的支配。他没有好好的上过学校，很早就养成了大少爷的恶习。他开始要逛窑子的时候，母亲给他娶了一房媳妇。七巧自己性欲得不到满足，也不容她身边的人享受正当的性生活。儿子娶了媳妇，七巧的妒忌达到了疯狂的程度，她向他百般挖苦，使他不能和妻子同房。她叫他来陪她装烟，半夜三更，母子二人抽着大烟，一面取笑这位可怜的媳妇。七巧还替儿子讨了一个姨太太，使媳妇的日子更不好过。妻妾二人都在不堪折磨之余，结束了残生。

七巧和她女儿长安的冲突，张爱玲有更细腻的描写；她的戏剧手法，令人叫绝。长安上过学，可是七巧不断的羞辱她，使她没有脸去见师长同学。她最后辍学了，但她是个灵敏的女孩子，「她觉得她这牺牲是一个美丽的，苍凉的手势」[317]。她母亲在世之日，她这种「手势」是她唯一自卫的武器。

七巧有时也想把长安嫁到好人家去。但是七巧恶名四播，长安又姿色平庸，好人家是不要这样一房媳妇的。家境推扳的人家，七巧总疑心他们有贪财的企图，也不予考虑。主要的原因当然是七巧不愿意让长安离开，她要控制她，折磨她。一年一年过去，长安也抽上了鸦片，脾气也同母亲一样的恶劣了。

堂房妹子同情她，替她介绍了一个男朋友童世舫。那时候长安快三十岁了，童世舫也有三十九岁；他过去谈过的几次恋爱都不顺利，在德国过了八年寂寞的留学生活，现在回转头来，反而不喜欢新式女子，长安那种旧式家庭的淑女，倒很对他的劲。他们二人偷偷的有了几次约会，最后正式订婚了。长安要对得起她的未婚夫，暗中把鸦片烟都戒了。

可是七巧把婚期不断的拖延，女儿表示着急的时候，她总骂她不要脸。母亲的冷嘲热讽，女儿不能忍受，最后决定同童世舫解了约。

他果真一辈子见不到她母亲，倒也罢了，可是他迟早要认识七巧。这是天长地久的事，只有千年做贼的，没有千年防贼的——她知道她母亲会放出什么手段来？迟早要出乱子，迟早要决裂。这是她的生命里顶完美的一段，与其让别人给它加上一个不堪的尾巴，不如她自己早早结束了它。^[318]

婚约取消后，她和童世舫仍旧保持友谊的关系。他们继续来往几次之后，反而发生了真正的爱情了。可是这种脆薄的爱情，决敌不过七巧魔鬼般的智巧。接着就是全篇小说的高潮：七巧在童世舫这个陌生人眼里，第一次以老太婆的姿态出现；这段文章也充满了戏剧性的紧张刺激：

然而风声吹到了七巧耳朵里。七巧背着长安吩咐长白下帖子请童世舫吃便饭。世舫猜着姜家许是要警告他一声，不准他和他们小姐藕断丝连，可是他同长白在那阴森高敞的餐室里吃了两盅酒，说了一回话，天气、时局、风土人情，并没有一个

字沾到长安身上。冷盘一撒了下去，长白突然手按着桌子站了起来。世舫回过头去，只见门口背着光立着一个小身材的老太太，脸看不清楚，穿一件青灰团龙宫织缎袍，双手捧着大红热水袋，身旁夹峙着两个高大的女仆。门外日色昏黄，楼梯上铺着湖绿花格子漆布地衣，一级一级上去，通入没有光的所在。世舫直觉地感到那是个疯人——无缘无故的，他只是毛骨悚然。长白介绍道：「这就是家母。」

世舫挪开椅子站起来，鞠了一躬。七巧将手搭在一个佣妇的胳膊上，款款走了进来，客套了几句，坐下来便敬酒让菜道：「妹妹呢？来了客，也不帮着张罗张罗。」七巧道：「她再抽两筒就下来了。」世舫吃了一惊，睁眼望着她。七巧忙解释道：「这孩子就苦在先天不足，下地就得给她喷烟。后来也是为了病，抽上了这东西。小姐家，够多不方便哪！也不是没戒过，身子又娇，又是任性儿惯了的，说丢，哪儿就丢得掉呀？戒戒抽抽，这也有十年了。」世舫不由的变了色，七巧有一个疯子的审慎与机智。她知道，一不留心，人们就会用嘲笑的，不信任的眼光截断了她的话锋，她已经习惯了那种痛苦。她怕话说多了要被人看穿了。因此及早止住了自己，忙着添酒布菜。隔了些时，再提起长安的时候，她还是轻描淡写的把那几句话重复了一遍。她那平扁而尖利的喉咙四面割着人像剃刀片。

长安悄悄的走下楼来，玄色花绣鞋与白丝袜停留在日色昏黄的楼梯上。停了一会，又上去了，一级一级，走进没有光的所在。^[319]

十五年前，季泽来向她倾诉爱情的时候，她还有强烈的情感，她还能真心的发怒。现在她已经把她自己正当的情感，完全压抑。她随随便便撒个谎（「她再抽两筒就下来了，」）就断送了女儿终身幸

福。她应付童世舫那段真好，她的计谋是成功了，可是她既无愧疚之感，也并不得意。丧失了人的情感，她已经不是人。「……一个小身材的老太婆，脸看不清楚……」这个明确而使读者牢记不忘的意象，正是代表道德的破产，人性的完全丧失。

可是在半夜里，她回顾自己的空虚的胜利，七巧会不会起一点自怜之感——觉得这许多年是白活了呢？《金锁记》的结束是一个出神沉思的场面，七巧一辈子生活的空虚完全展现在读者面前了。

七巧似睡非睡横在烟铺上。三十年来她戴着黄金的枷。她用那沉重的枷角劈杀了几个人，没死的也送了半条命。她知道她儿子女儿恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。她摸索着腕上的翠玉镯子，徐徐将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。她自己也不能相信她年青的时候有过滚圆的胳膊。就连出了嫁之后几年，镯子里只塞得进一条洋绉手帕。十八九岁做姑娘的时候，高高挽起了大镶大滚的蓝夏布衫袖，露出一双雪白的手腕，上街买菜去。喜欢她的有肉店里的朝禄，她哥哥的结拜弟兄丁玉根、张少泉，还有沈裁缝的儿子。喜欢她，也许只是喜欢跟她开玩笑，然而如果她挑中他们之中的一个，往后日子久了，生了孩，男人多少对她有点真心。七巧挪了挪头底下的荷叶边小洋枕，凑上脸去揉擦了一下，那一面的一滴眼淚她就懒怠去揩拭，由它挂在腮上，渐渐自己干了。^[320]

这段描写文字经济，多用具体的意象，在读者眼睛中可以留下深刻的印象——这实在是小说艺术中的杰作。杜斯妥也夫斯基的《白痴》中挪斯塔霞死了，苍蝇在她身上飞（批评家泰特Allen Tate在讨论小说技巧的一篇文章里，就用这个意象作为讨论的中心），这景象够悲惨，对于人生够挖苦的了；但是《金锁记》里这段文章的力量不在杜斯妥也夫斯基之下。套过滚圆胳膊的翠玉镯子，现在顺着骨瘦如

柴的手臂往上推——这正表示她的生命的浪费，她的天真之一去不可复返。不论多么铁石心肠的人，自怜自惜的心总是有的；张爱玲充分利用七巧心理上的弱点，达到了令人难忘的效果。翠玉镯子一直推到腋下——读者读到这里，不免有毛发悚然之感；诗和小说里最紧张最伟大的一刹那，常常会使人引起这种恐怖之感。读者不免要想起约翰·邓恩有名的诗句：

光亮的发镯绕在骨上。

(A bracelet of bright hair about the bone.)

七巧是特殊文化环境中所产生出来的一个女子。她生命的悲剧，正如亚里斯多德所说的，引起我们的恐惧与怜悯；事实上，恐惧多于怜悯。张爱玲正视心理的事实，而且她在情感上把握住了中国历史上那一个时代。她对于那时代的人情风俗的正确的了解，不单是自然主义客观描写的成功：她于认识之外，更有强烈的情感——她感觉到那时代的可爱与可怕。张爱玲喜欢描写旧时上流阶级的没落，她的情感一方面是因害怕而惊退，一方面是多少有点留恋——这种情感表达得最强烈的是在《金锁记》里。一个出身不高的女子，尽管她自己不乐意，投身于上流社会的礼仪与罪恶之中；最后她却成为上流社会最腐化的典型人物。七巧是她社会环境的产物，可是更重要的，她是她自己各种巴望、考虑、情感的奴隶。张爱玲兼顾到七巧的性格和社会，使她的一生，更经得起我们道德性的玩味。

七巧和女儿长安之间的紧张关系以及冲突，最能显出《金锁记》的悲剧的力量。张爱玲另外几篇小说的感情力量，也得力于亲子关系的描写。所谓革命小说家描写起亲子关系来，总是根据革命的理论：凡是反抗老顽固父母的就是好孩子，乖乖的听话的孩子便是可怜虫。其实父母与子女之间的爱与恨，情形很是复杂，岂是革命理论所可包括？美国近代小说，以剽袭弗洛伊特的学说（儿子对父亲天生的有敌意）为时髦，其浅薄与中国那种革命小说初无二致，一个大小说家当

以人的全部心理活动为研究的对象，不可简单的抓住一点爱或是一点恨，就可满足。这一点，张爱玲是做到了的。在长安——这个中国旧家庭制度下的悲剧人——的青春时期，爱与恨有多方面的而且常常是畸形的表现，张爱玲都能恰到好处的写出来。假如我们说，她把她自己不快乐的童年生活反映并转化在《茉莉香片》和《心经》等小说里面，也许不算妄事猜测吧。

《茉莉香片》是一篇动人的故事，里面的人物可能影射作者柔弱的弟弟。题材是年轻人找寻自己真正的父亲，当代世界许多大小说家都曾写过这样的故事。聂传庆是二十岁的青年，身体瘦弱，看上去似乎有点老态。中日战争发生后，他跟着他的抽大烟的父亲和后母，从上海来到香港；现在香港一家大学里读书。他认识了一个活泼可爱的同学言丹朱，是一个教授的女儿。她之所以喜欢和他接近，主要的是因为他沉默害羞，不像别的男同学那样的粗野。聂传庆妒忌她的美，也妒忌她的幸福，心里并不高兴。

一天下午，传庆和她在公共汽车上闲谈，谈起了她父亲的名字。这个名字好像很熟。回到家里，他同父亲和后母说了几句话，心里很不痛快，索性把自己关在房里，想这名字。他记得清清楚楚，他小时候曾经翻到过一本杂志，上面题着这几个字：「碧落女史清玩。言子夜赠。」碧落是他母亲的名字。

这本旧杂志当然是找不到了，但是母亲还有一张（唯一的）照片留在世上。那是她在结婚之前照的，脸上表情很是忧郁，他现在悟出道理来了。母亲死的时候，他才四岁，他也想不起她的模样来。可是他听见过许多流言，从他后母那里，从佣人那里；他现在仔细一想，他开始知道他母亲曾经有过怎么样的悲剧，原来言子夜是他母亲生平唯一的爱人。他做过她的家庭教师，他也正式托人求婚。他家虽然也算富有，可是到底是做生意的，配不上官宦之家，求婚也就没有求成。后来言子夜就出洋留学，他母亲也嫁到聂家来了。

关于碧落的嫁后生涯，传庆可不敢揣想。她不是笼子里的鸟。笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来。她的绣在屏风上的鸟——悒郁的紫色缎子屏风上，织金云朵里的一只白鸟。年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上。

她死了，她完了，可是还有传庆呢？凭什么传庆要受这个罪？碧落嫁到聂家来，至少是清醒的牺牲。传庆生在聂家，可是一点选择的权利也没有。屏风上又添了一只鸟，打死他也不能飞下屏风去。他跟着他父亲二十年，已经给制造成了一个精神上的残废，即使给了他自由，他也跑不了。

跑不了！跑不了！索性完全没有避免的希望，倒也死心塌地了。但是他现在初次把所有的零星的传闻与揣测，聚集在一起，拼凑成一段故事，他方才知道：二十多年前，他还没有出世的时候，他有脱逃的希望。他的母亲有嫁给言子夜的可能性，差一点，他就是言子夜的孩子，言丹朱的哥哥。也许他就是言丹朱。有了他，就没有她。^[321]

传庆和丹朱一同上言子夜教授中国文学的课。他愈是崇拜这位教授，他愈是恨教授的女儿。教授问他一个问题，他嗫嗫嚅嚅答不上来，终于哭起来了。班上同学都笑他，丹朱也跟着笑。教授「生平最恨人哭」，厉声把他赶出教室。

那天晚上恰巧举行庆祝圣诞舞会。他父亲替他买了票，传庆只好去参加。可是他没有去，他只是一个人在山上走个不停（学校就在那山上）。跳舞快完的时候，他向学校走去，遇见了丹朱和别的同学。丹朱请他陪她步行回家。晚上冷而有风，丹朱替她的父亲道歉：言教授在课堂上是太凶了一点；丹朱诚恳的态度似乎使她看来特别美丽。

以后的事，最好把全文录下。这是全篇小说的高潮，传庆心里郁积的火气全发泄出来了，他的残忍可以和杜斯妥也夫斯基《地下室手记》(Notes from Underground)里的主角拒绝一个善心的妓女相比。

传庆不需要丹朱那种同情；即使她愿意把她那一种正常健全的爱情送给他，他也不要。他认为她的父亲应该是他的，她霸占了他的父亲，剥夺了他应有的幸福；他既恨且妒，他要报复——完全不合理的报复。假使不能报复，他所需要的爱也不是丹朱所能了解的爱；他要把自己的姓氏连他过去的生活一笔钩销，他要把全部的生命贡献给他的爱人。丹朱半哄半同情的态度，逼得他说出下面的一段话来：「丹朱，如果你同别人相爱着，对于他，你不过是一个爱人。可是对于我，你不单是一个爱，你是一个创造者，一个父亲，母亲，一个新的环境，新的天地。你是过去与未来。你是神。」^[322]

传庆这段话，丹朱当然听不懂，但是丹朱愿意帮助他，这使得他火气更大。他很快的沿着小径走下山去，她想追上他。

他的自私，他的无礼，他的不近人情处，她都原宥了他，因为他爱她。连这样一个怪僻的人也爱着她——那满足了她的虚荣心。丹朱是一个善女人，但是她终究是一个女人。

他已经走得很远了，然而她毕竟追上了他，一路喊着：「传庆！你等一等，等一等！」传庆只做不听见。她追到了他的身边，一时又觉得千头万绪，无从说起。她一面喘着气，一面道：「你告诉我……你告诉我……」传庆从牙齿缝里迸出几句话来道：「告诉你，我要你死！有了你，就没有我。有了我，就没有你。懂不懂？」

他用一只手臂紧紧挟她的双肩，另一只手就将她的头拼命地向下按，似乎要她的头缩回到腔子里去。她根本不该生到这世上来，他要她回去。他不知那儿来的蛮力，不过他的手脚还是不够利落。她没有叫出声来，可是挣扎着，两人一同谷碌碌顺着石阶滚下去。传庆爬起身来，抬腿就向地下的人一阵子踢。一面踢，一面嘴里流水似的咒骂着。话说得太快了，连他自己也听不清，大概似乎是：「你就看准了我是个烂好人！半

夜里，单身和我在山上……换了一个人，你就不那么放心罢？你就看准了我不会吻你，打你，杀你，是不是？聂传庆——不要紧的！『不要紧，传庆可以送我回家去！』……你就看准了我！」

第一脚踢上去，她低低的噯了一声，从此就没有声音了。他不能再狠狠的踢两脚，怕她还活着。可是，继续踢下去，他也怕。踢到后来，他的腿一阵阵的发软发麻。在双重的恐怖的冲突下，他终于丢下了她，往山下跑。身子就像在梦魇中似的，腾云驾雾，脚不点地，只看见月光里一层层的石阶，在眼前兔起鹘落。

跑了一大段路，他突然停住了。黑山里一个人也没有除了他和丹朱。两个人隔了七八十码远，可是他恍惚，可以听见她咻咻的艰难的呼吸声。在这一刹那间，他与她心灵相通。他知道她没有死。知道又怎样，他有这胆量再回去，结果了她？

他静静站着，不过两三秒钟，可是他以为是两三个钟点。这一次，他一停也不停，一直奔到了山下的汽车道，有车的地方。

家里冷极了，白粉墙也冻得发了青。传庆的房间里没有火炉，空气冷得使人呼吸间鼻子发酸。然而窗子并没有开，长久没开了，屋子里闻得见灰尘与头发的油腻的气味。

传庆脸朝下躺在床上。他听见隔壁父亲对他母亲说：「这孩子渐渐的心野了。跳舞跳得这么晚才回来！」他后母道：「看这样子，该给他娶房媳妇了。」

传庆的眼泪直淌下来。嘴部掣动了一下，彷彿想笑，可是动弹不得，脸上像冻上了一层冰壳子。身上也像冻上了一层冰壳子。

丹朱没有死。隔两天开学了，他还得在学校里见到她，他跑不了。^[323]

小说就这样结束了。传庆狂暴的虐待丹朱，把他生命的空虚全暴露出来了。传庆的性格是阴郁的、蹇扭的、女性化的；他有高度敏锐的感觉；他的生活是不幸的；他要寻求自我的本来面目；他要反抗他所不中意的家庭环境，可是他的怒气毫无力量；他对于小资产阶级的幸福生活既嫉妒又鄙视——这样一个青年人的故事，近代好几位欧洲小说家都写过。但是张爱玲笔下的聂传庆是中国旧社会衰颓中的人物。他不是乔哀思所创造的斯蒂芬·第特勒斯(Stephen Dedalus)，也不是托麦斯·曼所创造的尼奥·克娄格(Tonio Kröger)。中国人所受的束缚，比西洋人更要厉害，因此聂传庆的痛态比那几个典型的欧洲青年更要厉害。在乔哀思的小说里，第特勒斯还可以想到他可以同希腊神话里的第特勒斯那样远远的飞走。聂传庆只是负起他亡母的十字架，躲在自己房里自怨自艾，出走的念头，一点也没有；他最后的狂暴，更足以证实他的无能为力。「绣在屏风上的鸟……霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上。」——这是中国式的象征，也充分表示聂传庆和第特勒斯等人之间的不同。「他跑不了，」他冰冻的躺在床上，他已经听到他父亲和后母在替他准备「娶房媳妇」。可是在他最后总算得意洋洋的表现了一下「威力」，他那时候的心灵总算超越了平日懦弱的感伤。读者在这里又遇到了恐怖——恐怖手段本来是弱者拼命要恢复自信心时，支撑自己灵魂的法宝。在《茉莉香片》里和在《金锁记》里一样，张爱玲充分的运用了她的文字技巧，运用了她的对于历史文化的认识，和她的对于善恶的直觉。

在前面一节里，我们所讨论的是她作品里的悲剧性。事实上她怎样成为悲剧作家，恐怕她自己也不知道。她的短篇小说大部份都带一点喜剧和讽刺的意味。我们日常生活里总有种种可资笑谑的庸俗的言行；为了要保持我们生活的正常，我们常常不得不牺牲理想，迁就现

实。这种矛盾可笑的事情是最能吸引张爱玲的注意的。《金锁记》里七巧的为人，前后一贯，她在张爱玲的世界里，可说是独一无二的人物。她的另外那些角色，大多得使出他们渺小的力量，在浪漫的梦想和逼人而来的悲剧之间，找寻一条出路。他们虽然是些可笑的人物，但是他们仍旧是悲哀的：人生本来就很少完全无缺的幸福；你要调整生活，适应环境，你的勇气自然会消失，你的理想也会幻灭。在《封锁》这篇小说里，一位会计师和一位大学英文女助教在停止不动的电车里攀谈起来，两人愈谈愈投机——会计师讲起他的太太怎样的没有头脑，他的孩子又多么的多，他又多么的不快乐；女助教本来过了一辈子平凡的生活，现在多少得期待着一点浪漫的刺激了。可是封锁一解除，会计师立刻离她而去，消失于人丛之中。「电车里点上了灯，她一睁眼望见他遥遥坐在他原先的位子上。她震了一震——原来他没有下车去！她明白他的意思了：封锁期间的一切，等于没有发生。整个的上海打了个盹，做了个不近情理的梦。」^[324]

《倾城之恋》是篇相当长的小说，讲的是一个二十八岁的离过婚的女人，和一个三十二岁的花花公子在战争艰难的环境下，发现两人谁也离不了谁，最后结婚了事。「他不过是一个自私的男子，她不过是一个自私的女人。在这兵荒马乱的时代，个人主义者是无处容身的，可是总有地方容得下一对平凡的夫妻。」^[325]张爱玲描写他们恋爱的经过很是细腻，最后他们虽然不能有什么甜蜜的欢乐，却多少有点真正的（即使是平凡的）幸福。与其做难以实现的美梦，不如享受一点夫妻之乐吧。

对于普通人的错误弱点，张爱玲有极大的容忍。她从不拉起清教徒的长脸来责人为善，她的同情心是无所不包的。一般讽刺作家看见世界上的人不肯正正当当老老实实的做人，激于义愤，所以笔下刻薄。可是中国近代一些政治兴趣过浓的讽刺作家，对于道德问题并无充分的认识，他们的讽刺只是歇斯底里式的发泄一股怨气而已。张爱

玲并不标榜什么主义，可是这并不是说她的道德观念较那些教条派作家的为弱。她深深知道人总是人，一切虚张声势的姿态总归无用。她所记录下来的小人物，不可避免的做些有失高贵的事情；这些小故事读来叫人悲哀，不由得使人对于道德问题加以思索。张爱玲是个彻底的悲观主义者，可是同时又是一个活泼的讽刺作家，记录近代中国都市生活的一个忠实而又宽厚的历史家。她同珍奥斯汀一样，态度诚挚，可是又能冷眼旁观；随意嘲弄，都成妙文。这种成就恐怕得归功于她们严肃而悲剧式的人生观。

张爱玲作品中真正算喜剧的不多。她不像钱锺书那样对人类有一种理智的鄙视；她对怪人怪事，也没有由衷的爱好。因此她的作品很难叫人捧腹。只有在《鸿鸾禧》《琉璃瓦》和近作《五四遗事》^[326]中，她的态度才比较轻松。那几篇小说的题材，都是民国以来到大陆沦陷为止，那时期里青年人的性风俗。那几篇小说的故事虽然迹近滑稽，但是作者的目的是要研究一个更大的问题：人这个动物如何不得不适应社会上的风俗习惯。我们这个社会是个过渡社会，构成的因素很复杂而常常互相矛盾，张爱玲的这些小说是这个社会的写照，同时又是人性爱好虚荣的写照：在最令人觉得意外的场合，人忽然露出他的骄傲，或者生出了恶念。

因此，张爱玲的讽刺并不惩恶劝善，它只是她的悲剧人生观的补充。人生的愚妄是她的题材，可是她对于一般人正当的要求——适当限度内的追求名利和幸福，她是宽容的，或者甚至可以说是赞同的。这种态度使得她的小说的内容更为丰富——表面上是写实的幽默的描写，骨子里却带一点契诃夫的苦味。在《留情》《等》《桂花蒸阿小悲秋》几篇小说里，我们可以看到一方面是隽永的讽刺，一方面是压抑了的悲哀。这两种性质巧妙的融合，使得这些小说都有一种苍凉之感。《桂花蒸阿小悲秋》尤其令人感动。这是一个在上海洋人家里工作的阿妈一天里的故事。阿小是个纯朴拘谨而又爱家的乡下女人，她

一生只希望她的小儿子出头；同她对比的是那个无情、放荡、而又吝啬的洋主人。这个女人——她的骄傲，她的贫穷，她的无可奈何的去侍候她所不喜的洋人，这些将永远留在读者的印象里。

抗战胜利，共产党和左派作家从内地回到上海。他们立刻进行各种阴谋活动，务使文学作品都能配合他们政治性和煽动性的目的。敌伪时期曾经作文歌颂过日本帝国主义的作家，到此时不是问罪坐牢，就是噤若寒蝉，不敢再发表什么东西。张爱玲颇有自知之明，在这时期改行写电影剧本。战后有几部优秀的电影，诸如《不了情》、《南北和》、《太太万岁》，剧本都是由她编的。

一九四九年，上海沦陷；一九五二年，张爱玲避居香港。在这一期间，她的生活情形如何，我们所知不详。沈从文和朱光潜是清算斗争的对象，张爱玲所受的麻烦，似乎远不如这两位教授那么大。原因是共产党根本瞧不起她，并不拿她当作一股「反动力量」来看待。她在上海，当然也逃不过共产党集体的力量，但是好在人家并不注意她，一九五〇——五一年间，她还用笔名梁京在上海《亦报》（非官方的小型报纸）上发表了一部长篇连载「十八春」（稍加改写后，即是一九六九年在台北出版的《半生缘》）。同时她也默默地观察上海和附近村镇在共产党暴政下的生活。这些印象收集起来，使她扩大了她对于中国人民悲剧的看法。她一定也看了很多共产党的戏和电影，读了很多共产党的杂志，她把自己所直接观察到的真实情形和共产党官方的谎话对比，更深刻地了解了大陆的惨状。

她避难香港后，写了两本长篇小说：《秧歌》先在《今日世界》连载，一九五四年七月出单行本；三个月后又出版了《赤地之恋》。作为研究共产主义的小说来看，这两本书的成就，都非常了不起，因为它们巧妙地保存了传统小说对社会和自我平衡的关心。而且，更难得的是，这两本小说既没有滥用宣传口语，也没有为了方便意识形态的讨论而牺牲了现实的描写。那是西方反共小说的通病。雅瑟·凯斯特

勒(Arthur Koestler)和乔治·奥威尔(George Orwell)的出身，并非小说家，而是共产党知识分子。因此，在他们后来写成的反共小说中，他们最关心的，不是小说的艺术，而是为共产党的罪恶作证。而且，即使他们的才气再高再大，单就对罪恶问题的眼光看，他们也实难超越杜斯妥也夫斯基在《卡拉玛助夫兄弟们》第五部第五章《宗教法庭庭长》所看到的那么深刻透切。（凯斯特勒的小说代表作是《正午的黑暗》Darkness at Noon；奥威尔的是《一九八四年》——译者注。）张爱玲和他们恰巧相反。她不是研究共产主义的学者：共产主义之出现，令她大感意外。因此，在她的小说中，她是以人性——而非辩证法——的眼光去描写共产党的恐怖的。她的着眼点是：一个普通的人，怎样在一个完全陌生的制度下，无援无助地，为着保存一点人与人之间的爱心和忠诚而挣扎。

《秧歌》的题材是农村生活，因此它的风格，也十分朴素，和作者那些描写布尔乔亚生活的小说的华丽的作风，判然不同。句子和段落都缩短了，意象的运用也大为紧缩，而且作者也放弃了中国旧小说的叙事方式，改用西洋小说家的方法。这并不是说：张爱玲丢弃了她早期的成就，改走一条新路。《秧歌》里面所用的暗喻，其力量之强不亚于《金锁记》里面的；从这两篇小说，我们都可以看出作者如何善用她的象征主义的手法。张爱玲的人生观依旧未变，她的感性还是跟以前一样的敏锐；我们可以说，因为《秧歌》的题材对于我们切身利益关系太大，作者的视景在这本书里显得更为广大，感性也更为尖锐。她依旧保留她的历史感：《秧歌》并不以描写共产党统治下的生活为满足；共产党的统治对于中国传统的感性和风俗，起了什么样的作用，这才是作者主要描写的对象。结果是：她书里所表现的受到残害的人生，将使读者永志不忘。

《秧歌》这本书很容易买到，故事内容这里毋需详述；但为了讨论方便，不妨把情节大纲约略说一说。金根是上海附近一个乡村里的

「劳动模范」，他的妹子金花最近嫁给邻村的一个农民。他的妻子月香在上海做了三年佣工，现在回到乡下来了。他们的乡村在共产党接收之后，起了很大的变化；这一切月香本来只是隐隐约约地知道，现在才慢慢觉察到情形之不妙；尽管她的长辈亲戚谭老大、谭大娘还是那么嘻嘻哈哈的，尽管她的丈夫很骄傲地把分配到的田地的地契拿给她看。月香很爱她的丈夫和女儿阿招，真有些后悔回家，否则在上海帮人家还可以有些余钱接济他们。现在阿招不断地嚷着肚子饿；亲友络绎而来向她借钱的也有不少，她丈夫也总是疑心她把私房贴了她的娘家；有一次，吃午饭的时候，他们的粥煮得稠了一些，恰巧当地的村干王霖来访，她丈夫又表现出极大的恐惧。这一切都表示她的村子现在是多么的穷困，人心是多么的紧张。可是日子过得总算还太平，城里派来一个智识份子的干部顾冈，小说又多了一些穿插。

年关近了，村民所受的饥饿和压迫已经到了忍无可忍的时候。谭大娘再也戴不住她嘻嘻哈哈的顺民假面具。村干王霖挨户勒索，叫每家交出猪半头年糕四十斤，或是折合现金，算是给军属拜年的。

金根无钱可出，拒绝捐献；可是王霖声势逼人，月香为求息事宁人，把她的私蓄缴了出来，金根见了，大怒欲狂。就在缴纳捐献的那一天，暴动发生了。村民要求贷款过年，共干靳而不予，老百姓就去打劫由民兵守卫的粮仓。在流血冲突之中，阿招被践踏身死，金根也受了重伤。

月香把金根搀扶到附近的竹林。她无路可走，求助于她丈夫心爱的妹子金花。金根虽然奄奄一息，可是他的亲妹子也不敢收容这个肇事的犯人。月香回到竹林，发现丈夫已经不在，原来他不愿意连累妻子，想自己找个地方悄悄地死去，好让月香安然脱险。可是月香当夜偷偷地回到村子里，放火烧仓。火很快被扑灭了，她自己却葬身火窟。不久之后，村民仍旧奉命庆祝；备齐了拜年礼的村民扭着秧歌，到一户户军属家去拜年。

这部小说中所包含的冲突，从上面这点故事大纲里已经可以看出一斑。《秧歌》所表现的，不仅是人民反饥饿，争取最低生存的要求，而是人民如何在暴政胁迫下，还努力保持人性的尊严和人类关系之间的忠诚。全书人物，即使包括共干王霖在内，都是深受中国圣贤所传的旧道德的影响的。作家顾冈可以说是个例外，他是都市里的智识份子，他和传统文化脱了节，他的行为只是受饥饿、性欲、恐惧等动机的支配。张爱玲在《桂花蒸阿小悲秋》里，已经用精细而富于同情的手法，替我们勾勒出一个中国农妇的性格；在《秧歌》里，她观察的范围扩大，她笔底下有五六个农民，都写得栩栩如生。普通一般作家，描写起农民来，很可能歪曲现实，把他们的品格写得特别高贵，或者特别的惹人怜恤；张爱玲所注意的，主要的只是农民的情感和农民的习俗；惟其因为她正视现实，她小说里的人情味也非一般庸俗作家所可及。以金根和金花两兄妹间的深挚的感情为例，张爱玲的朴素写实的笔法，足和乔治·艾略特的《河上磨坊》(Mill on the Floss)相比。金根送给她的陪嫁礼是一面雪亮的红木镶边大镜子，这本是在「土改」的时候，共干送给这位「模范农民」的奖品。他出手如此之大方，亲戚啧有烦言；后来他妻子也觉得不满意。最后金花来借钱，给月香婉言拒绝，金根回忆起他如何同他妹妹在童年时候共享各种甘苦：

金根一句话也没说。他也知道月香剩下的那点积蓄，是决舍不得拿出来的。但是他想起小时候和他妹妹在一起的情形，不由得心里难过。小时候他什么都给她，就连捉到一只好蟋蟀也要给她。到了清明节的时候，城里的人下乡来上坟，他总是忙忙碌碌的村前赶后到村后，躲在树木后面守候着，等他们向旁观者分散米粉团子。他收集的团子比谁都多，足够他们兄妹俩吃的。夏天他在田里捉蚂蚱，用一根草拴上一长串，拿

回家叫他母亲整串的放在油里煎出来，煎得焦黄的，又香又脆。

他们一直是穷困的。他记得早上躺在床上，听见他母亲在米缸里舀米出来，那勺子刮着缸底，发出小小的刺耳的声音，可以知道米已经快完了。一听见那声音就感到一种澈骨的辛酸。

有一天他知道家里什么吃的都没有了。快到吃午饭的时候，他牵着他妹妹的手，说：「出来玩，金花妹！」金花比他小，一玩就不知道时候。他们在田里玩了许久。然后他忽然听见他母亲在那里叫唤，「金根！金花！还不回来吃饭！」他非常惊异。他们回到家里，原来她把留着做种子的一点豆子煮了出来。豆子非常好吃。他母亲坐在旁边微笑着，看着他们吃。

现在他长大成人了，而且自己也有了田地，但是似乎还是和从前一样地默默受苦，一点办法也没有。妹妹流着眼泪来求他，还是得让她空手回去。^[327]

吃午饭的时候，「他们吃的仍旧是每天吃的那种薄粥，薄得发青；绳子似的野菜切成一段段，在里面飘浮着」。月香所以这样薄待她的小姑，无非要使金花明白：他们家并不比她家好多少。可是金根看了心里很难过，一下子他想把旧棉被当掉，来接济他的妹妹。这一段故事所要表示的是：爱和慷慨这种高贵的情绪在铁一般的现实之下，竟无所施其技；人因此而觉得愤恨，可是愤恨又有有什么用呢？

小说快终了的时候，月香恳求金花把受重伤的哥哥隐藏起来。金花回忆起他们的童年，「不由得一阵心酸」：

她哥哥自己绝对不会要求她做这样的事。他一定会明白的，一定会原谅她。她突然记起了他一向待她多么好。她又回想到这些年来他们相依为命的情形，不由得一阵心酸，两行眼

泪不断的涌了出来。她觉得这茫茫世界上又只剩了他们两个人，就像最初他们做了孤儿那时候。^[328]

可是假如他应允了收藏她的哥哥，她自己的丈夫难免受到牵连，她自己这一家也算完了。现实的情势到底战胜了兄妹之爱。月香本来一直不满意金根对于金花的偏心，而且一直怀疑金花对于金根是否有同样的爱，现在金花偏偏在月香面前作种种盘算，要替自己的懦弱行为找一个借口——这几段文章是中国现代文学中一幕对于人生最富于悲剧意味的讽刺。

《秧歌》是一部人的身体和灵魂在暴政下面受到摧残的记录。里面每一个人物或早或晚的都要受到严重的考验，因为可怕的现实最后总要叫人难以忍受的。共干王霖平日执行上级命令，惟恐不及，办事极为干练；可是到了乱枪放射，农民遭殃的时候，他不得不承认：「我们失败了。」这位共干，为人和蔼，身世可怜，张爱玲是把他写成活生生的一个人。作为一个人而论，他比他的党小；可是在另一个意义上说来，他又比他的党显得大。他表面上对于农民有一种父性的慈爱，可是自从若干年前，他的妻子失踪之后，他的人性业已萎缩。现在我们所看见的，不是他的本人，而是他的鬼魂；他对于他的党，是盲目的效忠，因为他并无其他可以效忠的对象。他打死了这许多农民，他的良心还是安适的，他工作的热诚并不减退，因为张爱玲用一种很深刻的讽刺的手法，使他得到这样一个荒谬的结论：原来农民暴动是「间谍」在捣乱。像王霖这样一个人，只有凭附一个幻觉，才能维持他内心的空虚，最后非要得到这样一个结论不可。另外一个共干顾冈正在写一部电影剧本，幻想「国特」如何来阴谋炸毁一处水坝；他这种公式化的想象，正是给王霖对于农民暴动的曲解另一种讽刺。

在共产党统治之下，非但人的廉耻丧失，就连农村日常生活都彻底受到改变。本书第三第四章里，张爱玲借了月香这个从城里来的人的眼睛，使我们看到村民的行动和谈话都和以前大不相同，而且我们

也不得不跟着月香，对于这些事实加以思索。埋怨天气不好，本来是农人自古以来的权利。可是现在，在月香看来，在毛泽东统治之下，连天气都得要赞美了。这是人民由衷的感激？还是空洞的官样文章？月香一路看下去，发现了更多的虚伪欺骗的事实，她关于这一个问题，当然知道该怎么答复了。

书开头有一幕金花婚礼的场面。婚礼是喜事，可是就在这个喜冲冲的场合，张爱玲已经暗示将要发生什么恐怖的事情。在共产党统治之下，乡村结婚的喜气显得很勉强，共产党那一套婚姻的「目的」和口号标语，更大大的歪曲了婚礼的本质。婚礼进行得还算顺利，可是到闹新房的时候，就出了乱子了。金花却不过众人的怂恿，唱了一支共产党的歌。她正要「再来一个」，当地的村干来干涉了。

费同志走上来扯她的手臂。「喂，转过身来，别尽把背对着人。」

她挣脱了手臂，他又去拉她，而且突然笑了起来。笑声响亮而清脆，那声音彷彿也带着诧异的意味。在那短短的挣扎中，她把他猛力一推，他撞到桌子上。一只茶碗跌到地下，砸得粉碎。

「岁岁平安！」谭大娘马上说，几乎机械地说了出来。

[329]

这短短的几段文字，描写中国传统的习俗和共产党制度之间的冲突，有很高的戏剧性的效果。金花进过「冬学班」，她背得出几首共产党的歌；中国老规矩也容许贺客闹新房的。可是她毕竟是在旧礼教之下长大的，她又有她处女的羞涩，对于共干那种动手动脚的作风，她非但全无准备，而且是中心厌恶的。因为她这一次的推拒，她得罪了这位共干，在费同志和婆婆的双重监视之下，她在她夫家的村子里的日子，变得更不好过。

以前好像有人说过：中国人的生活，多少带一点戏剧意味；这句话颇有道理。我们在讨论张爱玲的短篇小说的时候，曾经说过张爱玲是喜欢中国的旧戏的。在《秧歌》里面，用心的读者会发现有关演戏和舞台这一类的意象之多。秧歌本来是一种真正的民间舞蹈，可是现在给共产党拿来僭用了作为宣传的工具；张爱玲选用「秧歌」作为全书的标题，就是要表示：中国文化和中国人的生活，是如何的受到共产党的歪曲和贬抑。戏本来是假的，可是同时我们又可以说：戏比日常生活更能表示人生的真谛。张爱玲用「秧歌」这个意象，一方面显出共产党所制定的「礼乐」是多么的虚假和僭妄，同时又着重了「人生如戏」这一点的可怕的真理。农民本来是爱好他们自己的旧风俗的，金根在万分痛苦的时候，在磨米粉做年糕的工作之中，仍旧找到它原有的快乐。

金根两只手搏弄着一只火烫的大白球，有一只西瓜大。他哈着腰，把球滚来滚去，滚得极快，唇上带着一种奇异的微笑，全神贯注在那上面，彷彿他所做的是一种最艰辛的石工，带有神秘意味的——女娲炼石，或是原始民族祀神的雕刻。

[330]

相形之下，共产党规定的新办法，在农民们看来是愚蠢而无聊的，有时候也许很好玩，但是大家所以遵照着做，无非是想保全性命而已。什么唱歌啦，喊口号啦，进「冬学班」啦，开会啦，扭秧歌啦，这一切都是在做戏——一种老百姓所不欢迎的戏。可是这种戏他们也决不敢「儿戏视之」。流血和打斗这些凶事本来应该是属于戏台上的，当农民和民兵起冲突的时候，戏变成了现实。在月香眼里看来：

……突然有一个民兵从东配殿里冲了出来，手里绰着一只红缨枪，那一撮红缨在风中蓬了开来。那简直是像梦境一样离奇的景象，平常只有在戏台上看得见的，而忽然出现在正午的

阳光下。月香站在那里呆住了，眼看着他在她身边冲了过去，从庙门里出去了。^[331]

假戏真做和「人生如戏」的可怕，这两点一直维持到全书的最后。秧歌队里的年轻人不够，于是老头子老太婆如谭老大谭大娘之流也「把手臂前后甩动」，挤上去扭了；那时候的秧歌成了中世纪图画中「死亡之舞」(danse macabre)的行列。男女秧歌队员瘦脸上涂上浓浓的胭脂，「在庞大的天空下」「象是用布蒙着」的锣声——这些都强调了景象的凄凉。

张爱玲的以布尔乔亚生活为题材的小说，用了很多精致的意象，这些在「秧歌」里当然用不着了。张爱玲在这里除了用戏来象征共产党的生活方式之外，她更经常的把凄凉的农村，写成一种梦魇式的可怕的鬼域。她借用了中国神话和古老传说的鬼故事，把里面离奇的景象覆印到在死亡和饥荒笼罩之下的现实世界上面去。全书的头两页描写农村的污秽和荒凉，作者的手法就超过自然主义纯客观的写法；戏台或是鬼故事式的暗示随处可见：一个女人倒一盆脏水，象是「泼出天涯海角，世界的尽头」；店里「杀气腾腾的老板娘……齐眉戴着一顶粉紫绒线帽，左耳边更缀着一颗孔雀蓝大绒球——也不知是什么时候兴出来的这样的打扮，倒有点像戏台上武生扮的绿林大盗」；牙粉纸袋上的五彩明星照片，「一个个都对着那空空的街道倩笑着」。全书主要的描写部份大多带着这一种阴森森的鬼气。

王霖同志的办公地点——那座关帝庙——算得上是一座阎王殿，尤其是在全书的结尾，大殿里「拷问那些抢粮被捕的人」的时候。顾冈那晚睡在那里，耳朵里听见的是一声声的呻吟和嚎叫：

那不可能是真的，顾冈心里想。这就像从前那些鬼故事里，一个旅行的人在古庙里投宿，睡在廊下，半夜里忽然被刑讯的声音惊醒了，这庙里的神道正在坐堂，审问亡人。那故事里的主角偷偷地向里面窥视着，殿上灯烛辉煌，他忽然在犯人

里面认出一个故世已久的亲戚，正在受着最惨酷的刑罚。他不禁失声狂叫起来。立刻眼前一黑，一切形象与声音都消灭了。

[332]

张爱玲所以引用这些神怪的东西，目的不止是加强恐怖的气氛而已。神怪故事本来是古老中国文化遗产的一部份，在农民的想象中，随时都会出现的；现在用在这里，正好和共产党的「非人」世界作一对照。金根想起新婚之夜的月香：「她使他想起一个破败的小庙里供着的一个不知名的娘娘。他记得看见过这样一个塑像，粉白脂红，低着头坐在那灰黯的一条一条的杏黄神幔里」[333]。王霖记起他早年如何追求他的妻子（那是在另外一座古庙里），「她永远是晚上来，天亮就走，像那些古老的故事里幽灵的情妇一样」[334]。就在那座古庙里，「剩下一个老尼姑，住在后边，正在那里做夜间的功课。『托托托托』敲着木鱼，均匀地一声一声敲着，永远继续不断，像古代更漏的水滴，为一个死去的世界纪录时间」[335]。在这样一座古庙里谈恋爱，当然鬼气甚盛，可是这种幽灵式的恋爱对王霖说来，其真实性远胜他后来所干的村干工作。这件恋爱实在是他经验里唯一真实的东西。

张爱玲的手法高明之处，是在她不局于描写目前的事实。别位作家描写共产党统治下的中国，不免要专心一志去描写种种惨绝人寰的暴行；这种东西她也写，可是她眼前永远有一幅中国民族文化的全景，这是她「创造的智慧」胜人之处。《秧歌》只是一部短短二百页的小说，但是它里面包含了好几个世界。最受人注意的无疑是简朴的农民世界，他们的天伦之爱和他们的生死，现在都面临悲剧式的考验。考验着他们的是一种外来的力量：共产党。在本书里，共产党世界只是以两个并不很标准的同志为代表：王霖和顾冈。他们并不是标准党员，因为他们终究是人，不能像机器那样把人性全部抹煞。可是农民的暴动，终究是很快的镇压了，

共产党的暴力和他们阴险的辩证逻辑，还是给充分的写了出来。那两位同志懦怯的漠视农民生活真相，硬是接受教条来歪曲现实，这一点也是写得很成功的。共产党的影响，不仅及于人民的经济生活和道德生活，它也接触到人民的想象生活。张爱玲善用暗喻，我们在前面已经说过；但是把暗喻整套的前后一贯的使用，这在西洋大小小说家的作品中常常能见到，在中国的小说家中，除了张爱玲之外，我们还不大会见到。「看戏」和「神怪故事」是中国人无论读书的或是不读书的都喜欢的，张爱玲充分的利用了这方面的暗喻，加强了她小说中农村生活的苍凉的意味。我们用人类文明的火炬去照它，共产党毕竟是件不真实的东西，是一种邪魔鬼怪；张爱玲在这本小说里，用鬼怪幻觉来暗射共产党，实在是有一种很适当的讽刺的意思。在中国民间的迷信中，神鬼大多是主持正义的；王霖同志用严刑拷问无辜的农民，他实在比中国阴间的阎王判官还不如，因为阎王他们还是量罪判刑的。在我们的道德想象之中，共产党是一件怪物：它的残暴超过舞台上最血淋淋的戏，超过了我们想象中的地狱。张爱玲把共产党的世界包含在一种鬼森森的气氛之中，实在是给共产党一种最现实的描写；因为它的凶恶不是人类的想象所能忍受的。《秧歌》不仅是一部中国农民受苦受难的故事，而且是一部充满了人类的理想与梦想的悲剧；而人类的理想与梦想是为共产党所不能容的。

和《秧歌》相比较起来，《赤地之恋》的风格，就没有那么完整了。这无非是张爱玲的野心更大，要包括更广的范围：把共产党暴政的形形色色和盘托出来。为了求报导详尽，她有时甚至天真地用了「流水账」的记载方法，要把她在赤区所见所闻的一切，一一告诉读者。自然，她所列出的资料，都是与本书内容有关的。可是，要把这些资料戏剧化的处理起来，就非一本短短二百八十页的小说所能做到的了。结果是，本书很多的笔墨，都浪费在这种莫须有的真相暴露上，尤以中间那一部份为然。但小疵不掩大瑜。《赤地之恋》毫无疑

问地是一本悲天悯人的小说，语言干净，意象带有丰富的隐喻性。这一点在开头的一百页就可看出来——在共产党所搞的土改把戏下，大地变得荒凉、阴森如鬼域。张爱玲在这方面所露的功力，直追《秧歌》。

张爱玲以主角刘荃多灾多难的一段生涯，来反映共产政权成立后最初几年间所发生的一连串的重要事件：从「土改」、「三反」到韩战停火为止。本书主题可用两字来概括：出卖。而这一连串事件是共产党出卖农民、出卖给共产党卖过气力的学生和知识分子、出卖党内占着大多数的忠贞低级干部的最佳写照。经「洗脑」后，刘荃和一群来自北京各学院的毕业生被派到北方一个乡村去参加「土改」工作。领导他们工作的是一个好作冷嘲热讽的干部。因为那个村落根本无地主可言，所以共产党便向中农开刀，使他们受尽诸般凌迟虐待而死。这班学生和农人所希望的，是一种名符其实的土改，不是这种把戏，因此他们觉得被出卖了。迷梦醒后，刘荃便爱上了女同志黄绢。他既无能力给他周围可怜无助的人予援手，又无法伸张正义——黄绢于他，犹如在枯肆中遇到的另外一条枯鱼，于是大家依恋在一起，相濡以沫，使他在「既无欢乐、爱情、光辉，又无信念、和平与受苦时所需要的援助」的世界中不致发疯。（上面诗句出自英国诗人马修·安诺德的名诗《多佛海滩》，译者注。）在小说的领域中，能够把这首诗的苍凉意味，如此悲剧性的提炼出来的，实不多见。

「土改」过后，刘荃被派到上海去搞「抗美援朝」的宣传工作。在这里，他碰到了各式各样当年一脑的理想主义如今都泄了气的共产党员。戈珊是个患了癆病的女色鬼，放荡形骸，追求刺激，以图麻醉自己把青春和健康献给一个错误目标的痛苦记忆。赵楚和崔平是标准布尔乔亚式的小官员，两人本来情逾手足，在红军作战时期，当其中一人生命遇险时，另外一人真的不惜赴汤蹈火，出生入死的去拯救朋友的性命。正是现在，由于「三反」的结果，使到每个中下级干部都

耽心到自己的安全和性命。为了要证明自己的清白，崔平连眼皮也不眨一下就把朋友出卖了。原来为了响应「三反」运动，赵楚天真地写了一封匿名信去检举上海市长陈毅。崔平把这封信弄到手，交给陈毅：

三反中他虽然没有父母兄弟可检举，至少可以牺牲这样一个心腹朋友，作为最崇高的奉献。

这大概总可以稳渡三反的难关了，他想，而且可以升级。

当然他的目的并不在此。昨天把那封检举陈毅的信给陈毅送了去，也实在是不得已。本来想把它隐匿起来的，但是怎么瞒得住，等到一一泄漏出去，大家都知道他和赵楚的交情，当然他们是同谋，势必同归于尽。

他不是怕死，他对自己说。在战场上倒下去是光荣的，但是在三反战役中倒下去，是否定了自己整个的革命历史。

很矛盾地，他恨不得能够在火线上再救赵楚一次，明明心迹。[\[336\]](#)

其实，像这种私人间忘恩负义的事，不过是共产党领导阶层出卖人民一种必然的延续而已。党迫着他们这样做的，这是保全自己的唯一方法。

没多久，刘荃也因赵楚案子的牵连，锒铛入狱，被判了死刑。在这里，张爱玲借了莎剧「以牙还牙」一个情节的反面，来强调在这个人心浇漓的时代里，忠诚与爱情是仍然存在的。为了救刘荃，黄绢投向党内一权贵求助。他答应帮忙，但要黄绢做他的情妇作条件。她接受了。她去狱中看刘荃最后一面时（因为她要永远离开他了），是本书最动人的一节。

重获自由后，刘荃马上「志愿」参加韩战，以求在死亡的阴影中麻醉自己的痛苦。他受了伤，在一个不为人注意到的战壕中卧了好几天，最后终为战友叶景奎救出。叶景奎的命运有一点与刘荃相似：尽

管他们对党忠心耿耿，为党卖过命，但最后却落得如此下场，受到领导阶层莫须有的怀疑和惩罚。这种相同的际遇使他们成为密友。最后几个月，他们在「印度村」当俘虏时那一段日子，相处得尤见融洽。后来，「自由遣俘」时间到了，叶景奎自然选择了台湾。但刘荃竟要返回大陆，他知道这一选择一定会大伤他朋友的心，尤其令他难过的是，他实在无法使叶景奎了解他的处境：

叶景奎是他最后的一个朋友了。失去这样一个朋友，实在心里很难受，但是他已经失去了太多的东西，把心一横，最后的一点友情也就这样丢弃了。

他要回大陆去，离开这里的战俘，回到另外一个俘虏军里。只要有他这样一个人在他们之间，共产党就永远不能放心。

他并不指望看见黄绢，但是他的生命是她的幸福换来的，他总觉得他应当对她负责，善用他的生命。他想不出更好的用途了。^[337]

如果我们继续把《赤地之恋》的故事大纲叙述下去，很容易会令人发生错觉，以为这不过是一本竭力宣扬爱情、友情和牺牲的哀情小说。可是从事实看来，这本书尽管有其他毛病，却绝无低级的伤感调子在内。书中的英雄色彩和卑鄙行为，都因作者不断使用讥讽的手法而冲淡了。崔平出卖朋友时所找的自圆其说的，就是一个例子。刘荃和黄绢，常人耳，当然有常人难免的恐惧与懦弱。因为他们生活在共产党绝顶残忍、绝顶悖乎人情的环境下，他们的行动，在这种对比之下，才显得高贵。正因为共产党如此藐视人命，如此侮辱人类的情感——相形之下，那些幸运能够保持着正常感性的人，在我们看来，不啻是一种英雄气概的表现了。张爱玲处处着重描写的一点是：凡是成功的共产党员，都是已经完全接受了共产党「卖友求荣」信条的人，也是完全灭绝了自己人性的人。她对共产党官员那种迹近矛盾的看法

——即他们的行为与观点都是腐败的、布尔乔亚式的——其实一点也不令我们惊奇。他们既然把人性也消灭了，除了炫耀自己玩弄异性、物质享受和个人权力这三方面的「成就」外，还有什么东西更能代表他们骑在人民头上的高位？不错，一个新的阶级是诞生了，但他们致力的目标，不是服务人民，而是奴役人民。革命却没有诞生。

我在前面谈《秧歌》时，已详细的讨论过张爱玲的技巧，特别是她在意象的经营方面。为此原因，再在《赤地之恋》讨论这问题似乎是不必要的了。本书意象之脱俗惊心，一如《秧歌》，而鬼气之森森然，亦一如《秧歌》。但有一点不同。在《秧歌》中，凄凉的景物同人类的残忍互相对照，而在《赤地之恋》中，自然景象的出现，常是人类残忍的一种讥讽。不管地上的人类在犯着什么滔天罪行，天上的太阳照常上升，月亮光华依旧。当地上的人失去了人的特质时，月亮和太阳就成了正常人性的象征了。自然界宁静的美，常令刘荃和黄绢看了觉得怪异。他们好像深负犯罪感：自己既在共产党罪恶的漩涡中打滚，就不配去欣赏自然界的美似的。由于他们还有这种「惊异」的能力，使我们看到这小说所透露出来的一线希望：人性是不能完全毁灭的。而刘荃在结尾时自愿回去大陆，因此可能不是一种绝望的表示，而是一种必需的自我牺牲的措施。果如是，则用在《卡拉玛卓夫兄弟》的题词（系耶稣名言），对张爱玲这本小说，亦非常适用：

我实实在在的告诉你们，一粒麦子不落在地里死了，就是一粒，若是死了，就结出许多子粒来。

• 编者注 •

本章大部份的译文，出自夏济安先生手笔，分成《张爱玲的短篇小说》和《评〈秧歌〉》两部份，先后发表于《文学杂志》。济安先生的译文系根据夏志清先生的初稿，所以译文与现在的单行本，在段落上有多少出入。夏济安先生没有把这一章的最后一节《赤地之恋》译出来。补译该节的是刘绍铭。

【注释】

[312] 《流言》（台北，一九六八），页一五〇。

- [313] 同上，页一五三。
- [314] 同上，页一九五。
- [315] 《张爱玲短篇小说集》（香港、一九五四），页一一四——一一五。
- [316] 同上，页一一六。
- [317] 同上，页一一九。
- [318] 同上，页一二九。
- [319] 同上，页一三〇——一三一。
- [320] 同上，页一三二——一三三。
- [321] 同上，页一七四——一七五。
- [322] 同上，页一八二。
- [323] 同上，页一八三——一八四。
- [324] 同上，页三三一。
- [325] 同上，页一六四。

[326] 《五四遗事》载于台北《文学志杂》一卷五期（一九五七，一月）。其英文原本刊于The Reporter十五卷四期（一九五六，九月），题名“Stale Mates”。张爱玲《张看》（台北，一九七六）集了两篇未完成的早期小说，《连环套》和《创世纪》，却未集《五四遗事》。

- [327] 《秧歌》（香港，一九五四），页一二六——一二七。
- [328] 同上，页一八一。
- [329] 同上，页一八——一九。
- [330] 同上，页一四〇——一四一
- [331] 同上，页一六七。
- [332] 同上，页一九五。
- [333] 同上，页三三。
- [334] 同上，页七五。
- [335] 同上，页七四。
- [336] 《赤地之恋》，页二〇五——二〇六。
- [337] 同上，页二八〇——二八一。

第十六章 钱锺书（1910—）

• 舒明 译 •

《围城》问世前，钱锺书的博学与才气，早已为其学生与朋友所称道。这本小说出版，更令人认识到他才华的崭新一面。他在《天下月刊》及《书林季刊》（Philobiblon，战后中央图书馆创办的一份英文汉学季刊）用英文发表的文章可能早已使西方汉学家留下印象^[338]。钱锺书是汉学家钱基博的儿子，幼承庭训，再加上他过目不忘的记忆力，使他早年就熟习了旧学，然后带着同辈中无与伦比的能力和热忱去探索西方文化与文学的堂奥。在清华大学外文系毕业后数年，他取得庚子赔款的奖学金，携同妻子杨绛女士（她后来也是知名的戏剧家及短篇小说作者），到牛津大学攻读文学学士学位（B. Litt.）^[339]。一九三七年学成归国时，他不单精通了英国文学，而且对拉丁、法、德、意四种文学都甚有研究。他在昆明的西南联大任教一个时期后，即返回上海。一直到战事结束，他除任教于一间女子学院外，一直致力写作。

钱锺书生于一九一〇年，清华求学期间，即在《新月》发表了一些散文，在英国期间，他又续替《文学杂志》及其他刊物撰稿。一九四一年这些文章结集出版，定名《写在人生边上》。在这集子中，钱锺书仅以清谈的姿态出现，因此我们看到的，亦只是他那份迫人的才气与学问的一小部份而已。一九四八年钱锺书刊行了他学问心得的另一实例《谈艺录》。此书用雅典的文言撰写，沿用传统诗评方式，对中国古今数十位诗人的风格和用字作了精密的研究。可是，尽管此书眼光正确，范围惊人，旁征博引（举例时援用了自柏拉图下迄白瑞蒙

神甫Henri Bremond的西方诗学），却没能替中国诗的急需重新估价立下基础。

因此在共产党席卷大陆时，钱锺书的广博学识始在他的学术著作显出。由于他一向轻视同行的学者，一直不屑于从事非常切要的考证和批评工作，因为在他看来不免有些大材小用。在共产政权下，他多年来亦没有发表重要的学术著作。钱氏夫妇和其他很多曾在西方受训的文学者一样，当教授或者从事专业创作再没有他们的份。钱锺书自己被聘在中国科学院（院长是郭沫若）的文学研究所工作。然而在一九五八年，钱锺书到底还是出版了一册《宋诗选注》。假如编者无须在序言中奉毛泽东为文学权威，无须在书中加入这么多描述宋代社会状况的诗篇，这本书会比较好得多。虽然如此，这篇序文仍然是分析批评的杰作，而他那些对个别诗人的简评，深入得体，未为意识型态的顾虑所害，无疑证明钱锺书仍然是目前最敏感而博学的中诗批评家。

在共产党的统治下，钱锺书大概仍可以继续学术研究工作，但大不可能再从事创作了。这确是非常可惜的事，因为他所发表的少量创作已成了文学史一部份。一九四六年钱锺书刊行一册短篇小说集《人、兽、鬼》，次年出版了曾在《文艺复兴》连载过的《围城》的单行本。这两部代表着战时苦心经营的作品的确不同凡响，《围城》尤其比任何中国古典讽刺小说优秀。由于它对当时中国风情的有趣写照，它的喜剧气氛和悲剧意识，我们可以肯定的说，对未来世代的中国读者，将是民国时代的小说中最受他们喜爱的作品。

从《人、兽、鬼》四个故事之一的讽刺幻想《灵感》中，我们可以看出钱锺书与同时代流行作家的差距。故事的主题是写作本身，而由于作者精通英国诗歌的关系，我们对它显明受到特莱顿的《麦克·佛莱克诺》(Mac Flecknoc)、《愚人史诗》(The Dunciad)和拜伦的《审判的幻景》(The Vision of Judgment)的影响，一点也不感到意外。

主人公是个声名太响而简称作家的笨蛋，在竞争亟欲染指的诺贝尔文学奖金失败后突然生病。他卧病在床，心中气愤难遣；病榻前围满一群泪汪汪的崇拜者。（这使人记起垂危的鲁迅所得到的景仰，但这位作家较似蒋光慈、曹禺和早期巴金的混合体。）作家断气时，灵魂纯因自己著作的过重而摔落「中国地府公司」。

司长地府的是一位表面文质彬彬的胡子判官，他和作家愉快畅谈了好一会，但未几一群虚浮的形象挤进现场，有气无力齐喊「还我命来！」作家起先被吓呆，但在得知他们不过是自己小说戏曲里的人物后立觉宽心。他同情地聆听他们继续申诉冤情：「我们向你要命。你在书里写得我们又呆又死，全无生气；一言一动都像傀儡，算不得活泼泼的人物。你写了我们，没给我们生命，所以你该偿。」^[340]

紧接着的也许是对当代中国小说和戏剧的普遍趋势最巧妙的一篇批评。钱锺书让每个角色跑上前去控告作家。这样一来，无论是尽毁裙下男人的妖妇，被迫不歇地在姨太太群中虚荡一生的老色鬼，嘴边常挂着那几句粗话的穷汉，鼓吹消灭家庭制度的青年，为母爱而狂热的男人，以及其他角色，都暴露了自己陈腔滥调的本质。而由于中国现代小说到处都充塞着这种陈滥的角色类型，我们读此书时，就不禁会发出会心的微笑了。

作家正搪塞着控诉者时，另一个形象在影堆中浮现出来，大声抗议。原来那是刚死去的文化企业家的鬼魂。他把自己的死完全归咎于作家那篇庆祝他五十生辰的寿文；该文太令人作呕的吹捧结果把他的命都折短了。这消息使作家震惊地暗里思量。原来他对拿诺贝尔奖，好像老早便胸有成竹似的，因此连自传也写好了。这次被送往地府的原因，莫非并不是由于奖金落空失望致死，而实因为用自己致命的笔锋写自己而折了寿？

判官终于分配给作家合理的惩罚：一位青年作者三年来在等候灵感去撰写「一部破天荒的综合体创作，用语录体小品文的句法，新诗

的韵节和格式，写出分五幕十景的小说」^[341]。为了要作家亲尝自己笔下众多角色那不死不活的滋味，正好由他去做那篇未来杰作的主人公。作家遂被传令送入青年作者的脑里。

作家被押送回阳间时，凑巧那青年作者为了寻找灵感，不得不做出最后实验：与房东女儿私通。为逃避不愉快的命运，作家改道钻在房东女儿的耳朵而令她怀孕^[342]；于是青年只好娶了那女人而放弃写他的伟大小说。过了相当时候孩子面世。「直到现在，我们还猜不出这孩子长大了是否要成为作家。」^[343]

阅读这篇有趣的讽刺幻想，我们察觉到钱锺书与他所模仿的诗人的确相似。像特莱顿、蒲伯和拜伦一样，在故事中他对充塞当代文坛及树立批判标准的愚昧文人显露出一种表示贵族气骨的轻蔑。他很象是英国十八世纪早期蒲伯这一派的文人，在自己的文章中为反浮夸、疾虚妄的理智与精确明晰的风格作以身作则的辩护。除此以外，他常带半开玩笑，半怀敌意的笔调去谴责当代中国文学界与学术界水平之低落。现代中国文学的讽刺作品，通常是对社会罪恶的一种抗议方式；钱锺书看法独特，把作家本身看做社会文化堕落的一个重要成分。因此之故，如果我们在《人、兽、鬼》中发现若干讽刺的写照，实在有影射一些当时知名作家和教授之嫌时，一些也不奇怪。难怪钱锺书在序文中有此辩白：

我特此照例声明，书里的人物情事都是凭空臆造的。不但人是安分守法的良民，兽是驯服的家畜，而且鬼也并非没管束的野鬼；他们都只在本书范围里生活，决不越规溜出书外。假如有人顶认自己是这本集子里的人、兽或鬼，这等于说我理想幻拟的书角色，竟会走出书，别具血肉、心灵和生命，变成了他，在现实里自由活动。从黄土搏人以来，怕没有这样创造的奇迹。我不敢梦想我的艺术会那么成功，惟有事先否认，并且敬谢他抬举我的雅意。^[344]

即使是最漫不经心的读者，也会因此序文引起兴趣去猜测书中各个角色的真正身分。

这些肖像当然并不单是为嘲弄而嘲弄那么简单，它们享有某种程度的普遍性，可为愚昧以及虚妄自欺的代表。钱锺书眼光同蒲伯一样锐利，能识破任何愚人的伪装。但与蒲伯稍微不同的是，钱锺书未受乐观及宗教信仰的牵制，因此他对人类行为抱有一种心理研究的态度。这是现代精神的一种特征，一种悲剧性的特征。钱锺书创作的中心目的其实并非去揶揄知识分子及作家，而是要表现陷于绝境下的普通人，徒劳于找寻解脱或依附的永恒戏剧。

钱锺书小说的两大特色——讥讽知识分子、心理描写——在《猫》这故事里是显而易见的。女主角爱默在战前北平教授、文艺家圈子中，以好客知名。故事的前半段以她的一个典型茶会开场。席上的客人一边称颂她的风度一边各显机智，她丈夫李建侯常是他们取笑的对象。当然作者介绍爱默和她的客人时，也每人讥嘲一番。其实，这个茶会不过是伏线而已，因为有关李氏夫妇的家庭戏剧，将在这茶会之后推出。

婚后十年来，建侯一直是百依百顺的好丈夫，而爱默一生最大的责任是去维持她的美丽、机智和好客的名誉。为了重建自己做丈夫的地位，建侯千方百计的想着要做些有意义的工作，终于灵机一触，想到要写回忆录。他雇用了一个大学青年颐谷为私人书记。但在茶会中，爱默却俨然以颐谷保护者的姿态出现，使每位客人都赞赏她这位新宠，一如他们称颂她的爱猫小黑一样。爱默习惯上强夺丈夫的一切物件，在茶会后，她更肆无忌惮的使唤着颐谷。她知道颐谷将她当作女神一般爱慕，而她亦不给丈夫一个机会，让他保持着自以为在严肃工作的幻觉。建侯老羞成怒，终于和她吵了嘴。数星期后，他南下上海去寻找房子；那时北平正有陷入日人手中的危险。

他们的友人陈侠君告诉爱默，他亲眼看见建侯与一个少女共处一火车厢内。像其他任何女人在得知丈夫的不忠一样，爱默感到惊异、伤心和愤怒。她甚至流下眼泪。但为支撑带报复的虚荣心，她诱哄颐谷向她表白他对自己私慕之情。害羞而缺乏经验的颐谷自然不是对手，无法应付这个场面；再者，爱默满面泪痕的脸孔亦不见得特别可爱。于是她在盛怒下赶了他出门。

李太太见颐谷跑了，懊悔自己太野蛮，想今天大失常度，不料会为建侯生气到这个地步。她忽然觉得老了，像要塌下来的老，已有的名誉，地位，和场面都像一付付的重担，疲乏得再挑不起。她只愿有个逃避的地方，在那里她可以忘掉骄傲，不必见现在这些朋友，不必打扮，不必铺张，不必为任何人长得美丽，看得年轻。

这时候，昨天从北平开的联运车，已进山东地境。李建侯看着窗外，心境像向后飞退的黄土那样的干枯憔悴。昨天的兴奋，彷彿醉酒时的高兴，事后只留下惭愧。想陈侠君定会去报告爱默，这事闹大了，自己没法下台。为身畔这样相貌平常，程度幼稚的女孩子拆散家庭，真不值得！恨自己太糊涂，一时忍不住气，上这个当。这许多思想，挽了他手同看窗外风景的女孩子全不知道。她只觉得人生前途，正像火车走不完的路途，无限地向自己展开。^[345]

一个平庸的少女在结尾中出现，凭她的懵懂无知和满怀热望，替爱默夫妇的故事添上深一层的讽刺。

《纪念》是《人、兽、鬼》中最好的故事，里面完全避开对当时人事的讽刺而更清楚显露作者刻划心理之微妙。作为一个研究诱奸与通奸的故事看，《纪念》的笔法含蓄有力，堪同法国作家贡斯当(Benjamin Constant)的中篇名著《阿道夫》(Adolphe)相比。曼倩在大学毕业那年还未找到男友，新来的转校生才叔对她不啻天赐。他是

她父亲老朋友的儿子，在周末及假日下榻她家，不久遂和曼倩成为非常亲密的朋友。虽然他既非富有又不算特别聪明，她家庭对婚事的反对反促使二人更加同心。中日战争爆发后，他们匆忙结了婚移居内地；才叔在一个小城的政府机关服务。

夫妇二人的朋友不多，曼倩在日间很觉寂寞，市内映的电影质素坏透，而新书又极难得。保卫地方以防空袭的空军支队入驻后，小城才稍有生气，其中的一位飞行员天健是才叔的表弟。曼倩自觉家中寒酸，因此并不热心邀请他来吃晚饭；但天健在首次趋访后却较常来，而多在下午曼倩独处家中时。虽然她拒绝他的追求，但她确实需要天健来弥补她生活上的空虚。好几天未见面后，她在街上偶见他与别的女子偕行时即感到痛苦；终于他在她身上得偿所愿。

故事开始于疲惫的春日，曼倩在和天健初次也是仅只一次的幽会后回家。她感到担心、内疚和颇为失望。「假使她知道天健会那样蛮，她今天决不出去，至少先要换过里面的衬衣出去。想到她身上该换下洗的旧衬衣，她此刻还面红耳赤，反比方才的事更使她惭愧！」

[346]

几星期后，天健在任务中丧生。那时曼倩已怀了他的孩子。因为才叔完全不知二人的私恋关系，所以他不带讽刺地表示，假如一举得男，就替儿子取名天健来纪念死者。这时曼倩的思潮正徘徊于其他的路轨上：

曼仿第一次感觉天健可怜，像大人对熟睡的淘气孩子，发觉它可怜一样。天健的漂亮，能干，专断，圆滑，在他生前是女人可恐怖的诱惑，此时都给死缩小了，软化了，揭破了，彷彿只是小孩子的本领，当不得真。同时曼倩也领略到一种被释放的舒适。至于两人间的秘密呢？本来是不愿回想，对自己也要讳匿的事，现在忽然减少了可憎，变成一个值得保存的私人纪念，像一片枫叶，一瓣荷花，夹在书里，让时间慢慢地减退

它的颜色，但是每打开书，总看得见。也不由自主地寒栗，似乎身体上沾染着一部分死亡，又似乎一部分身体给天健带走了，一同死去。亏得这部分身体跟自己离得远了，像蜕下的皮，剪下的头发和指甲，不关痛痒。^[347]

上述大纲和两次摘录自然无法传达这篇超过三十五页故事的精妙，但至少已暗示出钱锺书叙述手法的成熟，以及对道德及心理问题认识的透切。钱锺书透过曼倩勾划出一个女子的情态：她玩弄着微妙的婚外关系，以为可以超然事外，结果却陷入自己所嫌恶的肉体接触的现实。她的冷淡、迷惑、嫌憎和最后如释重负的感觉，都极其精确地描绘出来。

钱锺书写的短篇小说太少，无法作一个全面的评价。但除了《上帝之梦》这个有阿诺托尔·法朗士 (Anatole France) 风格的轻浮寓言外，《人、兽、鬼》的其余作品——《灵感》、《猫》和《纪念》——对发展中的中国短篇小说传统，都各自有其不少贡献。

《围城》是中国近代文学中最有趣和最用心经营的小说，可能亦是最伟大的一部。作为讽刺文学，它令人想起像《儒林外史》那一类的著名中国古典小说；但它比它们优胜，因为它有统一的结构和更丰富的喜剧性。和牵涉众多人物而结构松懈的《儒林外史》有别，《围城》是一篇称得上是「浪荡汉」(picaresque hero) 的喜剧旅程录。善良但不实际的主人公从外国回来，在战争首年留在上海，长途跋涉跑入内地后再转回上海。途中他遇上各式各样的傻瓜、骗徒及伪君子，但他不似汤姆·琼斯 (Tom Jones) 那样胜利地渡过灾难，作为美德战胜邪恶的证明。反之，他变成失望及失败的人。事实上他在书中很早就失去他苏菲亚·华斯顿 (Sophia Western) 式的好女子。后来他和另一女子结合，而她只带给他更形孤立的感觉。

方鸿渐在欧洲闲混了几年，带着一份子虚乌有美国某大学的假文凭回到中国。他是一个善良和聪明的人，但正如他后来自己领悟到，

亦是一个毫无勇气的懦夫。他明白自己和别人的关系，但他不能在坏处境中脱身，一来太懒，二来害怕因此伤害别人。还在念大学时，他在父亲遯翁的坚持下和一个同乡（在小说中没有交代，但无疑是指作者的出生地江苏无锡）女子订下婚约。虽然他对那女子缺乏认识，但对婚约略示反对后即表同意。幸而那少女不久就死去，而她父亲为了纪念独生爱女，就将准备作为嫁妆的款项供他出洋深造。方鸿渐无意去争取学位，但觉得需要买个假衔头来满足父亲及已故未婚妻的父亲的期望。尽管为迎合他人做了自觉耻辱的事，他实在也是书中好多骗子中的一员。他怯懦的性质一直贯注全书。

鸿渐在回程中抵受不住庸俗的华侨鲍小姐的肉体诱惑，但到岸后眼见她扑向未婚夫怀里不顾而去，不禁大起反感。拥有法国大学文学博士学位的女学者苏文纨小姐亦致力讨好他，令他极难逃避她的好意。

在故乡住了一个短时期，鸿渐移居上海已故未婚妻的家中，并在丈人的银行工作。不久中日战事爆发，他父亲和兄弟亦迁来上海。鸿渐和苏小姐恢复了交往，而由她介绍认识了她的表妹唐晓芙，一个很甜美纯真的少女。他虽然暗中在追求后者，却一直鼓不起勇气和苏小姐分手，而苏小姐日夕期待着他向自己求婚。待他最后摊牌时已太迟，盛怒的苏小姐恶意对表妹说鸿渐是个骗子和恶棍。他去看晓芙时她还为这消息生气，他默默听着她的责骂和讥讽，没有辩白。她在他离去后立即设法补救过失，但被连串的巧合误会所播弄。二人都伤了心，晓芙更病了一场，后来去香港，转重庆。

由于他的浪漫纠葛，丈人家对鸿渐日趋冷淡，而他自己的家人也使他愈来愈生气。这时他和苏小姐的失意追求者赵辛楣成为好友，二人决定接纳内地新办的三闾大学的聘请。乘船、坐车、加上步行，他们踏上艰辛的旅途。同行的有同时应聘前往的三位同事：两个狡猾卑鄙的教授李梅亭和顾尔谦，以及一位英语助教孙柔嘉女士。

「孙小姐长脸，旧象牙色的颧颊上微有雀斑，两眼分得太开，使她常带着惊异的表情；打扮甚为素净，怕生得一句话也不敢讲，脸滚滚不断的红晕。」^[348]钱锺书这样介绍他小说的女主人公，她无疑是现代中国小说中最细致的一个女性造象。柔嘉是中国文化的典型产品，刚上场她看来羞缩沉默，日子久后就露出专横的意志和多疑善妒的敏感；这是中国妇女为应付一辈子陷身家庭纠纷与苦难所培养出来的特性。鸿渐起初并未注意柔嘉，但赵辛楣冷眼旁观，却清楚看出她正在布下天罗地网，要猎取他这位未设防的友人。

在三闾大学安定下来，鸿渐不知不觉地被卷入校内个人恩怨和乡里狭隘观念的明争暗斗中。几位院方的同事都反对他，而他和孙柔嘉的日渐亲密更引起他们的嫉妒。赵辛楣教了一学期即离校从商，鸿渐次年也未被续聘。在校园被排斥，他和柔嘉在交往中互相找到爱情和勇气，并订下婚盟。二人准备回上海，途中在香港结了婚，也遇见辛楣及富有而刚新婚的苏小姐。柔嘉想不透鸿渐为何放弃那位有钱漂亮的小姐而喜欢自己。

一回到上海，鸿渐和柔嘉的感情因两家的介入而恶化。柔嘉完全不喜欢丈夫的家人，尤其是他父亲邈翁爱管闲事的旧派作风，以及他两位弟媳妇遮掩不来的恶意。鸿渐则憎厌她的姑母陆太太，一个对柔嘉有压倒性影响力而带传教士风的俗气妇人。最后鸿渐辞了报馆的职位，决定再到内地会见赵辛楣。柔嘉对赵素无好感，希望丈夫留在上海接受她姑母给他的一个职位。这处境促进一连串的争吵，终于引致二人无可避免的分手。

上述的故事大纲，当然无法使我们看到小说自始至终引人发噱的讽刺场面。苏小姐交际圈的奇异新派知识分子；三闾大学里偏狭个性的教授和讲师；上海的大商家及旧派绅士；内地的小官吏、公务员、客栈老板及妓女——这些人物通通在书中以大骗小诈、外强中干的荒唐姿态出现。钱锺书不像狄更斯那样，要求读者去纵溺这些角色的缺

点，他亦不爱用古典讽刺文学的说教口吻。他知得很清楚，愚昧和自私在任何情况下都会存在，而讽刺家的职务，就是透过高度的智慧和素养去把这些众生相刻画出来。除了李梅亭这一眼被人看穿的守财奴及学术骗子，不值花费那么多笔墨去描写外，差不多所有小说中的讽刺写照都非常令人发噱。

除了讽刺外，《围城》亦有「浪荡汉小说」(picaresque novel) 的风险味道。在这方面它和十八世纪英国小说的相类似殊非意外。正如二百年前从伦敦或巴斯(Bath)出发的英国士绅那样，在战时，很多有教养的中国人首次启程回内地时，亦在路上及旅店中遭逢同样的狼狈、劳苦及灾难。在所有战时和战后的小说中，《围城》最能捕捉到旅途的喜趣和苦难。随手举一个例子。鸿渐诸人在中国大陆某省一间典型的旅店查看一块风肉：

伙计取下壁上挂的一块乌黑油腻的东西，请他们赏鉴，嘴里连说：「好味道！」引得自己口水欲流，只怕这几位客人的馋眼睛会把这肥肉看消瘦了。肉上一条蛆虫从腻睡里惊醒，载蠕载袅。李梅亭眼快，见了恶心，远远地向这条蛆尖嘴做个指示记号道：「这要不得！」伙计忙伸指头按着这嫩肥软白的东西，轻轻一捺，在肉面的尘垢上划了一条乌光油润的痕迹，像新的柏油路，一壁说：「没有什么呀！」顾尔谦大怒，连声质问他：「难道我们眼睛是瞎的？」大家也说：「岂有此理！」……

这一吵吵得店主来了，肉里另有两条蛆也闻声探头出现。伙计再没法毁尸灭迹，只反复说：「你们不吃，有人要吃——我吃给你们看——」店主取出嘴里的旱烟筒，劝告道：「这不是虫呀，没有关系的，这叫『肉芽』——『肉』——『芽』。」^[349]

虽然讽刺和浪游都加强小说的范围及意义，但中心主旨的表现，全落在主角的各别戏剧事件上面。鸿渐是一个永远在找寻精神依附的人，但每次找到新归宿后，他总发现到这其实不过是一种旧束缚而已。小说中数度提到的《围城》，象征了人间处境。在下面的引文中，一个以认识罗素为荣而狎称其乳名Bertie（菩蒂）的充哲学家，正在与苏小姐谈及结婚和恋爱：

慎明道：「关于菩蒂结婚离婚的事，我也跟他谈过，他引一句英国古语，说结婚彷彿金漆的鸟笼，笼子外面的鸟想住进去，笼内的鸟想飞出来：所以结而离，离而结，没有了局。」

苏小姐道：「法国也有这末一句话。不过，不说是鸟笼，说是被围困的城堡(*forteresse assi è gee*)，城外的人想冲进去，城里的人想逃出来。鸿渐，是不是？」鸿渐摇头表示不知道。[\[350\]](#)

这个比喻用在鸿渐和柔嘉的婚姻上虽然最见恰当，事实亦适用于他的其他关系上。离开三闾大学时鸿渐清楚记起这段说话，不由自主将当初进入内地的热心和现在凄清孤独的感觉作一比对。除了几个学生，其他人都懒得向他话别：

他训导的几个学生，因为当天考试完了，晚上有工夫到他房里来话别。他感激地喜欢，才明白贪官下任还要地方挽留，献万民伞，立德政碑的心理。离开一个地方就等于死一次，自知免不了一死，总希望人家表示愿意自己活下去。去后的毁誉，正跟死后的哀乐一样关心而无法知道，深怕一走或一死，像洋蜡烛一灭，留下的只是臭味。有人送别，彷彿临死的人有孝子顺孙送终，死也安心闭眼。[\[351\]](#)

每次离开一个地方，或因此和相识的人每次疏远，都好像一次死亡。鸿渐在和柔嘉结婚时，差不多已将曾经热恋晓芙的旧我蝉蜕。二人大闹前，有一天柔嘉提起晓芙，鸿渐竟无法回味数月前如醉如痴的

情形和过往的忧伤，「缘故是一年前爱她的自己早死了。」鸿渐同鲍小姐、苏小姐、晓芙、已故未婚妻一家、自己家人、大学同事，以至自己妻子一一疏离，非常戏剧化地表现出他精神的逐渐收缩，直到一无所有的地步。《围城》是一部探讨人的孤立和彼此间的无法沟通的小说。

一本小说之优劣，当然不能以主题的深浅来评价；最要紧的关键是这个主题是否得到适当的处理。我因此决定将《围城》末章的最后一节附录在下面，好让读者自己去体会主题怎样和心理状态牢不可分，而这种心理状况又怎样和方鸿渐的怯懦脱不了关系。这一节是有关方鸿渐和柔嘉婚姻破裂前的一些事件。鸿渐早一日已辞了报馆差事，决定到内地去；柔嘉跟鸿渐到婆家晚饭，受了气。引文最后一段所提到的陈年老钟是鸿渐父亲赠送的结婚礼物，经常慢了数小时。

鸿渐郁闷不乐，老家也懒去。邈翁打电话来催。他去听了邈翁半天的议论，并没有实际的指示和帮助。他对家里的人都起了憎恨，不肯多坐。出来了，到那家转运公司去找它的经理，想问问旅费，没碰见他，约明天再去。上王先生家去也找个空。这时候电车里全是办公室下班的人，他挤不上，就走回家，一壁想怎样消释柔嘉的怨气。在巷口瞧见一部汽车，认识是陆家的，心里就鳃一鳃。开后门经过跟房东合用的厨房，李妈不在，火炉上炖的罐头喋喋自语个不了。他走到半楼，小客室门罅开，有陆太太高声说话。他冲心的怒，不愿进去，脚仿佛钉住。只听她正说：「鸿渐这个人，本领没有，脾气倒很大，我也知道，不用李妈讲。柔嘉，男人像小孩子一样，不能 spoil 的，你太依顺他——」他血升上脸，恨不能大喝一声，直扑进去，忽听到李妈脚步声，向楼下来，怕给她看见，不好意思，悄悄又溜出门。火冒得忘了寒风砭肌，不知道这讨厌的女人什么时候滚蛋，索性不回去吃晚饭了，反正失了业准备讨

饭，这几个小钱不用省它。走了几条马路，气愤稍平。经过一家外国面包店，厨窗里电灯雪亮，照耀各式糕点。窗外站一个短衣褴褛的老头子，目不转睛地看窗里的东西，臂上挽个篮，盛着粗拙的泥娃娃和蜡纸粘的风转。鸿渐想现在都市里的小孩子全不要这种笨朴的玩具了，讲究的洋货有的是，可怜这老头子，不会有生意。忽然联想到自己正像他篮里的玩具，这个年头儿没人过问，所以找职业这样困难。他叹口气，掏出柔喜送的钱袋来，给老头子两张钞票。面包店门口候客人出来讨钱的两个小乞丐，就赶上来要钱，跟了他好一段路。他走得肚子饿了，挑一家便宜的俄国馆子，正要进去，伸手到口袋一摸，钱袋不知去向，急得在冷风里微微出汗，微薄得不算是汗，只譬如情感的蒸汽。今天真是晦气日子！只好回家，坐电车的钱也没有，一股怨毒全结在柔嘉身上。假如陆太太不来，自己决不上街吃冷风，不上街就不会丢钱袋，而陆太太是柔嘉的姑母，是柔嘉请上门的——柔嘉没请也要冤枉她。并且自己的钱一向前后左右口袋里零碎搁着，扒手至多摸空一个口袋，有了钱袋一股脑儿放进去，倒给扒手便利，这全是柔嘉出的好主意。

李妈在厨房洗碗，见他进来，说：「姑爷，你吃过晚饭了？」他只作没听见。李妈从没见过他这样板着脸回家，担心地目送他出厨房。柔嘉见是他，搁下手里的报纸，站起来说：「你回来了！外面冷不冷？在什么地方吃的晚饭？我们等等你不回来，就吃了。」

鸿渐准备赶回家吃饭的，知道饭吃过了，失望中生出一一种满意，仿佛这事为自己的怒气筑了牢固的基础，今天的吵架吵得响，沉着脸说：「我又没有亲戚家可以去吃白食，当然没有吃饭。」

柔嘉惊异道：「那么，快叫李妈去买东西。真糟糕！家里的饼干前天吃完了我忘掉去买，要给你充点饥的东西也没有！你到什么地方去了？叫我们好等！姑妈特来看你的。等等你不来，我就留她吃晚饭了！」

鸿渐像落水的人，捉到绳子的一头，全力挂住，道：「哦！原来她来了！怪不得！人家把我的饭吃掉了，我自己倒没得吃。承她情来看我，我没请她来呀！我不上她的门，她为什么上我的门？姑母要留住吃饭，丈夫是应该挨饿的。好，称了你的心罢，我就饿一天，不要李妈去买东西。」

柔嘉坐下去，拿起报纸，道：「我理了你都懊悔，你这不识抬举的家伙。你愿意挨饿，活该，跟我不相干。报馆又不去了，深明大义的大老爷在外面忙些什么国家大事呀？到这时候才回来！家里的开销，我负担一半的，我有权利请客，你管不着。并且，李妈做的菜有毒，你还是少吃为妙。」

鸿渐饿上加气，胃里刺痛，身边零用一个子儿没有了，要明天上银行去拿，这时候又不肯向柔嘉要，说：「反正我饿死了你快乐。你的好姑母会替你找好丈夫。」

柔嘉冷笑道：「啐！我看你疯了。饿不死的，饿了可以头脑清楚点。」

鸿渐的愤怒像第二阵潮水冒上来，说：「这是不是你那位好姑母传授你的秘诀？『柔嘉，男人不能太spoiled的，要饿他，冻他，虐待他。』」

柔嘉仔细研究她丈夫的脸道：「哦，所以房东家的老妈子说看见你回来的。为什么不光明正大上楼呀？偷偷摸摸像个贼，躲在半楼梯偷听人说话。这种事只配你那两位弟媳妇去干，亏你是个大男人！羞不羞？」

鸿渐道：「我是要听听，否则我真蒙在鼓里，不知道人家在背后怎样糟踏我呢！」

「我们怎样糟踏你？你何妨说？」

鸿渐摆空城计道：「你心里明白，不用我说。」

柔嘉确曾把昨天吃冬至晚饭的事讲给姑母听，两人一唱一和地笑骂，以为全落在鸿渐耳朵里了，有点心慌，说：「本来不是说给你听的，谁教你偷听？我问你，姑母说要替你在厂里找个位置，你的尖耳朵听到没有？」

鸿渐跳起来大喝道：「谁要她替我找事？我讨饭也不要向他讨！她养了Bobby跟你孙柔嘉两条走狗还不够么？你对她说，方鸿渐『本领虽没有，脾气很大』，资本家走狗的走狗是不做的。」

两人对站着。柔嘉怒得眼睛异常明亮，说：「她那句话一个字儿没有错。人家倒可怜你，你不要饭碗，饭碗不会发霉。好罢，你父亲会替你『找出路』。不过，靠老头子不希奇，有本领自己找出路。」

「我谁都不靠。我告诉你，我今天已经拍电报给赵辛楣，方才跟转运公司的人全讲好了。我去了之后，你好清静，不但留姑妈吃晚饭，还可以留她住夜呢。或者干脆搬到她家去，索性让她养了你罢，像Bobby一样。」

柔嘉上下唇微分，睁大了眼，听完，咬牙说：「好，咱们算散伙。行李衣服，你自己去办，别再来找我。去年你浪荡在上海没有事，跟着赵辛楣算到了内地，内地事丢了，靠赵辛楣的提拔到上海，上海事又丢了，现在再到内地投奔赵辛楣去。你自己想想，一辈子跟住他，咬住他的衣服，你不是他的走狗是什么？你不但本领没有，连志气都没有，别跟我讲什么气节

了。小心别讨了你那位朋友的厌，一脚踢你出来，那时候又回上海，看你有什么脸见人。你去不去，我全不在乎。」

鸿渐再熬不住，说：「那么，请你别再开口，」伸右手猛推她的胸口。她踉跄退后，撞在桌子边，手臂把一个玻璃杯带下地，玻璃屑混在水里。她气喘说：「你打我？你打我！」衣服厚实的李妈像爆进来一粒棉花弹，嚷：「姑爷，你怎么动手打人？你要打，我就叫。让楼下全听见——小姐，他打你什么地方，打伤没有？别怕，我老命一条跟他拼。做了男人打女人！老爷太太没打过你，我从小喂你吃奶，用气力拍你一下都没有，他倒动手打你！」说着眼泪滚下来。柔嘉也倒在沙发里心酸啜泣。鸿渐看她哭得可怜，而不愿意可怜，恨她转深。李妈在沙发边庇护着柔嘉，道：「小姐，你别哭！你哭我也要哭了——」说时又拉起围裙擦眼泪——「瞧，你打得她这个样子！小姐，我真想去告诉姑太太，就怕我去了，他又要打你。」

鸿渐厉声道：「你问你小姐，我打她没有？你快去请姑太太，我不打你小姐得了！」半推半搯，把李妈直推出房，不到一分钟，她又冲进来，说：「小姐，我请房东家大小姐替我打电话给太太，她马上就来，咱们不怕他了！」鸿渐和柔嘉都没想到她会当真，可是两人这时候还是敌对状态，不能一致联合怪她多事。柔嘉忘了哭，鸿渐惊奇地望着李妈，仿佛小孩子见了一只动物园里的怪兽。沉默了一会，鸿渐道：「好，她来我就走，你们两个女人结了党不够，还要添上一个，说起来倒是我男人欺负你们，等她走了我回来。」到衣架上取外套。

柔嘉不愿意姑母来把事闹大，但瞧丈夫这样退却，鄙薄得不复伤心，嘶声说：「你是个Coward！Coward！Coward！我再不要看见你这个Coward！」每个字像鞭子打一下，要鞭出她丈

夫的胆气来，她还嫌不够狠，顺手抓起桌上一个象牙梳子尽力扔他。鸿渐正回头要回答，躲闪不及，梳子重重地把左颧打个着，迸到地板上，折为两段。柔嘉只听见他「啊哟」叫痛，瞧梳子打处立刻血隐隐地红肿，倒自悔过分，又怕起来，准备他还手。李妈忙在两人间拦住。鸿渐惊骇她会这样毒手，看她扶桌僵立，泪渍的脸像死灰，两眼全红，鼻孔翕开，嘴咽唾沫，又可怜又可怕，同时听下面脚步声上楼，不计较了，只说：「你狠，啊！你闹得你家里人知道不够，还要闹得邻舍全知道，这时候房东家已经听见了。你新学会泼辣不要面子，我还想做人，倒要面子的。我走了，你老师来了再学点新的本领，你真是个好学生，学会了就用！你替我警告她，我饶她这一次。以后她再来教坏你，我会上门找她去，别以为我怕她。李妈，姑太太来，别专说我的错，你亲眼瞧见的是谁打谁。」走近门大声说：「我出去了，」慢慢地转门钮，让门外偷听的人得讯走开然后出去。柔嘉眼睁睁看他出了房，瘫倒在沙发里，扶头痛哭，这一阵泪不像只是眼里流的，宛如心里，整个身体里都挤出了热泪合在一起宣泄。

鸿渐走出门，神经麻木，不感觉冷，意识里只有左颊在发烫。头脑里，情思弥漫纷乱像个北风飘雪片的天空。他信脚走着，彻夜不睡的路灯把他的影子一盏盏彼此递交。他仿佛另外有一个自己在说：「完了！完了！」散杂的心思立刻一撮似的集中，开始觉得伤心。左颊忽然星星作痛。他一摸湿腻腻的，以为是血，吓得心倒定了，脚里发软。走到灯下，瞧手指上没有痕迹，才知道流了眼泪。同时感到周身疲乏，肚子饥饿。鸿渐本能地伸手进口袋，想等个叫卖的小贩，买个面包，恍然记起身上没有钱。肚子饿的人会发火，不过这火像纸头烧起来的，不会耐久。他无处可去，想还是回家睡，真碰见了陆太太

也不怕她。就算自己先动手，柔嘉报复得这样狠毒，两下勾销。他看表上十点已过，不清楚自己什么时候出来的，也许她早走了。到巷口没见汽车，先放了心。他一进门，房东太太听见声音，赶来说：「方先生，是你！你家少奶奶不舒服，带了李妈到陆家去了，今天不回来了。这是你房门的钥匙，留下来交给你的。你明天早饭到我家来吃，李妈跟我讲好。」鸿渐心直沉下去，捞不起来，机械地接钥匙，道声谢。房东太太像还有话说，他三脚两步逃上楼。开了卧室的门，拨亮电灯，破杯子跟断梳子仍在原处，成堆的箱子少了一只。他呆呆地站着，身心迟钝得发不出急，生不出气。柔嘉走了，可是这房里还留下她的怒容、她的哭声、她的说话，在空气里没有消失。他望见桌上一张片子，走近一看，是陆太太的。忽然怒起，撕为粉碎，狠声道：「好，你倒自由得很，撇下我就走！滚你妈的蛋，替我滚，你们全替我滚！」，这简短一怒把余劲都使尽了，软弱得要傻哭个不歇。和衣倒在床上，觉得房屋旋转，想不得了，万万生不得病！明天要去找那位经理，说妥了再筹旅费，旧历年可以在重庆过。心里又生希望，像湿柴虽点不着火，而开始冒烟，似乎一切会有办法。不知不觉中黑地昏天合拢、裹紧，像灭尽灯火的夜，他睡着了。最初睡得脆薄，饥饿像镊子要镊破他的昏迷，他潜意识挡住它。渐渐这镊子松了、钝了，他的睡也坚实得镊不破了，没有梦，没有感觉，人生最原始的睡，同时也是死的样品。

那只祖传的老钟从容自在地打起来，仿佛积蓄了半天的时间，等夜深人静，搬出来一一细数：「当、当、当、当、当、当」响了六下。六点钟是五个钟头以前，那时候鸿渐在回家的路上走，蓄心要待柔嘉好，劝她别再为昨天的事弄得夫妇不欢；那时候，柔嘉在家里等鸿渐回来吃晚饭，希望他会跟姑母

和好，到她厂里做事。这个时间落伍的计时机无意中包涵对人生的讽刺和感伤，深于一切语言、一切啼笑。^[352]

读者当可在上面这节引文中看到钱锺书文体的简洁有力。一个蹩脚的小说家通常只顾制造感人的大场面，而忽略一切表面看来无助或破坏那中心情景的附带细节。反过来说，优秀的小说家却有胆去正视全面的感情冲突，透过看似烦琐的心理甚至生理去分析这种感情冲突。鸿渐感到饥饿，又失了钱包，假若他能在馆子吃顿晚饭，他可能带着较佳心情再度回家，并实践与妻子言归于好的决心。即使他答应到她姑母的厂里工作，并打消到内地的念头，也不算意外。正当鸿渐准备向妻子低头时，他们的争执却偏偏转入不可改变的方向。柔嘉发了怒，因为她实在不想要这种轻而易举的胜利。她不满丈夫的懦弱，这种宁愿接受失败而不肯面对现实的表现。在小说这段终结里，主人公那个悲剧性的弱点实在表现得一览无遗了。

钱锺书是非常优秀的文体家。引文里虽然见不到常在他喜剧场面里出现的精彩警句和双关语(puns)，但我们在在可以注意到，他对细节的交代，毫不含糊；对意象的经营，更见匠心。钱锺书尤其是个编造明喻(similes)的能手，引文中即有好几个适当和精确的例证。正像每一个不以平铺直叙的文体为满足的小说家一样，钱锺书也善用象征事物，在选择细节时不单为适合情节内容：他希望通过这些细节，间接地去评论整个剧情的道德面。因此，正如《包法利夫人》中盲眼的叫化子是爱玛的象征一样，带着一篮粗拙玩具在窥探外国饼店厨窗的老头子，无疑是主角命运的象征。而钱锺书用以终结故事的那个怪钟，亦带着它全部的有意讽刺，在读者的脑海里留下了印象。

【注释】

^[338] 钱锺书早在三十年代前期已替英文刊物撰稿。我无意中看到他在《中国评论家》(The China Critic)六卷五十期(上海，一九三二年十二月十四日)写的一篇《谈中国旧诗》(“On Old Chinese Poetry”)。

[339] 钱锺书的文学学士论文，分两部分刊载于《书林季刊》：《十七世纪英国文学中的中国》（一卷四期，一九四〇年十二月）及《十八世纪英国文学中的中国》（二卷一至四期，一九四一年）。有关钱氏早期作品以及出生年份，请参阅麦炳坤，《钱锺书的生平和著述》，《明报月刊》一九七六年八月号。依据中共官方情报，钱氏生于一九一〇年。有关钱氏生平最新资料，请参阅夏志清，《重会钱锺书纪实》，刊于《中国时报》《人间》副刊一九七九年六月十六、十七日。

[340] 《人、兽、鬼》（开明书店，一九四六），页一〇八。

[341] 同上，页一一七。

[342] 这件事可当作钱锺书博学的例证。他告诉读者，据一些中世纪神学家的意见，女人的耳孔是条受胎的间道。（同上，页一一九。）

[343] 同上，页一一九。

[344] 同上，首页。

[345] 同上，页八七——八八。

[346] 同上，页一二二——一二三。

[347] 同上，页一五四——一五五。

[348] 《围城》（晨光出版公司，一九四七），页一七四。

[349] 同上，页二二三——二二四。

[350] 同上，页一二七。

[351] 同上，页三八二。

[352] 同上，页四七〇——四七九。

第十七章 师陀

• 舒明 译 •

论才情，师陀（王长简，另一个笔名是芦焚）^[353]是比不上钱锺书或张爱玲的，但他和他们一样，也曾居于日治时期的上海。他的作家历程进度颇慢：虽然他在战前已成为北京作家中的知名分子，并于一九三六年以第一个短篇小说集《谷》获得众所瞩目的《大公报》文艺奖金（曹禺《日出》、何其芳散文集《画梦录》同届得奖）；但他真正值得我们珍视的小说作品，该是一九四七年出版的长篇《结婚》。

跟沈从文一样（师陀之进入文坛，得沈从文帮助不少），师陀并未受过多少正规教育，但很早就对农村题材有偏好。他早年以故乡河南村镇生活为背景的一些素描和故事，文笔典雅，饶有诗意。这似乎是当时北京年青一辈作家，如丽尼、何其芳、李广田、陆蠡等人的共同作风。由于这样过于讲求文体的雕琢，在他早期的作品中，例如《谷》、《里门拾记》、《黄花苔》、《野鸟集》及《落日光》等，短篇小说和小品散文这两种文体之间的界限便很不分明。

中日战争爆发后，师陀从北京移居上海继续写作，但未投靠日本人。他乘着战时剧院活动的蓬勃，摇身一变成为剧作家，并改名师陀以表示转向。他改编了安德利叶夫(Andreyev)的《被掌颊的人》(He Who Gets Slapped)为大受欢迎的《大马戏团》，由当时「苦干剧团」（石挥、张伐主演）演出，是一出非常好看的戏。而取材自高尔基的《底层》(The Lower Depths)，由他和柯灵合编成《夜店》，亦同样大受欢迎。当时，师陀在香港和内地也发表了一连串的小镇生活写照，后来都收在《果园城记》一书内。此外，他还写了《马兰》及

《结婚》这两本小说，胜利后不久即出了单行本。另外一个长篇《荒野》在上海《万象》杂志上连载了十五章（一九四三年七月号至一九四五年六月号），未见单行本，可能未写完。

《落日光》（一九三七）这个集子是师陀早年典型的田园作品。与书名同题的一篇讲一个浪子回乡的故事，充满着模仿他人的伤感片段，而同一格调的《田园之歌》及《一块土地》似更形浅薄。但集中亦有一篇出色的讽刺作品《父与子》。这篇小说在体裁上是零零碎碎的日记，写一个中学教师纪录由一九一七年至三七年发生的事。主角是五四时代的典型青年，曾抗拒父母的命令，抛弃了乡间的发妻去和自己的意中人结合。但随着时间的流转，他却日益为自己一生的失败而懊恼；而他的成年儿女在另一个政局下的急进主义，亦令他感到惊恐。他又察觉到，在身为左翼学生领袖的长子的眼中，自己不过是一个无用的反动分子而已。师陀在这篇描写挫败生活的讽刺小说中，对现代中国知识界的时尚变迁提出一个严重的问题：现在非常聪明自负的长子，将来会否被新一代所替代，而自食幻灭的苦果呢？除了探讨父子对立这个永恒的主题外，作者对传统失落后「前进」与「落后」的相对状态，亦有非常切要的批评。

这种探究与好奇的精神在《果园城记》（一九四六）中亦很明显。根据书中序言，师陀在一九三六年的夏天从北京到上海时，途中曾在一个小市镇的火车站停下来探访老朋友。该地落后萧条的景象激起他创作的念头：他想写一部自清朝亡后至今的小镇历史。《果园城记》的十八篇素描虽无悲剧力量，但却有鲁迅在《呐喊》及《彷徨》中所表现的讽刺与同情。

正如鲁迅的几篇小说一样，《果园城记》亦以自我放逐的知识分子的暂时回乡为出发点。主角回家探访老朋友，并询问旧日相识的近况。在这一群人当中，一位年将三十的老处女，把日子花在缝制永无机会穿着的嫁衣上；另一失意乡绅，以前惯常殴打妻子，但在一九二

七年共产党占据小镇后就不敢再蛮来了；还有昔日号称望族如今是破落户的当地几个大家庭。

特别令人觉得难忘的是几位热心改革者的凄凉写照：他们当年鼓吹近代思想，结果现在走上贫穷、被谤与死亡之路。这些角色无疑在其他的现代中国小说中出现过，可是师陀却故意选择这些典型来做例子，无非要说明一点：表面上时代虽在转变中，但仍有许多地方、许多人在滞留不变的。书中真正的主角是城镇本身。改革者、共产党人及国民党官员来的来了，去的去了，可是城镇本身却我行我素，继续着它懒惰、懦弱和残酷的行径。

师陀虽然对中国的前途感到失望，他对共产主义或其他时髦的主义却也没有信心。早在一九三六年，他已写了讽刺中国共产党知识分子的短篇小说《马兰》。故事中一个马克思翻译者，从乡间带了村女马兰回城，别人都以为他把她从家庭的压迫中拯救出来。他与她同居，并介绍她给自己那一群知识分子朋友认识。但不出所料，马兰感觉他们可憎。由于师陀讽刺的笔触还未成熟，所以他无法把马兰的天真率直和她周遭的人的虚伪无情，有力地作出一个对照。但基本的布局引起他的兴趣，促使他后来将故事扩展为长篇。《马兰》写成于一九四二年，于一九四八年初版发行。

这部小说仍然是笨拙的讽刺作品，更坏的是到结尾时演变为荒唐的侠义浪漫故事。但书中的一些写作技巧值得注意。《马兰》分为四卷，首二卷和末卷由女主角的一位倾慕者用第一人称叙述。第三卷则是马兰对首二卷描述过的情节私下的纪录。虽然师陀并没有善用这独特手法，但双重透视的运用，显示了作者在技巧及情节上的独特心得。他下一部完成的小说就在这方面大展所长。

由于历年的撰剧经验和早期对讽刺作品的尝试，师陀在《结婚》一书中摆脱了以往沉思默想的哀悼气氛和乡村小镇的题材。他现在的文笔明快生动，故事的背景则放在一九四一年珍珠港事件前后日治时

期的上海。可是这场战争的作用仅止于背景而已，用以衬托出书中各人物为求生存而挣扎的阴暗面。由于作者以前作品水平的不平均，而他在五十年代虽有新作发表，也不得不受范于共产党的教条，因此我们实在不知道《结婚》究竟是一个意外收获呢，还是一个作家转为成熟的证据。但若纯就它的叙述技巧与紧张刺激而论，《结婚》的成就在现代中国小说中实在是罕有其匹的。

大多数讽刺小说的角色都有定型的弊病：人物一出场即性格全露，在以后亦无发展。《结婚》却有悬念性。每一章都带来情节和角色的一些意外发展，而角色虽不脱讽刺本色，但每次出现，必比上次多透露一些性格上的特征，而引人入胜。这种刺激性主要来自师陀对观点运用的精妙老到。小说的上卷包括一系列的六封信，是胡去恶写给女友林佩芳的，后者现正偕同父亲居于小城。下卷是第三人称的叙事纪录，情节紧接着最后一封信。这个转变安排得极其巧妙，因为这时男主角开始沉醉于一个新的梦境，幻想来日的发达和幸福，已再不关怀那位原来准备跟她结婚的女子。他干脆不再写信给她了。

在原先那些信中，男主角开始也许不自觉的，拼命替自己想借钱从事投机的决定作辩解。第一封信追溯往事：胡去恶提醒佩芳，他童年极其不幸，父亲专制而可恨，丝毫未供给他中学及大学的教育费。他继续告诉佩芳，他在上海教中学遭遇窘迫时，能够获得她的爱护和享受到她家人的温暖款待，实在很幸运，因此对她非常感激。她的父亲无疑是一个忠诚爱国的人，因他拒绝在日本人的统治下教书，宁回乡城开杂货铺；而佩芳为陪伴父亲甘愿放弃攻读大学，亦是一个懿德可嘉的女子。但自从他们离开上海后，胡去恶继续说，他一直非常孤寂。现在他决定要赶快赚点钱，好能早日与她成婚，帮助她父亲维持家计。他安慰佩芳，他的投机生意会做得极其小心，她不必为他担心。

在随后的两三封信中，胡去恶显示了对他的新朋友的锐利观察，但他的批判态度不可避免地渐渐放松下来。他虽想洁身自好，亦身不由主地被引进一个罪恶的新世界。那里面充塞着下列的角色：（一）田国宝，他的大学同学，一个硬充的美术鉴赏家和胆小的投机者；（二）国宝的妹妹国秀，一个习惯浪用金钱的轻薄少女，胡最初带着嫌恶的眼光对待她，但终于竟成了她的俘虏；（三）田氏兄妹的表兄钱亨，国秀自己中意的男友，一个花花公子和狡猾的投机商人，胡向他借了一万元，并委托他用这笔钱去投资生利；（四）黄美洲博士，一个盲眼的梅毒患者、骗子和吹牛大家，靠着投机、敲诈和飞黄腾达的幻想过活；（五）黄的情妇和未来新娘、外号老处女的张女士。这些角色每一个都代表着某种腐败，而上卷即纪录了胡去恶面对这种分子的必然堕落。

胡的堕落以他对国秀的日渐迷恋开始。他对国秀的情感不能算是爱，而是他对虚荣、占有欲和娶富家女子得到经济保障的一种狂热。他最后一次寄信给佩芳时，他的观念已完全改变了，眼花缭乱地期待着美好的未来。对国秀来说，她和他交往不过是因为自己和钱亨吵了嘴。但当胡对她意乱情迷时，她想到自己可能要嫁给这个穷教员，便突然摆脱了他，从新投向旧爱人的怀抱。

同时，由于应酬国秀的消费很大，而每月他又要支付贷款的利息，胡去恶已把储蓄全部花光，还欠下一笔重债。他跑去见钱亨询问投资情况。这时钱亨把他恨得入骨，就借珍珠港事件为借口，说替胡兑换的一万元外国股票，现在已一文不值（事实上钱亨用胡的钱作本赚了不少钱）。胡本已一蹶不振，但令他更感到惊愕的是国秀现在竟不客气地对他下了逐客令，而他先前付托国宝的两份教科书稿子，竟然又被国宝出名盗印了。他再次去找钱亨，二人打了架，结果胡去恶被打得遍体鳞伤。胡气得再无法忍受了，乃在一条黑巷中伏击钱亨，杀死了他，自己随后也被警方射死。

正如几部重要中国现代小说的主人翁一样，胡去恶是一个容易受骗的人；但他和他们不同的是，他的受骗是因为缺乏世故，而非由于本质的善良。在他早期的信中，即已出现了与他自许的纯洁不调和的伪善与自鸣得意的优越感。倘若给他去骗去抢的机会，他不久将会变成和钱亨一样的不择手段。我们可以替他辩护说，他跳进的陷阱只不过是一个大骗局，但作者要强调的，正是主角这种盲目的愚昧。胡在致佩芳的第一封信中，自视为受社会唾弃的不幸儿童。当他在暴徒世界中竞争失败后，他又重用社会不公平的观念来替自己的愚拙作辩护。只有在他杀死钱亨后神志极端清明的一刹那，他才彻底看透自己的本相。但他的激情未几就会被死亡所净化。

由于师陀处理主人公的嘲弄手法，《结婚》在形式上可被视为悲剧性的讽刺作品。胡去恶同他伙伴的所作所为，并非相对而是平行的。每人都在追求他自认为极美好的东西。在这方面，黄美洲博士是这群人中最荒诞和最可怕的一个，因为他代表了求生的不灭意志。尽管他有着显著的缺陷，他的野心与贪婪，却使他在求生的挣扎上比胡去恶强得多。我们甚至可把他看作这本寓言性小说中的一种超道德的生命力量。

黄美洲博士确实是现代中国小说中最令人难忘的次要角色。我们第一次见他在咖啡店中，与老处女及其他人在一起。他穿着颇为陈旧但相当整齐的斜纹哗叽西装，架上黑眼镜来遮掩瞎眼。他面上满是伤疤，连眉毛也绝了迹，满有信心地谈论着政治和股票市场。第二回我们看他时，刚好是一个强烈的对照：他正和老处女在他污秽的房间内，高声与房东吵骂，因为他的房东正要迫他搬迁。黄美洲以前相貌英俊，曾是北平母校的助教，和一个漂亮的女子结婚后准备到美国深造。但在这时，他的梅毒（可能是遗传的）发作了。经诊治后他双眼变瞎，而妻子竟抛弃了他去跟他的医生同居。自此以后他就一直控告她，最后她付出三万元将官司和解。他取到钱后，遂和老处女成婚。

读者翻阅小说最初的二十页时，自然会猜想它的题目和将来胡去恶及林佩芳的婚事有关，但结果小说反以黄美洲和老处女的婚事告终。这对盲眼新郎及干瘪的新娘（他们实已同居多年）的结合，等于是对结婚制度挖苦。这小说里所有的荒唐愚昧都来自求生的意志。这两个人却以他们的怪诞方式，掌握了这个意志。

故事以这种「假仪式」作结，正好点出了《结婚》的讽刺性。追求安定、逸乐和权力的倾向决定了我们生活的模式，使我们每个人看来都好像是一出恐怖成分远多于悲怆成分的大闹剧中的一个演员。因为师陀能够在他紧凑的叙事中注入这点恐怖成分，他把《结婚》写成了一部真正出色的小说。

【注释】

[353] 据北京语言学院所编的《中国文学家辞典》《现代第一分册》（征求意见稿）（北京，一九七八年九月出版），师陀，原名王长简，笔名芦焚、君西、康了斋等，一九一〇年生，河南杞县人。在开封读中学，一九三一年到北平。「九一八事变」发生，用芦焚笔名把试写的两个短篇小说《请愿正篇》和《请愿外篇》寄出，分别在《北斗》和《文学月报》上刊登。这是他文学活动的开始。

第十八章 第二阶段的共产小说

• 董保中 译 •

抗日战争爆发前，共区的文艺活动，仅依赖最粗浅的宣传方式，如歌曲、说书、活报剧等来教育士兵与当地人民。当时共产党正处于生死存亡之际，无力提倡文学与艺术。自一九三六年西安事变后，共区情势有了极大的转变。共产党政府从此在陕甘宁边区享有自治权。而且自鲁迅艺术学院建立后，大批有经验的左倾及共产党作家与知识分子涌到陕甘宁边区，中共便开始有力量建设共产主义文化了。这个时候，毛泽东也开始发表一系列影响极大的书及小册子，用来教育他的日益扩大的文化干部，教他们怎样去做好对日本和国民政府的斗争工作。虽然多数最著名的亲共作家如郭沫若、茅盾、夏衍等，在抗战期间均留在国民政府地区，可是在毛泽东和他的亲信文化头子周扬的指挥下，留在陕甘宁区的左派作家，却很快的开始了一个崭新的文艺方向。

这种新文学可分成两个时期，即一九四九以前和一九四九以后的两个阶段。虽然共区作家自一九四二年来，就一直以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为写作纲领，但这两个阶段文学精神却有显著的不同。在第一期里，所谓「新民主」的神话还存在着，作家们对批评的畏惧也不太大，所以这些作家以一种天真的诚挚与热情来写作，极力去讨好党的领导阶层。尤其是在一九四五到一九四九年这一阶段内，国民政府的失败与「解放区」已开始了的土改运动都使这些作家们感到兴奋。这时期一些作家产生了一些巨型的长篇小说，增强了中共新文学前途不可限量的幻觉。

一九四九年以后，作家们被纳入以区域为举位的组织，受到严厉的管理，他们的热忱立刻冷却下来了。党的批评家开始对文学作品的质量表示不满。他们公开的提出这个问题：为什么当全国各部门都在飞跃前进的时候，当作家的数量比解放前多出数倍的时候^[354]，而文学作品却远远落在后面呢？并且，跟解放前比较，当前的作品很少值得党的赞许。事实上，这种情况不难得到答复。当国民政府还统治着大陆的时候，作家们很容易向往一个伟大的将来，因此也较情愿服从共产党路线的各种严厉要求。可是一旦国民党失去政权后，共产党政权在这些不可改造的小资产阶级作家眼中，即刻成为敌人。中共政权费尽心机去制造各式各样的敌人——美国帝国主义、蒋介石、地主、富翁以及一切反共的阴谋分子——来引导作家及人民的仇恨。但是这种仇恨运动不能掩饰人民所受的穷困与劳苦。如果作家们在这种情形下仍然对这个新中国歌功颂德的话，那么这只是一种虚伪的行为。虚伪的心理就算与宣传的艺术作品也是不能兼容的。

如果抛弃延安早期粗糙的作品不谈，中共文学的新时代可以说是开始于毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话。在毛的讲话后，延安的文艺工作者立刻寻找新的文艺表现方式，尽量利用群众所喜欢的地方艺术形式，秧歌原是陕西一种土风舞，但自毛泽东一九三八年谈到「民族形式」的重要性后，即被认为是一种重要的宣传工具。一九四二年以后，文化干部开始热烈的讨论秧歌剧，认为以农民歌舞表演故事的秧歌的宣传力量可因此更为有效。经过初期的试验（如《兄妹开荒》等），一个具有极大号召力的秧歌剧终于出现了，那是贺敬之与丁易合编的《白毛女》。《白毛女》的剧情据说是根据真实故事写成的，说一个农女被地主强奸，她的父亲也被地主迫害而死。为了逃避更残酷的迫害，这个农女躲藏在一个不见天日的山洞里（因此头发变白），直到那个村子被解放后，那个地主受到应得的惩罚，她才回到文明社会里来。延安文艺座谈会后的另一个尝试是京剧的创作。结果

产生了两个认为有革命意义的依据《水浒传》故事编成的京戏（一九四九年以后，中共文艺组织审查京戏，认为大部分有封建道德意识，因此被禁演。）

歌谣和戏剧舞蹈一样，也是易于接受的宣传形式，因此于一九四二年后备受重视。采用民间流行曲调来歌颂毛泽东与共产党和咒骂旧生活方式的歌曲大量的出产，但是这些歌曲多半是粗陋的小调。长篇诗歌为数较少，最著名的是李季的叙事诗《王贵与李香香》。跟《白毛女》一样，《王贵与李香香》（一九四五）是部夸大地主淫虐的作品。在这首诗里，王贵与李香香的爱情，一向好事多磨，直到他们的村子被解放后才能快乐团圆。

由于共区的文盲情况，诗歌与戏剧比小说受到更大的重视。在延安文艺座谈会以前，除了丁玲的两小册短篇小说集外，没有什么小说出现。在座谈会以后，周扬及其他文艺干部开始注意寻找能完全听从毛泽东文艺路线的新作家。最后他们找到了赵树理。赵本是在一间报纸工作的无名干部，仅有初中程度，但是他从父亲（一个粗懂中药、星相术以及民谣的山西农民）那里学会了歌唱和说书的技巧。一九四三年赵树理把这种天份应用到写作上，写出了《小二黑结婚》及《李有才板话》之类的故事，马上得到周扬的赏识，称誉他为「具有大众风格的人民艺术家」，精于运用新语言及新题材。^[355]

我们上面谈到一九四五年至一九四九年这一个期间，是共区作家，特别是小说家，产量丰富的时期。虽然当时已有赵树理成功的先例，这些热心的小说家们似乎仍以流行的、已有中译本的苏联作家为模范，如萧洛霍夫(Sholokhov)的《被开垦的处女地》(Virgin Soil Upturned)，葛拉德克夫(Fedor Gladkov)的《水门汀》(Centent)，奥茨托夫斯基(Nicholas Ostrovsky)的《钢铁是怎样炼成的》(The Tempering of the Steel)，格罗斯曼(Vassily Grossman)的《人民是不朽的》(People Are Immotral)等。这些小说以标准的社会主义写实

方式（并没有回复「民族形式」的味道）来颂扬共产主义下人民与国家的改变。（自然，有些短篇与长篇小说是用「民族形式」写成的，例如马烽与西戎的《吕梁英雄传》便是，但是这类多半以「解放战争」为题材的小说，就是在共产党眼中也不如那些较有结构的新小说。）几乎所有这时期的小说都是关于农村经济的：柳青的《种穀记》描述农民为建立合作社与富农的斗争；欧阳山的《高干大》是关于农村合作社经营成功的故事；丁玲的《太阳照在桑干河上》，周立波的《暴风骤雨》，跟马加的《江山村十日》都是表扬东北土地改革的作品。草明（欧阳山妻）的《原动力》是唯一以工人为题材的小说。这部小说叙述在东北的一群工人，在党的领导下重建一座发电厂的故事。虽然这些建设小说都是千篇一律，枯燥无味，但却已是共产党文艺高度成就的纪录。

一九四九年以后，文艺创作的热忱随着共产党加紧清算整肃而消失。无怪乎中共文学史家，在讨论这一时期的作品时，大都放眼于意识形态的斗争方面，而不论作品本身的成就了。小说创作仍然服从工农兵路线。虽然政府注重工业，以工人为主的小说还是落在以农民为题材的小说之后。这些农村小说都是宣扬农业集体化的^[356]。战争小说则除了以抗日及解放战争为主题以外，自然都在韩战里找材料。直到一九五七年，很少成名的小说家在中共政府成立后写出一部小说。

（一九五八年开始情形就不同，见「附录一」。）受到中共赞赏的小说，诸如柳青的《铜墙铁壁》，陈登科的《活人塘》及《淮河边上的儿女》，马加的《开不败的花朵》，杨朔的《三千里江山》，赵树理的《三里湾》，杜鹏程的《保卫延安》等等，其作者都成名较迟，虽然不一定太年轻。杨朔是和萧军同一时期的东北流亡作家，抗战期间尚没无名。

中共的小说，既然都是千篇一律，对于个别作者的讨论因此也是多余的。情节与人物都依照着一定的模型，宣传色彩极浓。共产主义

艺术必须是乐观的，必须颂扬共产党过去及现在的光荣，以及向往一个更好的将来。又因个人不能有他自己对真理的看法，所以悲剧自然是不可能的。由于在传统上喜剧都用社会风俗习惯做素材，所以喜剧也不受党方面的欢迎。资产阶级及乡绅的行为本来已够恶心，配不上喜剧形式的处理；而共产党干部、工、农、兵各界的行为都是或者应该是为人表率的，自然开不得玩笑。当然，有一些题材是可以用喜剧形式写的，例如旧式农民的保守性，但他们的本质必须是善良的，可以改进的；或者是态度傲慢，笨手笨脚但并未犯严重错误的共干，都可以勉强凑成喜剧角色。但问题是，面对这种人物，喜剧的讽刺性变得麻木了，因为作家是绝对不能以个人为主来蔑视社会，向社会挑战的。并且，除非在剧中有一个更重要的角色，能够维护党的路线，代表党的正确作风，否则上述那种喜剧人物不能出现。就是在短篇小说里，对于正面角色，些微的讥讽都是不容许的。因为这个缘故，萧也牧为了他的《我们夫妇之间》和其他的作品受到批判，理由是他的小说太富于小资产阶级式的轻佻了。这故事讲的一对夫妇（丈夫是都市知识分子，太太是农妇）长年在一个穷僻的共区内生活。大陆陷共后，他们搬到北京去，使他们本来相安无事的生活起了变化。一到北京后，乡村夫人不但土里土气，而且对都市的奢华生活，诸多挑剔，使做丈夫的大为难堪。他怪她土气，而她也怪他「学坏」学得这么快，不满他一下子便恢复都市的恶习。这个妇人热心过度，连她的党上司也命令她自我检讨。

在她对丈夫承认她的过错后，丈夫对他妻子的爱情反而恢复了，而且他也发现他妻子粗俗后面的许多优点。既然共产党员也是人做的，这个家庭故事本来没有什么特别的地方，因为，即使是一对共产党夫妇，也可以有不同的性格习惯，并且，吵了架以后自然也可以和好如初。但是中共批评家却觉得不对劲，认为这个故事暴露了共产党夫妇之间的矛盾冲突，更不应该的是对这个无产阶级出身的妻子的讽

刺。他们的意思不外是，任何一对共产党夫妻，因为他们是共产党员，应该是，而且一定是，快乐融洽的。

正面人物不但应该行为得体，而且应该随时随地表现正确的意识型态。《武训传》电影的错误——在小说中也有类似但较轻微的错误——是负责这部电影的工作人员误认武训为一个无产阶级英雄。但在马克思主义的观点看来，武训只是一个卑贱的奴性的人。就算是这个传奇式的乞丐，这个贫民义校的创办人，有着无产阶级式的勇气、热诚、自我牺牲等种种道德，他只不过是一个终身行乞，而从未想过要领导革命推翻地主阶级的人。他只是一个驯服的奴隶，心满意足地接受他的主人的施舍。可笑的是，《武训传》自面世以来，一直受到批评家的吹捧，他们想不到党中央后来批判此片为反动的影片。

不单正面人物应该时时把他们的意识型态挂在口上，就是反面人物也得如此。地主、国民党特务、日本兵都一定是坏人；他们的恶性，是根深蒂固的，因此他们不可能动善心，行好事。如果一个作家给这些反面人物些微的人性，自然而然地，他立刻会被认为犯了小资产阶级的温情主义。《战斗到明天》本来是一本很公式化歌颂共产党英雄主义的小说，一九五一年出版后，却受到严厉的批评（这部小说的第一部经过彻底的修改后，于一九五八年重新发行），因书中许多错误之一，是作者白刃竟然胆敢给一个日本军官反省他自己罪行的机会。他刚命令部下放火烧毁一个共产党军事基地：

「火，罪恶的火！大火，小火，都是我们亲手制成的！」
渡边懊悔地想了一下，便踏着沉重的脚步，走下山坡。他计算了一下，这一次讨伐，不到一个月，已经损失了四十七个士兵。想到每次讨伐，故国要添一批新的孤儿寡妇。顿时像回到故乡，看见年轻的妻子，正牵着弱小的女孩，站在码头上，在向他挥泪告别。「哦，时间过得真快，五年了！说不定自己有一天，也像部下一样的死去，一样的在火里烧成灰，盛在小盆

里返回故国。当妻子从故乡忽然接到小盒骨灰，她们会怎样的伤心呀！……」^[357]

中共文艺批评家巴人，依循着在《文艺报》上发表过的更权威性批评的路子，批评这一段道：

这是把一个法西斯匪徒描写成一个善良的人物了。这是不是失却了阶级立场和民族立场呢？作品中人物的出现，总是负担着他所属的阶级的任务而行动着、生活着和战斗着的。因之，作家应该给予「他」以适合于其所属的阶级的面貌，思想和感情。我们试想：一个陷入于疯狂侵略的法西斯分子，而且是个部队的负责人物，有可能发生这种思想感情吗？^[358]

前面所引的一段是一个很明显的例子。一个共产党作家想研究人物心理状态的描写，无疑是自讨苦吃。因为，既然每一个人物的好坏，思想，感情，梦想——实在大陆小说并无梦想的出现——都要符合阶级性，一般小说家常用的心理描写手法，就完全派不到用场了。此外，不依照一个人物的阶级性来表现他主观上的缺陷与优点，也会给作者添麻烦。周扬对一个因想减少宣传上的单调而加插了多少心理描写的故事批评了一番。他板着面孔的训话读来真给人啼笑皆非之感：

……有些作者就是描写积极人物的时候，也不是着重在表现他们的新的、高尚的质量，而往往努力去找寻他们灵魂深处的某些弱点或阴暗的方面。

最近，《人民文学》第四卷第一期发表了丁克辛的小说《老工人郭福山》，可以作为这样的例子。这篇小说写了郭福山的儿子郭占祥，一个被作者描写为一切方面都够模范的，「有能力，有威信，得到全支部党员的一致拥戴」的铁路工人领袖，又是工务段的支部书记，这样一个人物；这个人物，在美帝国主义侵略朝鲜的战争发生，敌机轰炸我国境的时候，

候，忽然害怕起飞机来，成为了一个「怕飞机、怕轰炸、怕死的软骨头」。原来他过去曾被日本鬼子抓到北满去当劳工，有一夜，日本鬼子用机枪打死两百多劳工，他从死人堆里逃出来，从此他听到机枪的「哒哒哒……」声就害怕了。他的非党员的老父亲要求支部把他这个不肖的儿子开除出党，总支书记从宽处理，仅仅撤消了郭占祥的支部书记的职务。后来在他父亲的影响之下，他变成不怕飞机了，于是成了「父子英雄」。很显然的，作者不只歪曲地描写了一个模范的共产党员所应有的形象，而完全抹杀了共产党的教育和领导的作用。似乎一个模范共产党员还不如一个普通老工人；似乎在最要紧的关头，决定一个人的行动的，不是他的政治觉悟的程度，而是由于某种原因所造成的生理上、心理上的缺陷和变态；似乎帝国主义者凶暴行为竟可以把中国工人吓倒；似乎使一个共产党员改正错误的，不是党的教育，而是父亲的教育。在整个事件中，起决定作用的是生理的因素，而不是政治的因素，是家族的关系，而不是党的关系。这样的作品，在政治思想内容上说，是完全错误的。……[\[359\]](#)

既然悲剧和喜剧都不能存在，人物心理状况及其个别的道德面又不能描写，那么小说的（也是戏剧与诗的）领域当然是很狭小了。能够存在的只是最简单的田园形式的与我们可以称之为「新传奇」（melodrama）形式的这两学型文。田园文学注重描写人民的牧歌式的快乐，这也是共产主义绘画艺术的主调。但是，一个画家画一群充满快乐幸福的健康农民，远比一个作家用文字来描写容易得多。因此，小说中传奇式的情节往往较田园式的情调突出，虽然凭空塑造田园式恬静生活，在宣传功用上——预示中国在社会主义下将来美丽的憧憬——要比前者有用得多。可是自官方的报导上看，直到目前为止，中国大陆的生活一直是无休止的与天灾人祸的斗争，而传奇正是表现斗

争最恰当的文艺手法。在这斗争里有四种人物——第一类是已经觉悟，所以不会堕落的人（此类包括大多数的党员干部及工农兵群众的领袖人物）；第二类基本是好人，但时常也会走错了路的人（群众和某一些干部）；第三类表面是坏的，但是可能改造的人（诸如中农，小资产阶级，知识分子）；最后一类是坏得无法救药的人（如地主，国民党及一切隐藏或公开的人民公敌）。小说家的责任是要肯定这些已经觉悟的人的力量，纠正改良那些中间分子，暴露惩罚坏分子。阴谋分子及反动分子必须对一切共产主义所受的障碍负责，一切共产主义的成功都应归功于共产党的领袖。所以不论长篇也好，短篇也好，传奇的公式是一定的：英雄人物立功，中间分子被改造，坏蛋受惩罚。

在较清醒的时候，作家与批评家们都同样的对形式主义的专制感到烦恼。在故事情节必须依照斗争、立功的乐观公式下，人物必须依从好人，坏人，及可以改造的人的固定模式下，怎么可能不使作品流于单调乏味呢？因此，怎样去创造有趣但仍然典型的人物似乎是中共批评家最大的问题^[360]。他们非常耐心地以鲁迅和其他中国小说家、果戈尔、高尔基及其他苏联小说家的写作技巧为例，说他们所写的人物，是如何如何的生动。既然这些作家可以在一定的阶级范畴中创造了如许难忘的人物，我们的作家也该做得到才是。但这些要求人物有典型化的批评家，大概不知道美国小说家费兹杰罗 (F. Scott Fitzgerald) 在这有关的问题上说过这么一句话：「如果你从创作一个独特的人物着手，没多久，你就会感觉到，你创造出来的，已不是一个个别的人物，而是一个典型。如果你从创作典型人物着手，你将会发觉你创造出来的——什么东西也不是。」正因为毛泽东领导下的小说家都是从写典型开始，所以他们什么也没有创造出来。

在不大友好的时候，中共文艺批评家可以指责说，最近一些小说的失败，是由于作家们自己学习马列主义的失败，是作家们不会活学

活用毛泽东思想，及作家们没有深入人民生活的缘故。自然，在政策上，作家们经常被下放到农村，工厂及前线去体验真实的生活。可是，最大的讽刺是：要是作家们诚实的报导他们所看见的一切，他们作为一个文艺工作者的特权便马上被褫夺。不论他们如何认真参加深入人民生活，他们只能舍弃他们所亲历的知识经验，编造些乐观的宣传来证实共产党的成功。张爱玲在《秧歌》中描写的顾冈——顾同志为一中共文艺干部，他目睹一场悲剧，但却只能写传奇式的电影剧本——已经写出了现今大陆上作家可笑而可悲的处境。

作家与人民在一起生活的一个可能好处，是他们在应用民间语言上已经有了进步，跟早期几乎与现实脱节的革命小说相比，毛泽东时代的小说，至少在语言的模仿上与对表面生活的观察上表现得相当精确。由于道德、心理及哲学性质的小说的题材受到禁止，对文学技巧还没有完全丧失兴趣的作家，只有选择在专门表现地方特性的地方文学上下功夫了。拿丁玲早期作品《水》和她后来的《太阳照在桑干河上》一比较，我们马上可以看到后者的文体，较为严谨，而作者对农民语言的运用也相当成功。在这方面，《高干大》可以说是一个更为突出的例子。该书作者欧阳山为广东人，其三十年代的作品，都充满欧化句子，令人不忍卒读。但在《高干大》一书中，他却能用起地道的陕西方言了。可是语言运用的进步帮不了这本书的忙，《高干大》仍是一部非常幼稚的作品。如果作者对人生没有自己的和全面的了解，地方彩色的手法，无疑是作家的绊脚石。因为一个作家之所以着意描写一处地方或一个社会的细节，无非是想把这地方和社会的真实感表现出来。但是如果这个作家，在深入体察这个地方和社会时，对一切早已有公式化的见解，这个时候，真实感不外是宣传八股的别称而已，用心写地方色彩的细节有什么用？中共的新小说家所能做到最好的，便是创造出一种肤浅的「资料写实」文学，但骨子里，这些写实文学一点也不真实，因为老百姓间真实的感情和思想，都一律被有

系统的加以歪曲来符合乐观主义的公式调子。甚至于农民的语言也堕落成为死板的粗话和土语，因为那些语言的作用，已经不再是为了表现真实的感情的了。在感情冲动时，农民的语言本是饶有诗意的，但在中共的「写实文学」里却已失去了。再说，中共特意的去培养方言文学，与其本来的「文艺大众化」目标相违，因为它破坏了早期白话文作家苦心孤诣栽培的成就，那就是国语的推行。

虽然前面所谈到的，对我们了解中共自一九四二年以来的文学特征，已经够了，但为了深入一点讨论起见，我特意选出赵树理的作品和丁玲的《太阳照在桑干河上》来做例子，因为这两人都先后做过中共文坛的宠儿。照当时中共领导阶层的意见，赵树理该是鲁迅、茅盾等大小小说家的继承人的。至于丁玲，虽然她本人早已受到整肃，但她这部小说还是值得批评家注意的，因为有好多年，它一直被认为是毛泽东时代最光荣作品之一。（当然文化大革命后，赵树理也遭清算，看来值得称赞的小说家愈来愈少了。）

赵树理的早期小说，除非把其中的滑稽语调（一般人认为是幽默）及口语（出声念时可以使故事动听些）算上，几乎找不出任何优点来。事实上最先引起周扬夸赞赵树理的两篇，《小二黑结婚》及《李有才板话》，虽然大家一窝蜂叫好，实在糟不堪言。赵树理的蠢笨及小丑式的文笔根本不能用来叙述，而他的所谓新主题也不过是老生常谈的反封建跟歌颂共产党仁爱的杂拌而已。《小二黑结婚》是一个破除迷信，歌颂共产党婚姻自由的简单故事。小二黑的父亲是一个性情古怪，迷信算命的农人，而小二黑所爱上的女孩子的妈妈，却是个爱卖弄风情的巫婆。这一对青年人的结婚愿望受到了家庭反对。理由是，小二黑的父亲认为他们的结合会引起不幸；女方母亲的反对是因为她自己想勾搭小二黑。最后村里的共干上场，一切困难就迎刃而解。小二黑的父亲不再迷信算命；女方的母亲也不再做巫婆，不再向男人卖弄风情了。两人都成为劳动生产的农人，而他们的子女也快快

活活的结合了。这个故事多少反映出延安时代比较缓和的作风，那个时候作者还能描写一种田园式快乐的幻象。《小二黑结婚》并不是新小说的前驱。而是回复到五四时期劣等作家所写的反封建的那类温情小说。反封建斗争虽然已经取得胜利成果，可是由于共区极端落后，这种斗争只好一再重演。

《李有才板话》里的主角是一个说书的，喜爱把村里大小事情编成讽刺滑稽的板话。李有才大部分是作者自己的写照，着力于使他村庄上的人看清当地政府的腐败，并且使共产主义社会实现。跟《小二黑结婚》一样，《李有才板话》也是一种民间幽默的蹩脚尝试。这种形式——在白话的叙述中加插唱词——尤其受到批评家的称赞。对中共来说，这种旧瓶装新酒的方法，是在写作上运用「民族形式」的成功。

虽然这两个故事写得笨拙，但由于能够完全摆脱欧化的左翼传统，嘻嘻哈哈真为共产党作宣传，所以周扬认为这两个故事是共产主义文学的一个新开始也许是对的。教育程度高的作家们在写作上采用毛泽东路线时，往往一片虚假，故意迁就工农兵读者的水平以求无过。可是早期的赵树理对共产党「恩德」的赞颂，却是天真无邪的，因此完全没有讽刺意味。在中共大捧赵树理的那几年，我们所看到的，并不是一种新的文学的兴起，而是一种可以强化共产政权的心态的培养。

之后，赵树理又写了一本二百页的小说，《李家庄的变迁》（一九四五）。《李家庄的变迁》是赵树理作品中写得最好的一本。书中已看不到那种丑角式的语调，因为他已应用了传统小说的文笔，而且，还运用得颇为成功。就他有限的教育背景来说，这真是难能可贵的事。小说的前半，展开一个山西北部穷乡僻野的社会全景，读起来还很引人入胜。基于他本人亲身的经验，赵树理以真实感人的手法，描写自一九二八年以来一个农民英雄铁锁的苦难生活，抽鸦片的地主

及阎锡山的山西省政府的官僚的残酷，自大。但是，在小说中不断增强的宣传语气词句内，这种童话式的天真爽直的本质逐渐消失了，直到这本小说最后变成了一个老套的故事，讲共产党的仁爱，农民的觉悟及解放，刁滑地主的被清算。

《李家庄的变迁》不是一部典型的中共小说。作者广泛的应用他对解放前的山西情形的切身经历，而不是用研究的成果来写成这部小说的。一般来说，中共的新小说摒弃了作者的回忆，只着重作者实地参与的成果。

丁玲告诉我们当她准备写《太阳照在桑干河上》时，她特地在一九四六年夏天到察哈尔省怀来、涿鹿两地参加土改队工作。在写作过程中（一九四七年）她还到了河北中部的行唐、获鹿等地观察了四个月的土地改革。所以这个丁玲最受赞扬的小说（一九五一年斯大林文艺奖金二等奖作品）是作者打着资料性写实主义的旗帜来处理某一题材的。

这个故事发生地点在桑干河边，靠近涿鹿县的暖水屯。那个屯里本来有八个地主，但解放后其中四个不是已在斗争中受到清算，就是逃到别的地方去了。当一个新土地改革工作组到了暖水屯来结束未完成的土改时，那四个地主不禁心惊胆战。这四个地主中，钱文贵人最精明，为了他的生命财产，设策顽抗。他已经把他的女儿嫁给了一个干部，并且有一个儿子在解放军，现在他又唆使他的侄女黑妮来勾引从前是他的农工而今天是农会主任的程仁。最初，其他地主的田产财物被没收分发，而钱文贵由于他在本村的声望及与党新建立的关系，他的地位和财产安然无恙。而程仁起初也因爱黑妮的关系，在斗争会上，没有起来指责钱文贵。但最后他终于改变了主意，不但自己攻击了钱文贵，而且还煽动群众的怒火：

程仁问大家说：「父老们！你们看看咱同他吧，看他多细皮白肉的，天还没冷，就穿着件绸夹衫咧！你们看咱，看看你

们自己，咱们这样还像人样啦！哼！当咱们娘生咱们的时候，谁不是一个样？哼！咱们拿血汗养了他啦，他吃咱们的血汗压迫了咱们几十年，咱们今天要他有钱还债，有命还人，对不对？」「对！有钱还债，有命还人！」

「天下农民是一家！」「拥护毛主席！」「跟着毛主席走到头！」

台上台下吼成了一片。

于是人们都冲到台上来，他们抢着质问钱文贵，钱文贵的老婆也哭巴着一个脸，站到钱文贵身后，向大家讨饶说：「好爷儿们，饶了咱们老头儿吧！好爷儿们！」她的头发已经散乱，头上的鲜花已不在了，只在稀疏的发间看得出黑墨的痕迹，也正如一个戏台上的丑旦，刚好和她的丈夫配成一对。她一生替他作了应声虫，现在还守在他面前，不愿把他们的命运分开。

.....

人们都涌了上来，一阵乱吼：「打死他！」「打死偿命！」一伙人都冲着他打来，也不知是谁先动的手，有一个人打了，其余的便都往上抢，后面的人群够不着，便大声嚷：「拖下来！拖下来！大家打！」

人们只有一个感情——报复！他们要报仇！他们要泄恨，从祖宗起就被压迫的苦痛，这几千年来的深仇大恨，他们把所有的怨苦都集中到他一个人身上了。他们恨不能吃了他。

虽然两旁有人拦阻，还是禁不住冲上台来的人，他们一边骂一边打，而且真把钱文贵拉下了台，于是人更蜂拥了上来。有些人从人们的肩头上往前爬。

钱文贵的绸夹衫被撕破了，鞋子也不知失落在那里，白纸高帽也被蹂乱了，一块一块的踏在脚底下，秩序乱成一团糟，

眼看要被打坏了，张榕民想起章品最后的叮嘱，他跳在人堆中，没法遮拦，只好将身子伏在钱文贵身上，大声喊：「要打死慢慢来！咱们得问县上呢！」民兵才赶紧把人们挡住。

.....

这时钱文贵又爬起来了，跪在地上给大家磕头，右眼被打肿了，眼显得更小，嘴唇破了，血又沾上许多泥，两撇胡子稀脏的下垂着，简直不像个样子。他向大家道谢，声音也再不响亮，结结巴巴的道：「好爷儿们！咱给爷儿们磕头啦，咱过去都错啦，谢谢爷儿们的恩典！……」

一群孩子都悄悄地学着他的声调：「好爷儿们！……」

[361]

这段斗争地主高潮的结果是钱文贵写下保状：「恶霸钱文贵在村上为非作歹，欺压良民，本该万死，蒙翻身大爷恩典，留咱狗命，以后当痛改前非，如再有丝毫不法，反对大家，甘当处死。恶霸钱文贵立此保状，当众画押。八月初三日。」[362]

值得注意的是，丁玲一方面仔细的描写村民和地主恶霸间的仇恨，另一方面又聪明的表现了共干的宽大与对秩序法律的尊重。这正与我们所听到的共干对地主残忍的刑罚报导恰巧相反。在所有中共土改的小说里，群众永远是充满着血腥的仇恨，而干部们都只在法律范围内来满足群众的要求。小说与新闻报导及社会报告不同，小说的内容不受事实真实的限制，读者只能从他自己在这一方面经验，这篇小说整个的语调，以及料想中作者的能力与动机来决定一部小说的真伪。无疑的，丁玲在这部小说的斗争场面和其他地方，都力求某种「真实」，——为便于共产党宣传而写的「真实」。每一个作家，如想保存自己的话，都得作这种宣传的。丁玲把一切斗争地主常见的情况，如农民的忿怒，仇恨及暴行都记下来了，但对于干部们如何煽动群众的忿怒仇恨，农民们在发泄他们的暴虐时情绪的感觉如何，地主

对于肉体酷刑的恶毒不公平感觉又如何，丁玲对于这类更深入的事实未加注意，也不便加以注意的。张爱玲的《赤地之恋》（前面的一百多页是关于土改的）远比丁玲的《太阳照在桑干河上》高明，原因便在她能关照到这深一层的实情，能在反常的情况下设想人的正常感觉和情态；而且写到共干以及某些因胆怯而甘听共干指挥的农民，昧了天理，枉杀无辜时，真引起我们冤仇如海深的感觉。

《太阳照在桑干河上》是一本企图表现共产党真相的著作，写得虽然卖力，但却是一本枯燥无味的书。全书四百六十多页，分五十八章，大部分是对村民及来村中工作的共干的简短素描。作为社会学资料来看，书中纪录恐惧资料多到使人吃惊，这是不是因为作者过分热心，要在本书掌握错综复杂的历史辩证呢，还是由于对于共产党政权隐伏着的敌视呢？（早在一九四二年丁玲就对延安政权的官僚表示不满。）可是丁玲确是用了很多篇幅来描写那些被迫害的少数人的痛苦，虽然这些少数分子的罪名老早便被确立了：他们要不是反动派，就是封建残余。所以这本小说描写一个蜷伏在土地改革恐怖下的村庄，也有一些场面是颇堪玩味的。

还有一些较为生动的人物素描：有一个虔诚的佛教徒侯忠全，以前曾经在他的一个恶霸地主叔叔侯殿魁底下工作。土改分田的时候，侯忠全不肯接受他应得的一部分，以为人类求改进的想法，结果都是空虚的：

今年春上，大家斗争侯殿魁，很多人就来找他，要他出来算账。他不肯，他说是前生欠了他们的，他要拿回来了，下世还得变牛变马。所以后来他硬把给他的一亩半地给退了回去。这次他还是从前的那种想法，八路军道理讲的是好，可是几千年了，他从读过的听过的所有的书本子上知道，没有穷人当家的。朱洪武是个穷人出身，还不是打的为穷人的旗子，可是他作了皇帝，头几年还好，后来也就变了，还不是为的他们自己

一伙人，老百姓还是老百姓。他看见村子上一些后生也不从长打算，只顾眼前，跟着八路军后边哄，他倒替他们捏着一把汗呢。所以他不准他儿子和这些人接近，有什么事他就自己出头，心想六十多岁的人了，万一不好，也不要紧，一生没作亏心事，不怕见阎王的。但在他脸上却不表示自己的思想，人家说好的时候，也只捻着胡子笑笑。他明白，一只手是挡不住决了堤的洪水的；但他并没有料到，这泛淹的洪水，是要冲到他家里去，连他自己也要被淹死的。 [363]

侯忠全被认为是一个可怜而又愚蠢的老头子，他的思想只暴露出他消极的迷信态度。可是对共产主义消极的抵抗，也需要一点勇气。他拿明朝的朱元璋来影射毛泽东，想不到却说中了，虽然丁玲可能并没有这种讽刺的动机。

另一个对共产党表示不太信赖的是任国忠老师。任国忠很看不起他的同事，并且对共产党是否能得到最后胜利也非常怀疑。他相信蒋介石一定会赢，所以散布谣言来动摇村民对共产党的信心，他常常拜访钱文贵来泄露胸中的气忿：

嗯！共产党总说是为穷人，为人民，这也不过只是听的好名词。钱二叔，你没有去张家口看一看，哼，好房子谁住着？汽车谁坐着？大饭店门口是谁在进进出出？肥了的还不是他们自己？钱二叔！如今是穿长褂子的人吃不开了。 [364]

这些话，即使出自一个有问题的角色口里，在一本专为宣扬共产党是人民的朋友的小说中，也是有惊人的反宣传作用的。

《太阳照在桑干河上》写得最好的地方，是描写共干来到以后村中平静社会关系的转变。共产主义消灭了一个特权阶级，代之而兴的却是另一个新的特权阶级。圆滑势利与外交手腕在新政权的人与人之间关系上一样用得着。有不少时候，丁玲忘记了她的土地改革，而来探索这种社会性的戏剧。程仁深爱黑妮，可是不敢去看她，因为她是

一个地主的家属。相反的，由于程仁在农会的地位，钱文贵与他的老婆都渴望着拉拢程仁：

八路军解放了这村子，也解放了黑妮，二伯父谈起的那头婚事放下了，并且对她的态度也转变了，显得亲热了许多。她一天天看见程仁在村子上露了头角，好不喜欢；虽然他们见面一天天在减少，但她相信程仁不是一个没有良心的人。她并不知道程仁的确有了新的矛盾。程仁是在有意的疏远着她的。程仁知道村子上的人都恨钱文贵，虽然两次都没有清算到他，但他却是穷人的死对头。他现在既然是农会主任，就该什么事都站在大伙儿一边。他不应该去娶他的侄女，同她勾勾搭搭就更不好，很怕因为这种关系影响了现在地位，群众会说他闲话。尤其当钱文贵闺女大妮嫁给治安员张正典以后，人们都对张正典不满；所以他就不得不横横心，虽说这种有意的冷淡在他也很痛苦，也很内疚，觉得对不起人，但他到底是个男子汉，咬咬牙就算了。^[365]

在任何毛泽东时代以前的小说里，这一段叙述实在不算特别；可是由于共产党对心理描写的反对，程仁的心理状况在这本单调无味的小说里，实在是一个难得的精彩片段。

在共产党宣传要求范围内，丁玲慎重的刻画了很多村民及干部的典型，其中包括干部中的坏分子：贪婪的赵全国；傲慢、迂腐而又无能的土改队员文采；对丈人钱文贵忠心与对党的忠诚之间发生冲突的张正典等等。丁玲对东北农民口语的运用，也很到家。但是这种写实主义充其量只是肤浅的写实，因为作者对干部的批评只局限于整风运动的目标之内，丝毫没有接触到共产主义基本的邪恶之处。而且书中的语言，不管是如何的口语化，却不能够发掘人心，因为如能发掘人心，则读者对共产主义给快乐和正义所下的定义就不能不发生疑问了。因此，我们倒想起茅盾来了。《动摇》所写的，也是共产党革命

者和反动分子的故事，时间上仅隔了一代，但风格和手法是多么的不同啊。

一九四九年以后的小说，我只用赵树理的《三里湾》做例子。这是一本最受赞扬的人民艺术家的著作，因此也应跟其他这个时期的小说同样值得重视。另一方面，《三里湾》可看作是《太阳照在桑干河上》的续篇。丁玲的《太阳照在桑干河上》称颂土改，赵树理的《三里湾》则称颂集体生产。《三里湾》先在一九五五年一月至四月的《人民文学》上连载，不久即出单行本。这部小说是为了配合毛泽东号召，将全国耕地改变成农业生产合作社而写的。跟丁玲一样，赵树理作了不少实地调查工作。一九五一年春天，他被派到他原籍的山西调查学习一个四十年代初期就解放了的模范村。那个村子的地主早已被清算，而一个过渡形式的合作生产组织——互助组——已经成立了不少日子。赵树理到达那个村子的时候，正值那个地方的农民们被命令把他们所有的土地、牛和农具都交给合作社。次年，赵树理又回到那个地方看合作实验的成果如何，而《三里湾》也据说就是作者研究观察农村合作的结果。^[366]

土地改革的一个目标，是假定一旦地主所有的土地分配给农民后，农民的生活将会立刻得到改善。但是在集体生产政策下，这些刚分到地的农民，又被强迫不但把得到的土地，而且还要把他们所有的一切都交出来。他们的愤懑，自所难免，特别是一般勤俭的中农们，更不甘心把他们的财产与贫农共享。在赵树理的小说内，这些中农们自自然然就成为书中的恶棍了。

三里湾村里最反对加入农村合作社的中农是村长兼互助组长范登高跟马多寿二人。马多寿一方面受他旧式而又工心计的老婆管制，另外又受一个钩心斗角的大家庭的困扰，所以连割让一块地来建造渠沟都不肯。马多寿代表着死硬的封建思想，范登高是一个更有意思的资产阶级思想的代表。范登高在解放前给一个地主赶骡子，但是由于土

改时期表现得很前进，所以爬到现有的地位。他现在不单是村中最富裕的农民，并且也是村中唯一作小买卖的人。他卖的家常用具也比当地合作社的好。以一个互助组长的身份，他可以跟干部们争辩反对加入合作社。但是他终于在党的会议中受到大家的攻击。范登高经常细心的习性使他立刻改变他的立场，滔滔不绝的批评他自己的资本主义自私的行为。其他反对合作社的农民见到范登高的前例，加上干部跟自己家里较进步的子女或妻子的热心努力，也都一个个的放弃他们的反对立场。在十月一日国庆节前夜，全村农民同意加入合作社，开始挖渠工作，使这一区的生产大量增加。

作为一部斗争小说，《三里湾》比《太阳照在桑干河上》温和得多。无论如何，中农们只不过贪婪的想为自己多得一点而已，还没有犯地主们所犯的滔天大罪。赵树理也决心要描绘出农村中一片快乐的景象：如果要使全国都愿意为实行毛泽东的新农业政策作更多的牺牲，共产主义在这一方面成功的证据一定得表现出来。在小说里，三里湾本地画家老梁画了三张三里湾的风光：第一张是「现在的三里湾」，第二张是有了水渠灌田的「明年的三里湾」，最后一张是「多少年以后的三里湾」——那时合作社的社员已能够有钱买汽车了。

（事实上，人民公社不久即代替了规模小的合作社。）为了符合田园乐趣的主旨，赵树理把村中的青年人写成一群快乐而又完全驯伏于共产党意志下的人。如王玉生就是其中一个。他虽然没有受过正式教育，但却是一个少年爱迪生式的人物，常常发明新工具来适应大规模耕种的需要。他的哥哥王金生是当地共产党的支部书记，整天整夜的为村子的事务忙。似乎是为了补救书中故事的单调乏味（各种大小会议以及对村子地理的详细报导占的篇幅实在太多），作者也插入一段牵涉六个年青人的恋爱关系。赵树理极力想把这些浪漫插曲描写得生动有趣，可是他失败了，这也是意料中的事。在共产党的统治下，一个人对自己爱人的评价，完全是以政治意识及工作能力为标准，主观

的浪漫感情是绝对不许可的。在这种情形下，赵树理所能处理的最复杂的恋爱关系，都搭上了范登高的女儿范灵芝。范灵芝很爱马多寿的儿子马有翼，因为他们两个同是「有文化」的人，那就是说，都念过初中，现在又都是村中夜校的教师。可是当范灵芝发现马有翼完全是个一天离不开母亲的人时（马有翼因为是个「有文化」的人，所以不能使他变成一个反面的人物，最后他还是前进了），她开始倾心于村中的爱迪生王玉生了，但王玉生没有进过中学，不免犹豫起来：「这小伙子：真诚、踏实、不自私、聪明、能干、漂亮！只可惜没有文化！」^[367]最后范灵芝抛弃了这种顾虑，决定跟王玉生结婚了。这种中国青年的「文化势利」眼，应该是个很有趣的题目，可惜赵树理并没有好好的处理：范灵芝内心的矛盾，如果说是这部小说浪漫插曲中的一个高潮，不如说是一出作者无意幽默而闹出来的滑稽更为恰当。^[368]

我仅讨论了丁玲和赵树理的作品而未触及工人小说及士兵小说，那是因为较好的作家都宁可致力于写作农人题材的小说，所以工人士兵题材的小说似乎更不值得批评了，史坦汉诺夫式(Stakhanovite)的工人的日夜赶工超额完成生产目标，以及共产党军队及志愿军对国民党法西斯及美国帝国主义胜利的战斗——这些都是理所当然的题材。而立功，改造，惩罚的公式也应用得更单调了。中共小说的每一类型——也是文学的每一部门——都不能回避宣传的严格要求。

一九五〇年代初期中共的主要文艺批评家如茅盾、丁玲、冯雪峰，甚至于周扬，都对这时期的文艺作品不满。但是自从胡风暴露了这个时期的文学空洞无实后，中共的文艺当局开始改变论调，强调一九四九年以后的文学实在是优秀的。中共文学固有的公式主义是不容改变的，但是至少文学作品的大量生产是可以办得到的。所以在整肃胡风以后，「繁荣」文学艺术就成为一个新的主题；甚至于「百花齐

放」的口号也主要是为了「繁荣」。可是反右派运动很快的证明了「繁荣」的空幻性。

到一九五七年末，右派分子已被打垮，中共的文艺当局又决心开始激发文艺生产。无数的作家及戏剧工作者下放到农村、工厂、矿场、兵营及边区去学习共产主义生活^[369]。一九五八年初，整个大陆竭尽全力搞「大跃进」运动促进生产；文艺工作者也不例外。光是上海一地的作家就保证在两年内生产三千件文艺作品^[370]。一九五八年中，新文艺作品的产量，确实不少，看来一个给予作家较大自由的时代真的要到来的样子。但是除非中共领袖们真的不怕实行一个文艺自由政策——这是绝不可能的——文艺「繁荣」是不会长久的。

【注释】

[354] 一九五六年，中国作家协会宣称有会员九百四十六名，但只有五分之一可称为真正从事写作的作家。见刘白羽，为《繁荣文学创作而奋斗》，《文艺报》五、六期合刊（一九五六年三月），页二九。

[355] 见周扬，《论赵树理的创作》，引自王瑶，《中国新文学史稿》下册，页三一三，三一六。

[356] 在一九五六年第三次作家协会全国代表大会中，周扬承认「工业建设和工人斗争仍然是文艺创作中的一个比较薄弱的方面」。见周扬，《建设社会主义文学的任务》，载《文艺报》，五、六期合刊（一九五六年三月），页十一。

[357] 引自巴人，《文学论稿》，二卷，页四六九。

[358] 同上，页四六九——四七〇。在附注里，巴人承认他的论点受了两篇在一九五二年一月《文艺报》上和一九五二年四月《解放军文艺》上刊登的有关该小说的批评所影响。

[359] 见《坚决贯彻毛泽东文艺路线》一书中同题文章，页八十三——八十四。

[360] 茅盾、丁玲、冯雪峰及其他主要文艺批评家都对该问题发表过意见。在巴人的《文艺论稿》第二卷第三编论文艺创作中有较有系统的讨论。

[361] 丁玲，《太阳照在桑干河上》（人民文学出版社，一九五二年版），页三九四——四〇〇。

[362] 同上，页四〇二。

[363] 同上，页一四一——一四二。

[364] 同上，页二七。

[365] 同上，页二四——二五。

[366] 见赵树理，《三里湾写作前后》，《文艺报》十九号，一九五五年十月出版。

[367] 《三里湾》（人民文学出版社，一九五九年版），一四〇页。

[368] 甚至中共文学批评家对此小说中单调乏味的爱情描写也感厌烦。鲁达在一九五六年一月的《文艺报》中写了一个题为《缺乏爱情的爱情描写》（二二——二五页）就指出了这一问题。不过周扬在同年作家协会全国代表大会致词中，立刻又重新确定这部小说的重要性。

[369] 一九五七年十二月《文艺报》（三十四期，二——三页）登载了两篇对下放作家及戏剧工作者的访问。在三十五个非戏剧家的作家中，已经下放或将要下放的，几乎都是当时极活跃的共产党作家，其中包括草明、柳青、赵树理、马烽、张天翼、田间、康濯、杨朔、李季、刘白羽、巍巍、陆柱国等。

[370] 《文艺报》六期（一九五八年三月），登载一连串文艺作家的「大跃进」活动。关于上海的新闻报导登在第十九页。

第十九章 结论

• 陈真爱 译 •

共产主义在中国的成功，使一般人几乎毫不批判地接受共产党对中国现代文学的看法。对于那些代表了中共的文学成就的创作或批评作品，近年来港、台的反共批评家所能做的只是贬抑谴责而已。他们急于揭发共产党一向的宣传伎俩，却忽略了应该寻找个更具备文学意义的批评系统^[371]。大陆沦共前数年，有几位身在中国的欧洲天主教教育家，面对中国新文学的叛逆性与无神论调，极感不安，猛然加以攻击。然而由于狭窄的道德观念和语言能力之不足，这一群教育家，表现得极其轻率幼稚。除了少数天主教作家外，他们把所有当代的文学作品，评斥为魔鬼之作。他们编印的那本《当代中国小说戏剧一千五百种》(1500 Modern Chinese Novels and Plays)，其《提要》部分编得实在太差了。^[372]

一部文学史，如果要写得有价值，得有其独到之处，不能因政治或宗教的立场而有任何偏差。时下的共产党文学史家，由于必须奉承统治权力，所以一开始就受了牵制。我们若明白这一点，就不难了解到，为什么所有的现代文学史中，只有毛泽东、瞿秋白、周扬等人所说的话，被奉为金科玉律。甚至像郭沫若和茅盾此等领导作家所得到的褒扬，也只是一种职务性的官式赞美（一方面因为他们过去对党的贡献，一方面因为他们当今在政治上的显要地位），而非着眼于他们文学作品真正价值。以他们两人的巅峰时期的作品来说，茅盾远比郭沫若来得成熟。但这一个事实，对共产党的文学史家来说，并不重要。事实上，在他们的评价中，郭沫若一直比茅盾占着更重要的地位，这不仅是由于他的职务声誉较高，也是由于郭沫若在政治上的纪

录较少「出问题」。因此，对共产党文学史家来说，文学价值的优劣，是与作家本身政治的正统性成正比。一位作者的声望，终须视他在文坛与政治上的地位，以及他能否保持对党忠贞不二的清白记录而定。丁玲与冯雪峰的失势，致使一九五七年之前写成的现代中国文学史一夕之间过了时，因为那些文学史家无法预知这两个显要作家反党的本质。但话又说回来，即使他们有政治上的先知先觉，他们又怎能去攻击这两位身居要职的作家呢？

如果我们撇开毛泽东和瞿秋白这等政治人物不谈，鲁迅实在是现代作家当中唯一被党方认许的伟大作家。但是，由于他的功用，在当今政权看来已愈来愈少，更加上他的作品对作家必然产生的坏影响，他的地位总有一天会随之而变动的。他目前没有受到批评，原因倒很简单：二十多年来，共产党的宣传机构一直全力支持「鲁迅神话」，如果今天一旦要将这种神话一概摒弃，似乎说不过去。在共产党的观念中，一个作家，无论他过去的贡献如何，最终的评价标准，是他当前的利用价值。如果一个作家没有目前的实用价值，那么，所有其他的标准都是相对的。就算郭沫若与茅盾也有过好几次对于自己一九四九年以前的作品采取认错的态度。理由是，虽然他们过去的作品确尽过「历史任务」，但按照时下的文学标准和政府政策，他们的革命思想，仍然是错误的。因为他们的意识形态，或由于不完全符合毛泽东思想，或是过于风雅，太富于小资产阶级气息，不宜为无产阶级者接受。因此一部共产党文学史，非但得继续不断地修正，以便能适应官方反复无常的策略，而且，它还得是一本陈年旧账的纪录，巨细无遗的把那些「功成身退」还没有出问题的作家和他们的作品罗列出来[373]。他们得像博物馆中的收藏品般受到赞赏，但他们已不再是种仍然能够塑造和影响时下写作的活传统了。由于共产党的文学批评坚持作家必须遵守当今的政府与文学法则，它已抛弃了文学传统这个观念，否定了文学史的应有意义。

我所用的批评标准，全以作品的文学价值为原则。虽然我在书里讨论了有代表性的共产党作家，并对共产党在文艺界的巨大影响力作详细的交代，可是我的目标是反驳（而不是肯定）他们对中国现代小说的看法。那些我认为重要或优越的作家，大抵上和他们同时期的其他作家，在技巧上，所持的态度与幻想方面，有共同的地方。然而凭借着他们的才华与艺术良心，抗拒了拿文学来做宣传和改造社会的诱惑，因此自成一个文学的传统，与仅由左派作家和共产作家所组成的那个传统，文学面貌是不一样的。劳伦斯在他的《古典美国文学研究》一书中，说了这么一句话，对于有想象力的作家，可谓金科玉律：「勿为理想消耗光阴，勿为人类但为圣灵写作。」^[374]照此说法，那么一般的现代中国文学之显得平庸，可说是由于中国现代作家太迷信于理想，太关心于人类福利之故了。可是就以现代中国作家的文化环境看来，这或者是应该如此的。非等到社会正义得到申张，科学技术有所成就，以及国家巩固起来之时，中国的作家，实在别无选择，唯有服务于自己的理想。事实上，这些作家往往把理想误作圣灵来侍奉。共产党在中国之所以能滋长，可说是由于它能炫人耳目，使人误把党视为理想的化身。这情形，不但在文学界如此，其他知识分子受炫惑的人数也不少。

我们可以这么肯定的说，中国现代作家中只有两三位特殊的例外，有足够的天份与想象力，能够无视于「时代精神」的要求，在写作的道路上自辟蹊径。但是不少既有才华又肯努力的作家，孜孜于理想之余，同时也每每不由自主地以各自的方式传奉了「圣灵」。这等作家的作品，并没有高超的想象力或技巧才华的表现，因为功利的理想的要求，妨碍了他们对艺术完美无私的追求。然而他们对于当代中国情势的描写，却忠实得令人读后觉得心神不安。但正因为他们的作品，能明照现实的黑暗，所以值得后人注意。

在我们所讨论过的短篇与长篇小说家中，从鲁迅到张爱玲，我们不难看到他们作品的一个基本特色：他们对写实真诚，文辞没有什么宣传性。难怪这些作家在他们创作生命最重要的时期，都说不上是教条主义的共产党人。（美国在三十年代里所写成的左倾与无产阶级小说，多不胜数，但今天还有谁去看这些书呢？）第一期的最优秀的作家，并非共产党员，主要原因是：当时共产党思潮，尚未篡夺五四运动的主流。到了第二期，茅盾与张天翼，高踞在其他作家之上。然而他们最佳的作品，却蕴藏着个人深厚的情感，与写实的底子，与小说里面宣传共产主义的片段是搭不上多少关系的。尤其是张天翼的最佳小说，其中憎恨或厌恶之情感，在戏剧性的场合中，处理得很客观，再没有多余的篇幅来发挥左派思想。在沈从文与老舍这二位独立作家的作品里，我们看到了他们对中国和中国人之深切了解，同时也看到了他们对中国前途的信心。但这种肯定态度，并非表示他们对中国的一切都接受下来：他们也像当时其他作家，对不合理的制度和事物，一样加以否定。不过，他们喜剧式的或田园式的小说调子基本上是肯定的。这两位作家，对中国人的民族性都有深切的历史性的了解：其卓绝的忍耐性，当前的衰微，以及复兴的远景。这种「民族性」的说法，也许会被认为和马克思学派的经济论一样偏颇。然而，这至少能使小说家具体地掌握住当前的社会现象，不致如共产党小说家那样用漫画化和理想化手法恣意把人分成阶级。

抗战期间，写实主义遭受挫折；国民政府区和共产区一样公式性的宣传作品充斥市场。这种退步现象，不但和内地贫穷及文化落后情况有关，而且和毛泽东个人所推行的严峻的文学批评及检查制度有着密切的关系。这种措施，使共区以内的小说一蹶不振。不过，身处在国民政府区的共产党作家如茅盾、沙汀等，还能借着讽刺的笔法，勉强维持写实的形貌。战时最有价值的文学作品，既不出于国民政府区，也不出于共产党区，而是出于身在沦陷区上海的女作家张爱玲。

她描写中国人现代与传统式生活的故事，细腻深入，且常带有浓重的悲剧意味。战后的文坛，已渐为共产党文人所控制，但有过一段极短时期，显得很蓬勃，几乎要超过战前水平。给予我们这种印象的，是以下几本优秀的作品：

钱锺书的《围城》，巴金的《寒夜》，以及师陀的《结婚》。这些作品都没有遵守毛泽东的文学路线。可是国民政府不久就退出大陆，而这几本小说，也就成为有创作性、有艺术良知的孤独例子，无法与日渐高涨的共产党新文学潮流抗衡，也不能发生任何有益的影响。

很明显的，这些较优秀的现代中国小说，与当时一般流行小说比起来，其立意与观察重点都不相同。其中最主要的一个特质，就是对中国当代生活认真而清醒的检讨。这种写实主义是揉合了怜悯心和讽刺手法而成的，企图凭着想像力去对中国社会作一个全面性的了解。要对国家积弱与落后诸问题作一交代，运用伤感手法与教条主义方式的均不足取。最切合写实主义的写作路线还是讽刺。这就难怪鲁迅、老舍、张天翼、钱锺书，以及其他优秀作家，或迫于需要，或出于自愿的选择了讽刺的笔法，来透露他们对现实丑陋的厌恶，以及防止人道主义对他们的强大压力。讽刺的反面是自怜：承认个人在这腐朽、颓废世界中的失败。早期作家，普遍地存有自我哀怜的作风。除了讽刺手法外，这是一种保持诚实，抗拒教条主义的方法。叶绍钧的作品，隐伏着讽刺和自怜两种成份，虽然他那本唯一的长篇小说《倪焕之》，已到沮丧的边缘了。茅盾的自怜表现于他对资产阶级生活的厌恶上。但是，在要求社会改革意识形态的压力下，讽刺和自怜都变了质。在共产党正统作家的笔下，讽刺只不过是漫画化的别称而已，而自怜则以多情善感的姿态出现，来反抗社会。那些浪漫革命作家，如巴金之流，均有此倾向。我们若以长远的眼光去看，讽刺体裁，虽然

未能完全的与自怜形式分得开，但在中国小说中，它却是最稳定的、最有成就的一种形式。

较优秀的现代中国小说，无论是属于讽刺性或人道主义的，都显露出作者对时下的风俗习惯与伦理道德，有足够的或充分的认识。这时期大部份的无产阶级和浪漫革命小说之所以写得蹩脚，无疑是作者无视于风俗习惯使然。这种小说家所描述的境遇状况均过于粗率及理想化，以致乏善足陈。无论他们个人对当时社会所抱的态度如何，一个能力较强的作家应该了解到，除非首先对人与人间的社交来往观察深入，否则他无以体察更进一步的真理。早期的作家虽然强烈反对封建思潮，可是这并没有阻止他们对传统生活作深入研究。鲁迅的《肥皂》与《离婚》是描写士大夫与农人的两篇优秀小说，对复杂的风俗习惯与伦理道德的探讨，深入得令人看了觉得恐怖。基于类似的求真精神，叶绍钧的短篇小说，使我们看到处于狭小的灰色世界中的教师、职员、与农民的生活。冰心与凌叔华，以工笔给我们勾划出一个尚具旧日规模或者业已式微的中上社会的一小面。

后期的优秀作家，也是以忠于现实真相见称。张天翼在讽刺方面，有超人的才能，善于描写乡村，士绅和官僚丑恶的一面。茅盾的作品虽然易犯自然主义写实的夸张，但却善于描绘充满了传统与现代商业生活方式种种矛盾冲突的大都市面貌。从老舍、沈从文、吴组缃到张爱玲、钱锺书、与师陀，在小说方面，他们重要的起步与发展，一直都很落实地奠定在他们对中国社会实际认识的基础上。可是，尽管上述这些作家对描写表面的现实得到相当的成就，但是对人类心灵活动感到兴趣的作家，却没有多少个。通常在小说中，一个主角的抱负，主要在改变他的环境，因此他很难有机会达到更有趣的哲理与心理上的境界。早期的作家，只有郁达夫有勇气借着他个人在性方面的幻想，去表达现代生活的本质。施蛰存对潜意识探寻的成果，都在他的几个历史故事中表现出来，相当有新意，可是他的小说，一回到现

代生活时，只记述城市生活的无聊和烦恼，除了表面所见外，别无深义。佛洛伊德的学说，对现代西方小说影响至大，可是对中国作家却几乎没发生多少作用。既然大多数作家，都以揭发和改革国家弊病为当前急务，相较起来，探索人类灵魂深处的工作，就变得没有意思了。了解即是同情与宽恕：可是中国作家却刻意地用讽刺或漫画式的单调，来描写国家形形色色的败类，致使我们无法寄予同情与宽恕。左派小说中所见的心理矛盾，通常以主角在接受革命任务之前的迟疑者开始，后来资产阶级的刁恶势力战胜他的意志，使他退缩不前；不过，没多久，他又战胜懦弱，重新献出自己。这种矛盾只是用来装饰一个重要性和急切性都不容置疑的大前提。小说中的主角，由怀疑或虚无的境地中提升到断然的信念，与其说是心理上的发展，毋宁说是辩证上的自然结果。为了避免复制这种「半吊子戏」，较明显的讽刺小说，事实上是好在尽量少用心理表现手法上。在心理描写方面表现出一点细腻功夫的，要等到四十年代才出现。《寒夜》和《围城》这二部小说，同具有悲剧中所要求的丰富心理描述。而张爱玲的许多短篇故事，含藏在风俗习惯的斗篷之下的，是对人类种种情欲的探讨。

中国现代小说在心理方面描写的贫乏，可就宗教背景来加以分析。儒家的知识分子都是理性主义者，但自古以来，他们同一种敬天的原始宗教，或是同释道二门搭上一些关系；即是后世的理学家，处世接物都流露出一种宗教感，并非完全信赖理性。现代中国人已摒弃了传统的宗教信仰，成了西方实证主义的信徒，因此心灵渐趋理性化、粗俗化了。胡适与陈独秀，代表着两种理性主义的方向。现代的中国作家，除了落华生、沈从文与张爱玲之外，无论他们是否马克思主义的信徒，都可说是理性主义者。当然，我们必须指出其中有些人，仍固执地保留着对人生悲观的看法，这种看法和他们对人类理性的表面上的乐观信赖是相反的。维新与革命均为理性主义者所干的事业，而大多数的讽刺作品，都表示一种对罪恶的理性的了解。现代中

国文学之肤浅，归根究底说来，实由于对原罪之说或者阐释罪恶的其他宗教论说，不感兴趣，无意认识。当罪恶被视为可完全依赖人类的努力与决心来克服的时候，我们就无法体验到悲剧的境界了。从中国传统戏剧的缺乏悲剧性，与明清小说强烈讽刺的传统（悲剧小说《红楼梦》为特殊例外）看来，我们不禁怀疑，西方文学的研究，究竟已使中国人的精神生活丰富了多少？

在吸取西方文学传统的当儿，中国作家应当是接受，并利用最对他们胃口以及他们认为最富有意义的部份。现代中国小说源于十九世纪和廿世纪初期的写实主义与自然主义的传统。其主要的导师有狄更斯、屠格涅夫、托尔斯泰、莫泊桑、左拉、罗曼罗兰、契可夫、高尔基以及在十月革命前后，发表过一些作品的二三流俄国作家。这已是一个相当壮观的文学遗产了，即使同期的其他伟大作家，例如福楼拜尔，杜斯妥也夫斯基，以及亨利·詹姆士等人，没产生多大的影响力。但是中国作家由于整日惦念的都是国家与社会问题，因此他们所求之于西方小说家的，主要还是知识上的同情与支持。他们对这些作家的思想和说教，拼命吸收，却很少去注意艺术上的技巧问题。詹姆士以还，一直吸引着西方小说家的那类小说技巧问题，对中国小说家是无关痛痒的。事实上，现代文学之中的象征主义运动，除了后来在学术界的小圈子中有些微小反应外（多在诗的创作和文学批评方面），对整个中国现代文学的影响，少得微不足道。

象征主义运动是针对自然主义与科学的实证主义而发的，因为这两种主义的论调贬低了西方的生命与艺术价值。可是中国的文学革命措施却相反，把希望寄于十九世纪式的民主、科学与自由主义上——而这些绝对性的价值，正是象征主义者要摈弃的东西。现代中国作家，亟亟要从西方思想家与作家的作品之中得到知识上和道德上的认可，借此来攻击传统。因此他们与象征主义派作家就显得格格不入。象征主义唾弃大众传播和实用艺术，要凭象征事物来建立一个个人的

世界，他们站在个人和艺术家的本位上热切追求宗教信念和人格完整。这与当时中国现代作家所走的路子，自然不合。由于缺乏文化交流的联系，加以共产党对象征主义文学的毁谤，认为它是资本主义堕落的象征，这当然是阻碍中国作家和读者对艾略特、詹姆士和普鲁斯特等人发生兴趣的原因。但是即使这些作家当时被广泛的介绍到中国来，这些作家对中国现代文学是否能发生任何程度的影响，还是值得怀疑的事。现代中国作家所处的困境，所怀的希望，其实也就是热切地期待着受到新思想的群众的困境和希望。这些作家从西方借来了一大堆新观念，然后传播出去给群众。因此，现代象征主义者用来补救语言或感觉的退化，用来使个人对真理的看法敏锐清晰的种种深奥手法，他们觉得并没有必要。中国作家则认为，真理之意义已经确定，他的工作只在用他自己晓得运用的语言将它宣示出来而已。

我绝对没有意思建议中国作家应该模仿象征主义，虽然如果他们真的学习了，可使他们欣赏一些他们向来忽略了西方传统中的其他重要部份。由今日英美作家的背离艾略特和乔哀思那一个时代的趋势来看，我们或者可以这么说，作为一群献身于主义和参加实际行动的男女，中国作家毕竟是落处在廿世纪文学的传统中心了。然而，衡量一种文学，并不根据它的意图，而是在于它的实际表现，它的思想、智慧、感性和风格。凭此尺度，多数的中国作家，犹如其他国家「为主义而战」的作家一样，有好些弱点：道德感迟钝，缺乏风格与抱负，对问题的看法和见解人云亦云——这都是由于文化过于一致化，或文人太爱结党集团的结果。我们一想到廿世纪的西方伟大小说家时，脑海中马上就浮现出他们各人不同的想象的世界，不但景色人物跃跃欲生，而且每一个世界都有一种与众不同的道德问题和七情六欲。中国现代小说家中，大概只有四个人凭着自己特有的性格和对道德问题的热情，创造出一个与众不同的世界。他们是张爱玲、张天翼、钱锺书、沈从文。其他的优秀作家，因有其个人特有的优点，对

严肃的中国现代小说的贡献，虽功不可没，但他们对中国的看法，对现实素材的汲取，实在是大同小异的。他们全不外是讽刺社会的人道主义写实作家。

我们在前面已提过，这个讽刺和人道的写实主义传统，是不能轻视的。这个传统成就相当大，只要看看它要和以下各种不利的环境周旋，就可知道。一是随着文学方向变换而来的无知与幼稚；二是国家不稳定与混乱的局面；三是爱国的功利主义气氛；最后同时也是最重要的一点：共产党为了要使文学作家就范，使文学变成一种机械的宣传方式所采取的高压手段。三十年代的伟大成就，后来之所以不能大规模地维持下去，很明显地是由于共产党的蒙昧主义所致。然而，由于四十年代的少数作家能够超然于政治和文坛争论之外，孤独地致力于写作，中国现代小说乃能更上一层楼，且给予我们对现代小说一种新希望，希望它最后能摆脱文学革命期间造成的那套狭窄的哲学前提。可是这种发展中的传统，自共产政权在大陆上建立之后，自然也随之停顿。虽然从张爱玲的《秧歌》、《赤地之恋》，以及姜贵的《旋风》、《重阳》看来，这个优秀的传统，还断断续续的在身居大陆以外的自由作家作品中保全着，但我们实在无法推测，这个伟大的传统，几时再能在大陆开花结果，对新生作家发生影响作用？

【注释】

[371] 有关反共批评作家的主要著作，可参阅《参考资料》中丁淼、郑学稼及史剑的著作。

[372] 该书主编为善秉仁(Jos. Schyns)。但苏雪林那篇导言写得很内行，赵燕声所编的《作家小传》那部分至今仍有参考价值。

[373] 今日共产中国所出版的现代中国文学史中，最具有雄心的，当推王瑶的《中国新文学史稿》（一九五——一九五三）和刘绶松的《中国新文学史初稿》（一九五六）。前者虽较早出版，但两相比较之下，刘著偏重于不太出名的共产作家，把好多重要的作家给省略了。王瑶虽然不赞同沈从文、周作人、林语堂及师陀诸作家，但在他这部书中还讨论到他们的著作。而刘绶松对他们几乎完全不提。王瑶的这本《中国新文学史稿》是在五十年代初期写成的。他认为胡风是与周扬及冯

雪峰地位同等的中国现代文学批评权威，常引用他们三人的言论；刘绶松也常征引周扬及冯雪峰的著作，然却视胡风为一最阴险卑鄙的反革命份子。自从一九五七年以来，由于冯雪峰以及其他显要的共产作家遭受到整肃，连刘绶松的这本著作，亦有修改的必要了。有一点值得注意的是，王瑶及刘绶松两人的书名都称为「稿」，刘绶松甚至嫌称为「初稿」，此实为时移势变时作修改之准备。

[374] 《美国古典文学研究》(Studies in Classic American Literature, Anchor Books, 1953)第二十七页。

附录

附录一 一九五八年来中国大陆的文学

• 刘绍铭 译 •

自一九六六年中共发动文化大革命以来，几乎所有一向负责创作、负责监视文艺活动的红朝文化要人，都变得销声匿迹起来。许多重要作家、剧作家、演员和导演都被清算了，有几个还听说已经死了[375]。而那些侥幸逃过公审和惩罚的，也只得乖乖的闭了嘴。就我们所知，除了《解放军文艺》外，国内一切文艺刊物都停止出版。共产党的头子对知识分子阶级表现得如此不信任，连自一九四九年以来对国内连续清算知识分子事件一直有密切注意的西方观察家，也觉得有点太突如其来。这一个现象，是我们研究一九五八年以来中共文学发展的人首先要注意的。

虽然我这篇文章要讨论的，以小说为主，可是我们不能忘记，在文革时期，不但许多五十年代后期和六十年代前期之间写成的小说受到整肃，就算剧本和电影脚本也难逃厄运，而且数目比小说还要多。这些作品的作者过去虽然对共产主义在中国之成长立下不少汗马功劳，可是，由于他们不肯跟中国文化的现代传统一刀两断，他们就是「大毒草」了。这一个现代传统，是在五四运动期间孕育而成的，其特质是感时忧国的精神，对个人和国家都流露出同等的关心。现代中国文学不但在语言上和形式上有别于传统文学，而且，更重要的是，它揭发个人的权益，对那个不顾人道、瘫痪无力的古老中国，抱着无比的爱国热忱。现代中国作家对爱、对自由的要求，可能显得有点罗曼蒂克和感情用事，可是，当他们要暴露中国社会的各种疮疤，描写中国人民所受的各种灾难时，他们却都是人道的、带有讽喻性的写实作者。虽然他们早期对西方意识形态倾慕的结果，导致他们后来思想

的左倾，大致上赞同共产党对中国的疾病所开的药方，但他们从来没有忽略过这两大目标：个人的解放和国家的新生。二十年代后期和三十年代前期中，一批重要的作家和几乎所有在影剧界的前进分子之所以成了马克思主义的信徒，无非是他们以为共产主义是朝着这两大方向走的。抗日之前和抗日期间，共产党在作家和知识分子之中，又吸收了不少新血，因为这一批知识分子以为，共产党所代表的，不但是义无反顾的爱国思想，而且还会给中国带来光明的前途。

中国作家的思想左倾以后的一个自然结果，就是和一大部份的西方文学遗产断了节。这是很可惜的事，因为这个遗产所发生的影响，可能会大大的增加他们对人生和社会的见解。但另一方面，他们对西方浪漫主义运动以来的作品，尤其是由巴尔扎克到高尔基等人所写的所谓「批判性的写实主义」(critical realism)的经典之作——那些怀抱着自由主义与人道主义信仰而在苏联的文学庙堂中仍能保持高位的作家——却没有放弃。他们读了这些人的著作，更加强他们本来的信念，那就是，建立写实主义的需要、宣扬超越阶级的同情和博爱、把与社会黑暗势力斗争列为作家的当前急务。基于这种原因，我们早在三十年代就可以注意到他们和共产党间分裂的预兆，盖共产党一旦在一个「大山头」上获得实权后，就不能容忍这种知识上的奢侈信仰。毛泽东早在一九四二年的延安座谈会中，就公开的警告过他阵营里的作家和艺术家，要他们避免这种创作上奢侈的倾向。在某一方面来讲，他之迫得要发动文化大革命，乃是因为他的警告收不到效果。

其实，早在延安谈话之前，就有不少留在战前的上海或抗战期间的重庆和延安的作家，感到共产党官方对他们批评的滋味了。在共产党看来，他们作品中所表现的左倾思想，是与组织的目标背道而驰的。一九四九年七月在北平召开的第一次「中华全国文学艺术工作者代表大会」，参加的代表有六百五十人，但与会的这批作家和影剧工作者中，对一个真正文化复兴的出现存有幻想的，相信无几人。因

为他们不但经过了自我批评、自我改造的阶段，而且还看过同志被清算的经验，如一九四二年和一九四八年被斗倒的王实味和萧军就是两个很好的例子。应邀「附会」而去的非共产党艺术家，如画家齐白石、徐悲鸿、京剧名伶梅兰芳、周信芳和小提琴家马思聪等人，他们那种超然物外的政治态度，现今看来，并没有给他们什么保障。^[376]

不管他们私底下有什么怨言或不满，到了大会，就只得对共产政权宣誓效忠如仪。在国共内战期间，他们大可离开大陆到香港或台湾去，可是他们却要留下来。由此看来，他们之中有些人即使对共产党不再存有什么幻想，可是为了要求达到两个大目标——中国之强大与普罗大众的幸福——他们宁可牺牲自己的艺术原则，而去接受共产党的统治。当然，他们不久就发觉到，共产党过去用来压迫知识分子自由呼声的手段，现在也用在老百姓身上。大会过程非常顺利。郭沫若和茅盾在名义上虽然是正副主席，可是，谁都知道，真正负责督导文化出产工作的，却是第二副主席周扬。大会结束后不久，他把自己在延安时代的同事和最近留在国民党区、上海和香港的旧朋友，安插在文学和艺术的机构里任要职，扩大自己的控制范围。

周扬在五十年代时，真可说是意气风发，对知识分子和艺术家的迫害，无所不用其极。这样一个人，自然不会赢得中外批评家的好感。对毛泽东的「慈悲心」怀有幻想的人，尤爱作这种推测：周扬手段之所以这么凶狠，无非是他把主子的原来意思，变本加厉的去执行而已。可是现在周扬自己也倒下来了，而我们看了他塌台前后的有关资料后才知道，原本五十年代闹得如火如荼的整风与清算运动，实在是共产党的中委会得了毛泽东的同意后发动的^[377]。周扬只不过是执行命令而已。

不错，周扬在党内爬得这么高，这么快，乃是由于他对党领导阶层的绝对服从、对他们的爱憎摸得准、对他们的命令执行得彻底所致。另一方面，正如一般学者所言，周扬在五十年代时，把胡风、丁

玲、冯雪峰等人看成心腹大患，怕他们时时刻刻会危及他个人在党内的地位，因此不惜百般迫害他们，以泄私愤。这种说法，自然也有理由。可是，既然在每一次清算事件中所发表的骂人文章是这么多，而每一个尚未受牵连的作家都有责任向牺牲品掷石块，如果我们单说周扬的不是，未免有点欠公允了。且看老舍，这个以热情和幽默感出名的非共产党作家，骂起胡风和丁玲时，恶毒却绝不后人。可惜这种假热心在一九六六年红卫兵造反时却救不了他。周扬这个「迫害者」的身分之所以如此出名，乃是因为在每次清算或整风运动结束后，他都要负责写一篇长长的报告，拿到各地去以显著地位发表的缘故。他可能有许多其他的缺点，可是他这一个优点我们是可以肯定的：他对自己的同党和一手提拔的晚辈很够义气，对国民党时代「出了问题」的作家如周作人的帮助，也很热心，替他们找工作，觅饭碗。从最近得来的资料我们还知道，早在延安时期，一有适当的机会，他就会依循着自己的文学信念去做事。他在北京的势力日渐强大后，居然大起胆子来，依照个人的喜爱去鼓励作家和艺术家循着自己的路子去生产，虽然在表面上，他对毛尊敬如昔。从若干证据看来，到了五十年代的后期，他对中国传统文化愈来愈关心了。他提供了不少极有价值的编辑方针，俾古典文学名著、参考资料和课本源源不绝的出版，尽可能让学生看到中国古代文化的真面目。

基于上述各种因素，如果我们说，自一九五八年反右派运动结束后，周扬和他的集团，在各种不露痕迹的方法下，采取了反毛路线，一半是由于政治环境所致，一半是由于他们个人信仰所影响——这种说法，应该不会有什么矛盾吧？在骨子里，周扬集团的作家，跟以前被他们清算过的同伙一样，都深受了左倾的现代文学传统所影响，因此他们不能忍受毛泽东恣意的去破坏这个传统。在反胡风运动中，全国批评家不分尊卑老幼，都纷纷起来攻击他的反毛罪行。可是不出几年，这些批评家——丁玲、冯雪峰、秦兆阳、巴人、何其芳、邵荃麟

（何和邵是周扬的「亲密战友」，在文坛地位极高）——一个个的被人揪了出来攻击一番。因为他们所要求的，几乎与胡风完全一样。他们要求党给予作家某种程度上的自由和权利，使他们能依自己的看法去描写真理，肯定人性是超越阶级限制的，最后，使他们能够创造一些不必在额上贴着「英雄」和「坏蛋」招牌的有血有肉的人物。当邵荃麟和另外几位在三十年代与周扬关系密切的资深剧作家在一九六四年被围攻时，周扬自己也快完了。一九六六年他被清算，而他建立的王国，也随着他倒下来了。

拿大部分左派作家的知识标准看，毛泽东不是一个共产党的知识分子。经史子集他是读过些的，少年时尤爱读传统的中国小说，但由于不谙外文的关系，他从未培养过对西方文学的兴趣。中国现代作家中，鲁迅无疑最受传统趣味的读者所欢迎。我想毛对鲁迅的杂文和旧诗确是相当欣赏的，虽然他在一九四〇年公开表扬鲁迅的动机，大半是基于政治上的需要。但毛不可能对西化的左派文学有什么特别的喜爱：他早在一九三八年就训令文化工作者，要他们尽量利用民族形式，分明就是要扬弃那个西化的传统。从延安讲话的内容看，更证明了他对西化左倾文学的反感。

延安讲话对工、农、兵所代表的「人民」推崇备至。理由很简单，作家和艺术家如要改正他们小资产阶级的观念，学习共产党生活的真谛，就非得和这些人打成一片不可。但有点滑稽的是毛一方面要作家艺术家向人民学习，一方面又毫不掩饰文学和艺术的真正使命——指导和教育群众。这些群众毫无疑问是落后的、无知识的和未受过「启蒙」的。但毛泽东接着又指出，正因为他们阶级特殊，他们就有着与生俱来的正确革命精神和对社会主义的热诚。作家和艺术家所受的高等教育和所处的社会阶级是一种绊脚石，因此他们得向人民学习，以便吸收他们的精神和热忱。毛泽东本身可以持有这两种对人民矛盾的看法，可是做作家的就真的陷于不知所从的尴尬之境了。唯一

的权宜办法是从人民和干部中抽出几个样本来，作为共产主义的前卫。他们个个都是高贵的、无私的、对旧社会深恶痛绝、对共产党则感激涕零。其余的则一一加以思想改造，只是各人所需改造的程度不同而已。那些冥顽不灵，无可救药的土豪地主、反动派、国民党特务、捣乱分子，则千篇一律被描写成罪魁祸首，心怀不轨，要破坏社会主义的建设。

早期的左派文学，固然也有面上贴着「英雄」和「坏蛋」招牌的人物。但由于当年党的控制不严，那些革命英雄（通常是小资产阶级出身，而非普罗阶级出身），可以如醉如痴的去闹恋爱、报私仇、在江湖上闯荡一番——若是他活在今天的共产小说世界里，就没有这份福气了。不但如此，他还可以海阔天空地去自由思考，体验各式各样的情感。即使这种革命英雄描写得太理想化了，太浪漫化了，但是和他斗争的、对他有敌意的社会——资本主义堕落的面貌与普罗大众受苦的情形——却是我们熟悉的。才华高的左派作家令我们佩服的地方，就是他们通常能以讥讽的手法，以悲天悯人的襟怀，把这个黑暗的社会描摹出来。这些作家现在已经垂垂老矣，黑暗仍在他的周围，但是，他们不但没有权力去描写这种给共产党丢面子的罪恶，他们甚至没有自由真真实实的去描写血肉之躯的人类原始情感。除了爱好劳动和崇拜毛泽东外，近来中共文学作品中的男女主角，几乎全是对情感毫无反应的人。

中西学者对三十年代以前就成名的作家的命运（如郭沫若、茅盾、巴金、田汉等）特别关心，这是不难理解的，因为他们的名字也较为人所熟悉。可是，我个人觉得，最值得惋惜的倒是那些在三十年代崭露头角，四十年代开始有重要贡献的作家。他们的写作事业刚开始不久就受到打击，真是现代中国文学的莫大损失。小说家中就有艾芜、路翎（在反胡风斗争中被「整」掉了）、沙汀、师陀和端木蕻良诸人。剧作家的数目还要多，他们在战时的重庆和沦陷区的上海，都

为话剧界出过很大的力量。这些作家，一九四九年后，作品甚少。在大陆沦共前，他们不但多产，而作品也表现了更大的艺术良心。这一对比，令人凄然。

艾芜是这一群人中较幸运的一个。在文革前，他较少受到整风运动的干扰，因此还能保持着一个相当可观的出版纪录。他是一个较有才华的小说家，战后的作品更见成熟。一九四九年后，他致力于工人小说的写作，其中有几篇技巧非常成功，是「御准」文学中之佼佼者，一九五八年结集出版，题为《夜归》。当然，他小说的主题尽是陈腔滥调，这一点我们总可以预料得到的。艾芜的「主题公式化」这一特色，在他的主要作品《百炼成钢》（一九五八年出版，一般认为是中共出版描写工业社会生活小说中最成功的一本）中尤为明显。

艾芜的故事发生于韩战时期的东北一个工业城中。他对书中个工人和两个主管人物（厂长和驻厂党支部书记）间的冲突，处理得相当成功。秦德贵是书中主角，一个只懂得工作，从不想到自己利益的炼钢工人，因此生产常破纪录。跟他轮班管理同一个熔炉的有两个人。年纪较大的一个也是劳动英雄，看不惯爬在他头上的秦德贵，也不愿把自己辛苦学来的经验与别人分享。另外一个呢，只想胡混着过日子，不想太卖气力。他爱上了隔壁工厂一个女工，而这个女工，不用说，是爱上秦德贵的了。至于厂长跟党书记不和的原因是这样的：原来厂长为了增产，不惜任何代价，因此他觉得党书记为了提高工人士气而采取的方法，太拐弯抹角、太费时失事了。他非常瞧不起党书记。这两种冲突的形势，终于在工厂内爆发出来：如果不是秦德贵冒死抢救，工厂早已炸成碎片了。他被火烧伤，背上又给人打了一棍，昏迷了好几天，情况异常严重。如果他因此死去，那么，他这种自我牺牲的精神不但可给那个刚愎自用的厂长一个教训，而且还可鼓舞其他管理熔炉工人的士气，借此增产。但艾芜不走这条路，他宁愿用个非常勉强的理由做结尾：他要我们相信，这意外事件的罪魁，既非那

个懒惰的熔炉管理工人，亦非那厂长，而是熔炉管理助手李吉明，一个谎报家乡籍贯混进工厂的假积极分子，而事实上是甘为美帝走狗的「反革命分子」。艾芜设想了这个廉价的惊奇结局，用意无非是要证明一点：在社会主义的建设者中，尽管各人的工作态度怎样不同，严重的冲突是不可能发生的。只有敌人的特务才会干出这种破坏「新中国」的勾当来，因为那间工厂就是「新中国」的象征。

《百炼成钢》是一本遵奉共产党文艺路线写成的小说。其理由如下：第一、它表扬了共产党的前卫人物——秦德贵和党书记。第二、显示了思想尚未搞通的人改造自己的经过——秦德贵的同事和厂长。第三、暴露了敌人的身分——「反革命分子」的李吉明。但由于艾芜自己曾在炼钢工人圈子中生活多年，所以他这本小说确实给我们报导了不少有关钢铁工人的家庭生活，在工厂工作情形和炼钢的过程。差不多所有一九五七年后写成的严肃写实作品，都要像《百炼成钢》一样对毛泽东为宣传文学所定下的教条让步。

周立波的《山乡巨变》（一九五八年）是一本主题公式化，技巧特出的农村小说。周立波跟艾芜同是受三十年代左派文学传统熏陶出来的人，但他在战时去延安，成了毛泽东最听话的学生，下乡体验农民的生活。他的成名作是一九四八年的《暴风骤雨》（一九五一年史太林文艺奖金三等奖作品），描写的是东北土改情形。虽然他不能把迫害地主所用的种种残酷手段据实的写出来，他却非常详细的报导了共干怎样一再的挑拨群众对地主的公愤。跟那个时期一般写作态度严谨的小说家一样，他用了很大的气力去模仿当地人民的土话。五十年代的中期，周立波奉命回到湖南老家去，实地观察农业生产合作的进行情形。《山乡巨变》就是这次观察的成果，而且，又一次的证明了他运用方言的天才。

他对这山乡的描写，也表现了同样出色的写实手法。我们就拿第三章做例子吧。周立波在这里对一群乡中长老和党干部的集会，有非

常生动的记叙。会议在晚上九时开始，随后有一段时间休息，大家玩着纸牌和其他游戏。十一时会议又继续进行：「人们继续走进来，随便坐在桌子的周围。总是迟到的妇女主任这时候才来。她把她带来的吃奶的孩子放在桌子上，由他满桌爬。这小家伙穿一条开裆棉裤，有块蓝色胎记的肥胖的小白屁股裸露在外边，一眼看见钟，他就要去拿。妇女主任大声喝止，吓得他哭起来。主任只得把他抱起来，敞开胸口，把奶子塞在小小的、嚎哭的嘴里。」^[378]

西方读者大概永远也不会把喂奶与开会联想在一起的。但对那些与会的当事人说来，这种场面，真是多见少怪了。周立波的立场跟这些人一样，也责备她开会迟到的坏习惯。但最令我们惊异的，倒是她目前的处境：虽然时间已经这么晚，虽然她心中也许不愿意，但她却非来参加这种强制性的会议不可。因此，她只好带着孩子来了。

诸如此类报导忠实的场面，非共产主义的信徒看了，自然就会对那些被迫放弃自己的财物而参加合作社的农民同情起来。即使那些共产党的前卫，我们也觉得他们为了无私的奉献，牺牲也够大了。互助队队长刘玉生为了职务的关系，把自己的家几乎全部抛下不管，结果不获太太谅解，要跟他离婚。而我们可以看出，他是很爱她的。后来他终于和一个跟他有着同样服务精神的寡妇结婚。可是，像刘太太这样一个旧式的女人，迫于无奈，要跟她丈夫离婚；她丈夫虽然爱她，可是，也迫于无奈，要答应她的请求。这期间所经过的种种考虑和痛苦，周立波都用情感非常真挚的笔触，一一的描写出来了。

在干部劝说乡民参加农业合作社还未获得成功之前，谣言忽起，说山上所有的树木都会被政府征收。夏济安是大陆地区以外第一个注意到这本小说优点的批评家，且看他对此书的一些见解：

一天晚上，大家变得惊慌起来，不论男女老幼，都倾巢而出，去防止共产党征收他们的树木。他们砍下了一千多棵树，山上变得光秃秃的。这样子他们虽然损失不少，但最少不用给

合作社抢去。但十五页后（第二百七十页），合作社落成了。视之为宣传家，周立波对农民「政治意识」的转变，交代得这么草率（而对农民反抗的描写，不但详尽，而且精细入微），是难以令人信服的。但他既然身兼艺术家与宣传家两职，两者水火不容，到头来总是公职的宣传家胜利，他实在也没有什么办法了。如果这本书由反共小说家来写，他可能禁不住诱惑安排一个闹剧性的场面，如农民武装起来造反等。但是，农民无可奈何的向共产党投了降这种收场，在周立波处理下，实在是对中共政权下可怕现实一种更有力的控诉。^[379]

跟艾芜一样，周立波强调两种教条公式：一是共产党前卫人物的能力，二是一时受迷惑的人民的可改造性。但正因为这本小说的结局不像一般共产八股那么牵强（虽然在我们看来仍是蹩扭得很），他留给我们「中共政权下可怕现实」的印象，因此也更强烈，更深切。我们无意把这一点看成作者有意批评或非难共产政权的一种迹象，可是实在说来，他愈深入的去体察人民的生活，他要宣传的东西，愈难令人置信。如果毛泽东在延安讲话中，只要他的作家和艺术家简简单单的做一个宣传家而不必向人民学习，那么，不论对党而言也好，对作家而言也好，事情好办多了。但在一九四二年和随后的好几年中，大概毛泽东真的相信，任何真实描写人民生活的作品，必然是反映人民在共产生活下的幸福和他们对社会主义建设的爱护的作品。而且，毛泽东那时受苏俄「社会主义写实文学 (socialist realism) 教条的影响极深，他这样做，就不足为怪了。封建主义和帝国主义在中国存在一天，我们倒可以同意毛的说法，那就是，作家可以一方面致力描写社会真相，一方面保留他们对共产主义的信心。但如果当被认为是共产主义发展的障碍——日本侵略、国民党专政、被地主和中产阶级所垄断了的国民经济、美国在韩战中所表现的帝国主义行为——除去后，而人民一样的不快乐，而中国还是像以前一

样的多灾多难，那么，这次罪魁不是别人，而是共产党自己了。在这种情况下，训令作家和艺术家去观察事实，对党和对政府都无好处。果然，一个新的文化政策又在一九五八年——那是「大跃进」的一年——推行了。

一九五七年的反右派斗争使我们看到了两个事实。一是离经叛道的作家为数实在不少。二是社会主义写实文艺的路线出了毛病，因为即使走这一路线的作家群真是政府热心支持者，可是他们的作品，在颂扬共产主义功德之余，难免同时也暴露了存在于社会中的严重冲突。我想「大跃进」的策划人一定这样盘算过：与其要作家注意这种现实的矛盾冲突问题，不如要他们集中精力，鼓吹党过去成就和光辉灿烂的前途，借此提高人民对工作的热情，增加生产。虽然毛泽东的延安讲话仍是作家的金科玉律，不少作家仍继续被派到乡下、工厂和战场去体验「现实」，可是，在这一「大跃进」期间的文艺口号是：

「革命现实主义与革命浪漫主义的结合」。这口号强调两点：第一、群众自己要扮演一个比过去更大更重要的文化角色，那就是，不必依靠「文学的中间人」，自己去唱出他们对生产热忱的心声——那就是所谓「群众诗」运动。第二、它给予职业作家在选择题材时更大的自由，使他们不必再受仅能写「当代事实」的限制：他们现在描写的范围，可以涉及中国现代史的全部，也因此可以更有效地去颂扬共产党给中国带来的光荣纪录。值得注意的是，虽然这两种政策都以实践「革命的浪漫主义」为大前提，可是，由此产生出来的两种文艺路线却是自相矛盾的。一种是技巧非常拙劣的歌功颂德的诗歌，因此离开早期左派所建立的文学传统愈来愈远了。另一种所写的题材与上述那种早期左派传统在精神上有若干相似的地方——被封建主义和帝国主义所侵蚀的中国。

周扬对这两种不同的文艺路线都表示赞同（显然事前已得毛泽东的默许）。可是，现在回顾起来，我们相信，毛泽东要把几百万的工

人、农民和士兵变成业余诗人和歌者，虽然与他不信任知识分子的性格很配合；他对给予作家更大写作自由的政策，后来一定后悔得很，虽然这政策的出发点是要以党过去的光荣史来鼓舞党员士气。在另一方面，周扬和他那一伙人所感兴趣的，是维持文学界的职业标准，因此对提倡「群众诗」这种运动，不可能会很热心。而且，由于他们对早期的左派传统还暗地里存着一种向往心情，他们对「给予作家更大写作自由」的指示，当然大表欢迎，因为他们可以利用这个机会去倡导一种文学，在表面上虽对共产主义例行公事式的表扬一番，在骨子里却接近左派文学原来的精神。周扬既身为全国文化事务头子，他不能不考虑到新书、电影、戏剧、音乐会和博物馆所陈列的东西对群众的吸引力。如果不能吸引到几个群众，这些玩艺儿就失去了教育价值了。一九五六年的「鸣放运动」，部分的用意，原是针对群众对共产文学艺术的冷淡反应而起的。但一九五七年反右派运动结束后，形势未见好转。因此，周扬可能会觉得，如果让人民逃避到一个虽已死亡，但较为多采多姿的世界去，好让他们回到原来的工作岗位时精神舒畅些——如果这些目标能达到，总不会出什么毛病吧？

为此原因，一九五八年的文艺活动，真是漪软盛哉。除了上而谈过的《百炼成钢》和《山乡巨变》外，还有几本非常畅销的小说也在这年出版，较著名的如梁斌的《红旗谱》和杨沫的《青春之歌》。这一切迹象，都显示着一种新的浪漫文学的开始。这方向一直持续了好几年。《青春之歌》的背景是三十年代，讲的是一位女主角政治意识觉醒的自传式故事。而此书也是在这几年出版的小说中少数有独立故事的一本。大多数的其他小说，时间大都以晚清为起点，历经民国而至一九四九年共产党占领大陆为止。然而，这仅是作者在脑海中煌煌巨著的故事构想而已，因为后来中共的文艺政策又改变了，而这些计划，也没有一个完成得了。

在这类怀旧的作品中，《三家巷》（一九五九年）可能是其中最优秀的一本。欧阳山原来计划把它作为他的五部曲《一代风流》的第一部。一九六二年他完成了第二部曲《苦斗》，两年后，自己也被斗下来了。他是个资历很深的左派作家，一九二七年出版了第一本小说集子《玫瑰残了》，一九四一年去了延安。自出任作家协会广东分会的主席后，就成了岭南首席作家。

《三家巷》是一部编年史式的姻亲家族故事，时间由晚清末年开始到一九二七年「革命挫败」止。在形式上，它与巴金的《激流三部曲》和其他同类的作品相似，但在地方色彩（广州）和时代感的表现上，它比这类作品高明多了。事实上，欧阳山似乎着力于模仿《红楼梦》的模式。英俊潇洒的周炳，就是无产阶级的贾宝玉，聪慧率直而有几分默气，害得两个迷恋他的漂亮表姊妹终日昏头昏脑。表姊区桃（区读「欧」音），也是无产阶级出身，堪与晴雯比拟。所不同的是，心无府城的晴雯是封建制度压迫下的牺牲品，而区桃则在一次工人示威游行中，与她的同志走在最前面，丧生在帝国主义者的枪弹下。宝玉在晴雯死后，悒悒寡欢，对宗教上的归宿问题，日感兴趣。

《三家巷》的周炳，自区桃死后，心痛欲绝，前后判若二人，立志去做共产党，为表妹复仇。布尔乔亚出身的表妹陈文婷，有些地方颇像袭人，虽然作者可能有意以她来代表宝钗的品性。她信誓旦旦的对周炳说自己的爱情是无私的，但周炳一当了共产党潜伏起来后，她就失却勇气，抵受不住家庭的压力，嫁了一个官运亨通的国民党员。在这种恋爱上的双重打击下，周炳还能坚强地站起来，跑到上海去参加更积极的革命活动。

虽然共产主义的观点弥漫全书，但在前半部并不太显著。只有在作者描写到一九二五至二七年间共产党在广东的活动受挫折时，这观点才变得明显起来。在本书的后半部，欧阳山一再丑化资产阶级和士大夫阶级的历史事实，不让这两个阶级的任何一个人做共产党。可是

在前半部，作者不但对五四时代的青年，流露出深切的同情和了解，而且在描写他们的态度和理想时，笔触是种怀旧式的写实，令人读来兴味盎然。周炳的良善和纯洁，虽然写得太浪漫化了，但他实在是近代中国小说中少见的高贵人物。只可惜，到了《苦斗》中，嵌入了共产党正统的模式后，他作为无产阶级贾宝玉的原有气质，也消弭于无形了。

因为这种革命编年史式的小说（包括以此为根据的电影和剧本）大受欢迎，历史剧不久也跟着蓬勃起来。六十年代的初期，描写和讴歌历史上抗拒暴政的英雄人物的话剧和歌剧风行一时，虽然同期的小说和电影鲜有涉及晚清以前的事迹的。京剧的故事，自然都来自历史，这点不必细表。而在五十年代中，也出现过几本古装话剧，主要是为了激发民心，促进国家建设目标而写的。可是，像现在那么有系统地上演、出版「借古喻今」的历史剧来讽刺或批评当朝政权，实在是一种要求文艺自主权的勇敢行为了。抗日期间，左翼剧作家在重庆常有历史剧上演，一面是提高观众的爱国情绪，另一方面是讽刺国民政府。现在旧戏重演：历史学家吴晗和另外几位资深作家如田汉、孟超等，也用了「借古喻今」的手法，趁着毛泽东在经济政策上犯了大错，最易受到批评时，在舞台上攻击他。

至于周扬这一伙人，是否在这一文化开放时期转到刘少奇路在线去，对我们说来是没有什么关系的。我们最感兴趣的是：党的控制稍为松懈一些时，职业作家就回复到战前上海和战时重庆的文化心态，重新表现出为毛泽东在延安讲话中所摈弃的人道主义思想和讽谕手法。在这期间，周扬那一伙人还主持出版了不少书籍，肯定左派当年在文学、电影和话剧各方面的成就，因之扩大了读者对现代传统视野的范围，使他们对当前的文学和艺术的源流有进一步的了解。

一九六三年间，毛泽东对当前的文化产品，已经大不高兴。到了一九六四年，他忍无可忍，乃发出一项指示，骂尽了几乎所有文学艺

术组织的会员与负责人，说他们不负责任，身陷修正主义边缘而不自知，更责难他们在过去十五年来，没有好好地执行党的政策。周扬不得不乖乖的归队，又开始一次整风运动。虽然后来清算他的人说他这种做法不过是假热心而已，但事实上他却要牺牲了两个亲信人物，即邵荃麟和夏衍。不少重要作家也给清了，欧阳山也在内。

毛泽东一九六四年发出的指示，无疑是自认失败——他自一九四九年以来希望借着自己的延安讲话来改造作家与艺术家的计划显然失败了。他对周扬集团的怀疑，可能早在一九六〇年已经开始。在那一年，他训令国防部长林彪从新教育军队，使他们成为全国的模范。虽然毛泽东在一九四二年所订立的文艺路线，是以工、农、兵为次序的，但到了一九六〇年，他似乎觉得还是军人驯服些，在政治上可靠些，因此把军队放在工人与农民之上。林彪改造「人民解放军」的工作，从神化毛泽东开始，而毛泽东的著作，也就代替了一切马列主义的经典之作，成为真理唯一的泉源。特别拿出来作研究对象的，是毛泽东三篇短文。这三篇文章，与马克思哲学无关，只极力强调对党无私的爱与随时为党国舍身就义的精神而已。可是，军队要从这「老三篇」去抓紧毛泽东思想，而且要在任何场合活学活用这种思想来增加他们的工作热诚、生产效率和智慧。总之，正如毛泽东在早些时候提倡群众诗，以取代苏联社会主义写实文艺的道理一样，到一九六〇年时，他已了解到，俄国共产主义的意识形态，对人的改造，实在没有什么效用。要改造人，只有依靠毛泽东思想。不但苏联共产主义的意识形态无关宏旨，即使封建时代和民国时代的历史也是毫不相干的。只要军队（推而广之，群众）在定期的集会中不要忘记「解放」前那段苦难的日子就够了。他要人相信一个神话，那就是现阶段的日子，尽管仍有不少缺点，要比以前好出很多倍。

在人民解放军主催之下产生的文艺作品，其实是辅读品而已：帮助大家好好的去学习毛泽东思想。（这是周扬主持下产生的作品未能

做到的。) 这些作品主要的类别是传记、小说、电影和剧本，内容都是为党国舍身成仁的故事。作品通常把他们的日记也加插了进去。一九六三年，一个于一年前死于意外的士兵雷锋成了全国的模范英雄，大家争着去学习他大公无私的榜样。自此以后，烈士（其中也有活着的英雄）的出现，层出不穷，受到雷锋式的膜拜。他们的日记和传记，自然不成文学，但除此以外，文化大革命后的中国，就再没有其他文学作品出现过。

金敬迈的《欧阳海之歌》是解放军文学中最郑重推出的一部小说，讲的是欧阳海的一生和他自我牺牲的故事。这小说在一九六五年先在杂志上连载，到书出版时更隆重其事的宣传一番。一九六六年再版时，印了一百万本^[380]。像其他类似的传记小说一样，《欧阳海之歌》的第一章，讲的都是欧阳一家在主角人物出生到青年时那一段悲惨的故事，但是一把把的辛酸泪，伤感得令人难以置信。把主角理想的无产阶级背景着实的强调一番后，小说就用了余下来九章的篇幅，全心全意的去描写欧阳海在毛泽东思想指导下精神状态渐入佳境的情形。

如果我们把中共文学发展的历史，从早期延安时代到《欧阳海之歌》好好的研究一下，则我们不难发觉个人与社会所扮演的角色的全面倒置。在《白毛女》（一九四六年）中，女主角由头到尾都是一个被动的人物，受尽土豪劣绅各种欺凌后，她在深山里躲起来，直到红军把她乡下「解放」后才重回人间。她不用卖什么气力。单凭她那受压迫阶级的身分和过去的苦难，她就有资格享受共产党的恩惠。（有趣的是，后来出版的「修正版」中，白毛女和她的乡民，阶级意识突然增加，变得勇猛刚强起来，自愿要到军中服务。^[381]）在所有关于土改的小说中，只要农民肯听共干的话，有足够的勇气去指责地主的不是，他们就会分配到土地。

但在后期的小说中，大概是由于中共政权，再无法像以前一样，对曾参加各种社会主义建设有贡献的人论功行赏了，所以重点便渐渐的落在人民政治意识的觉醒上，强调他们对社会主义建设的自动自发精神。因为，在共干和毛泽东思想的指导下得到教育，本身就是一种奖赏。《欧阳海之歌》的欧阳海，党对他的期望既如此高，使他虽然日行数善，也得不到快乐，因为对自己工作的自满就会犯了虚荣或骄傲的罪。欧阳海的前身雷锋，做好事时心里也痛快，常常得到上峰的认可和赞扬；欧阳海呢，却常常受到自己的战友和上级的误会。金敬迈在这一方面的意思一点也不含糊，他要使我们知道，在欧阳海能够成功地变为毛泽东得意学生之前，不但要把党吩咐的分内事做好，而且还要以无名英雄的精神，自动自发的去做着其他好事——他一定要压制自己好胜的英雄主义色彩。欧阳海到最后果然不负众望，成了一种谦恭忍让的圣人典范。但是，当他舍弃自己性命去防止一次火车失事时，我们不禁为他松了一口气，因为他那种无休无止的自我斗争——以自己的行为来实践毛泽东的思想，符合党对他的要求——终于结束了。

以西方观点来看，《欧阳海之歌》不是一本心理小说。欧阳海虽是个身体壮健的独身汉，可是他思无邪，对异性连一点浮光掠影的兴趣都没有。但主角那种迹近宋儒理学对完善道德行为的执着，顿使本书成了道德反省的小说。在毛政权下，怎样去做一个好的共产党员这个问题，已凌驾怎样去建设一个共产社会之上了。

在文化大革命进行得如火如荼的那段疯狂日子中，再没有新的小说出版。毛泽东的著作既是必修科，那里还用得着任何一种文学？在人民解放军要求之下，几种改良过的芭蕾舞和今装京戏在江青亲自督导之下应运而生。报章杂志对此大事宣传，并说这是解脱所有坏影响（中国传统的和西方现代的）后而成的一种新戏剧的证据。另外一种宣称在毛泽东思想感召下而制成的艺术作品是粘土塑造人像「收租

院」，状出贫苦的农民受压迫的情形和他们对革命的热忱。除此以外，再没有什么其他的艺术品受到报章如此隆重的报导了。

现在大陆既无什么文化活动可言，我们不妨趁此机会研究一下，文学和艺术（尤其是文化大革命发生以后），在大陆有什么前途。周扬和他的集团被清算了，而差不多所有职业作家和艺术家都受到批判。从这种种的迹象看来，毛泽东对文化不敢再存什么幻想了。文化大革命的动机——我们先撇开共产党内的政治权力斗争不谈——是要摧毁所有与毛泽东思想不符的文化。不但旧时的封建文化要摧毁，甚至现代的左派传统也得消灭。而共产党本身的文化是以这个传统起家的。

毛泽东之要采取这种激烈的手段来消灭一切「非毛文化」，其理至显。文化的本身就意味着人类对历史的尊重，对世界各地所发生的事情的好奇心。而毛泽东的政权，乃要在不受中外古今任何文化模式的影响下，创造一种「新原人」。文化因此成了毒草。过去接二连三的整风清算运动，就显示了这个在毛泽东看来可怕的事实：作家和艺术家对过去左派的传统仍然忠心不渝。另一方面，这些作家和艺术家已渐渐的发觉到在苏联集团内共产国家的作家，已开始享受到较大的学术自由了。只要这种怀旧的心理存在一天，只要有关外界文化活动的消息能传到大陆来，毛泽东就不能完全依照自己的意思去建设他的新文化。毛泽东之愈来愈依赖民间的业余作家和艺术家来制造配合他思想的文化，无非是他相信这些业余人士文化修养不深，较职业作者容易控制而已。毛泽东早年希望把中国人民从贫困与落后中拯救出来，可是，到了一九五八年，他开始觉得，中国人民物质生活的贫「穷」和文化上的空「白」（「一穷二白」），倒不是坏事，因为这正是他给中国人民脱胎换骨的最理想条件。但中国历代以来的人民，不论怎么穷，怎么目不识丁，也不曾出现过文化上完全真空的状态。

基此原因，毛泽东觉得非把所有能引起老百姓思古之幽情的历史文物标记予以全部毁灭不可。

中共文化的「道统」，一方面得靠热烈发扬毛泽东思想来维持，一方面又得依赖业余作家和艺术家的努力去撑撑场面，去肯定他思想的伟大。我们不禁怀疑，现在的政权较为稳定以后，会不会有较为职业性的作品出现呢？而主管文化事业的掌门人，会不会是学有所长的人呢？只要毛泽东思想仍用得着文化来装饰，只要人民在工余之暇还需要读一些东西来打发时间——这种「文化」，就是一种庞大的事业，需要周详的计划和管理。周扬集团塌台后，代替他们执行文化事务的是毛妻江青和她的亲信姚文元。只要毛泽东本人活着一天，他们就会奉行他的旨意一天。但正如我们可以由周扬集团的例子看到，执行江青、姚文元文艺路线的人，总有一天会取得相当程度的自主权的。他们也会像周扬一样，训练一大批干部以协助督导文艺作品的生产。譬如说，这一批执行新文艺路线的人，在职责上对毛泽东效忠之余，未能完全消灭他们对文学和艺术的真正爱好——这个时候，谁敢说他们之中不会出现一些像五十年代那班「反动派」的文化官员来，要保全一些与红色政权利益背道而驰的价值，要出产一些与共产党教育目标不配合，但更能反映现实与真理的文艺作品来？

可是，在最近的将来，文艺作品的质素必然会日走下坡。过去二十年来，在文学和艺术方面有表现的作家和艺术家，都是在共产党占领大陆之前受教育的。在文革之前，几乎所有重要的京剧名伶都早在一九四九年前就成了名。而在文革中牺牲掉的舞台演员和电影明星，其中有成就的，老早就在战时重庆和战后上海红起来了。即使那些在一九四九年后才有作品出现的作家，他们也是在三四十年代受教育的。过去二十年出现的有才气的年轻作家本来就没有几个，再加上资深作家一个个的被整掉，文艺的前途，实在黯淡得很。

一九六一年，周扬对一群教科书编辑人演说时曾提到，就见识和学养来说，他自己这一代远不如梁启超和胡适。因此，「如果你们学问不如我们的话，那就一代不如一代了。」^[382]他讲的当然是真话。听他演讲的人，大概是在三四十岁之间。那些从小学开始就受共产教育出身的人，情形会更坏。如果文化孤立情形一天不变，年轻的一代就无法在知识上取得适当的滋养，教育水平就会「一代不如一代」；如果毛泽东死后仍幽灵不散，那么，大陆将来的文化命脉，大概只有依赖人类精神的伸缩性来维持了。但是话又说回来，中共文艺原是「教育」人民的工具，它企图填满他们空余的时间，使他们驯服于政府。这种文艺愈来愈不受人民欢迎，愈变愈空洞单调的事实，并没有值得我们惋惜的悲哀。大陆人民真正能有自由表达他们真情实感的一天，我们才可期望一种真的文艺产生。在他们处于暴政水深火热的今日，这种期望当然完全是多余的。

【注释】

[375] 1一九六六年在荷兰驻北京领事馆服务的中共文学专家D. W. Fokkema在《东西文学》（十三卷三、四期合刊，一九六九年出版）写了一篇文章，《文化大革命下的中国文学》，就报导了有关老舍在红卫兵的折磨下自杀而死的消息。

[376] 齐白石、徐悲鸿和梅兰芳均于一九六六年以前就逝世，逃了大劫。周信芳在六十年代早期因饰演海瑞（《海瑞上疏》），犯了弥天大罪，一九六六年因此被红卫兵折磨一番。有些消息传说他已经死了，但据一九六九年十二月十九日《纽约时报》所载，大陆上的报章在那一个月（十二月）连续不断的攻击他。既然他还可以受人攻击，大概仍活着的了。马思聪是在文革中唯一逃出铁幕的文化界人士。根据蔡丹冶最近的报导，「文革」以来，被斗死、迫死的作家、艺术家，「已知者有：老舍、李广田夫妇、周信芳、吴晗、邓拓等」（《大陆文艺界的悲剧又启幕了！》，《中央副刊》民国六三年九月八日）。

[377] 可参看《无产阶级文化大革命资料选》，第二集，一九六六年香港三联书店出版。

[378] 《山乡巨变》，北京作家出版社出版，页三三——三四。

[379] 见夏济安，《中共小说中之英雄和英雄崇拜》，载《中国季刊》（The China Quarterly）第十三期，页一一七——一一八。

[380] 据D. W. Fokkema的报导（见1），《欧阳海之歌》出版后，不断的需要修正，因此很难有定本出现。Fokkema认为各种文学作品随时可以修正，永无定稿，是文革期间督导文艺生产的一项新的原则。这意见是对的。他还做了一个非常细心的研究，把《欧阳海之歌》各种不同版本的异同比较一番。我本章内对此书的评语，是以一九六六年北京第二版为据。（一九七四年加注：毛泽东谋杀林彪前后，《欧阳海之歌》变成一株大毒草，禁止销行，金敬迈也被清算了。）

[381] 《白毛女》曾以多种舞台形式出现，并且常常修改。Fokkema说：「一九六七年十一月，江青曾经表示过，一件艺术品是永远不会有完成阶段的，这就是为什么著名的芭蕾舞剧《白毛女》虽已修改多次，还要修改的理由。」我在本文内所提到白毛女从军这一次修改，K. S. Karol著的《中国：另一种共产主义》（一九六七年纽约出版）曾讨论到。KaroL于一九六五年访问过中国大陆。

[382] 见《无产阶级文化大革命资料选》，第二集，页一四八。

附录二 现代中国文学感时忧国的精神

• 丁福祥、潘铭燊 译 •

始于一九一七年文学革命的「新文学」，在一九四九年中共立国时告一段落。这一时代的特色，是语体文的普遍采用，吸收西洋文学的格调和写作技巧，因此和前代的作品，截然不同；和继起的中共文学，也大异其趣。诚然，中共作家直至目前，无论在语文运用或文体结构方面，基本上仍是承袭前代遗风，就这一点来说，实在看不出新文学与中共文学有什么重大的相异之处。但那个时代的新文学，确有不同于前代，亦有异于中共文学的地方，那就是作品所表现的道义上的使命感，那种感时忧国的精神。当时的中国，正是国难方殷，企图自振而力不迨，同时旧社会留下来的种种不人道，也还没有改掉。是故当时的重要作家无论是小说家、剧作家、诗人或散文家——都洋溢着爱国的情。在本文里，我只以小说为例，来证明我的说法。

中国人向来以人道文化的继承者自居，遵循儒家克己服礼、仁政爱民的教训，实现佛家恩被万物的理想。但自十九世纪中叶以来，长期的丧权辱国，当政者的积弱无能，遂带来历史上中华民族的新觉醒。作家和一些先知先觉的人物，他们所无时或忘的不仅是内忧外患、政府无能；不管中国的国际地位如何低落，在他们看来，那些纷至沓来的国耻也暴露了国内道德沦亡，罔顾人性尊严，不理人民死活的情景。大陆变色后，中共在国际舞台上，声势嚣张，俨然以强国自居，作家过去因为国难而耿耿于心的屈辱感，似乎一扫而光了。其实不然，今天他们目睹自己的同胞，在共产党的统治下，过着更艰苦的生活，对于人间苦难及每下愈况的情景，一定仍会绕萦于怀，只是无法表达出来而已。在中共政权下，文学一改本来面目，作品只是执政

党宣传政绩的工具，二三十年代那种对时局批判的精神已荡然无存。不过，间中亦有不少作家及批评家，甘冒生命的危险，贯彻人道主义文学的精神，针砭现实，大声疾呼，足证他们对中国人民的福乐，仍然非常关切。**即使从世界文学的眼光来看中国现代文学感时忧国的精神，仍然值得我们进一步加以探讨。**表面看来，笔者好像过份强调中国现代文学勇于自责的精神，因为我们也可以说中国现代文学之所以现代，不过是因为它宣扬进步和现代化不遗余力而已。例如晚清的知识分子严复，渴望中国能够模仿西方国家的政制，学习西方的科技。史华兹教授(Professor Benjamin Schwartz)曾著述专书，研究严复的生平，书名《富强之路》(In Search of Wealth and Power)，正好充分表现出严复要积极导致中国富强的理想^[383]。在一九一九年，《新青年》的主编、其后又是中国共产党创始者的陈独秀，以德先生和赛先生的口号^[384]，为新文化运动辩护。近代的中国作家，非常向往于富强、民主，而又在科技上有建树的新中国。共产主义的信徒，以为他们所信奉的，比民主政体更进一步，认为他们梦想中的无产阶级社会已隐含了民主的理想。在中日战争期间，毛泽东竟然巧立名目，作《新民主主义论》一书，哄骗很多中国人，接受他的共产主义。

中国爱国志士所梦寐以求的理想，当然也是现代西方文明致力的目标。但是，西洋现代文学的代表作品却对西方文明所代表的富强，表示反叛；它们着重描写个人精神上的空虚，且攻击现代社会。黎昂卢·屈林(Lionel Trilling)在《论现代文学的特色》(On the Modern Element in Modern Literature)这篇精辟的论文中，指出这种特色实表示西方文化「对文化本身的失望」。他说：「依我的看法，现代文学——至少是那些最有代表性的现代文学——的特色，便是对文明本身所抱沉痛的仇视态度。」^[385]他列举现代文学精神上的先导者，如尼采、富瑞塞(Frazer)、佛洛伊德，和现代文学的代表作品，如《地下室手记》(Notes from Underground)、《黑暗的中心》(Heart of

Darkness)、《伊凡·衣列茨之死》(The Death of Ivan Ilytch)、《在威尼斯的死亡》(Dead in Venice)等作品为例,阐释现代文学那种精神昂扬的叛逆意识,歌颂人类非伦理的原始天性,对西方文化的道德、宗教基础,表示极大的怀疑,甚至要完全摒弃。虽然屈林在这问题上,未作进一步的申述,但他一定会同意:现代人所处的环境是冷酷无情的,因此会产生这类充满虚无主义,和非理性的文学作品。

现代的中国文学,既隐含对民主政制和科学的向往,故就屈林的释义,与现代西方文学并无相似的地方。现代的中国作家,不像杜思妥也夫斯基、康拉德、托尔斯泰、和托马斯·曼那样,热切地去探索现代文明的病源,但他们非常感怀中国的问题,无情地刻划国内的黑暗和腐败。表面看来,他们同样注视人的精神病貌。但英、美、法、德和部份苏联作家^[386],把国家的病态,拟为现代世界的病态;而中国的作家,则视中国的困境,为独特的现象,不能和他国相提并论。他们与现代西方作家当然也有同一的感慨,不是失望的叹息,便是厌恶的流露;但中国作家的展望,从不踰越中国的范畴,故此,他们对祖国存着一线希望,以为西方国家或苏联的思想、制度,也许能挽救日渐式微的中国。假使他们能独具慧眼,以无比的勇气,把中国的困蹇,喻为现代人的病态,则他们的作品,或许能在现代文学的主流中,占一席位。但他们不敢这样做,因为这样做会把他们改善中国民生、重建人的尊严的希望完全打破了。这种「姑息」的心理,慢慢变质,流为一种狭窄的爱国主义。而另一方面,他们目睹其他国家的富裕,养成了「月亮是外国的圆」的天真想法;不过,中国文学作品尽管自外于世界性,但若作家能透彻地描写中国的困厄,则他们的作品,和西方文学的佼佼者,在精神上也有共通的地方。

在鸦片战争(一八三九——一八四二)以前,中国人就算在异族统治下,也怀着唯我独尊的文化优越感,每当异族入主中国的时候,儒家思想的士大夫,满怀复国的决心,鄙视入侵的蛮族。但当局势稳

定下来以后，鄙视异族的观念也就慢慢消失，士大夫照样事奉新朝。根据中国传统史家的看法，一个朝代的灭亡，是由于佞臣当道，君主昏庸，当政者未能力行儒家仁政爱民的政治理想所致。因此，儒家的政治理想，从未成为作家笔下的讥讽对象。根据这种理论，儒家的政治理想，异族朝廷也可照样求之实现。正如西方古典文学一样，中国传统文学的讽刺对象，只是那些违反圣贤遗教、社会法则的人物或风俗而已。

《镜花缘》是十九世纪初期的作品，可以作为鸦片战争前中国讽刺小说的代表。作者李汝珍（约一七六三至一八三〇）观察敏锐，思想脱俗。书中唐敖、林之洋诸人游历了很多虚构出来的国家，见到的各种奇风异俗，不但影射当时的中国，且有移风易俗的作用。例如在君子国中，卖商不断降低价格，而购买者以为既然物有所值，理应付出更多的金钱，才肯拿走货物。这是对中国或其他地方商业交易的讽刺。唐林诸人拜访君子国两位长者，一名吴之和，一名吴之祥，份属同胞兄弟。两位长者问及中国种种荒诞的习俗，缠足为其中一例：

吾闻尊处向有妇女缠足之说，始缠之时，其女百般痛苦，抚足哀号，甚至皮腐肉败，鲜血淋漓。当此之际，夜不成寝，食不下咽，种种疾病，由此而生。小子以为此女或有不肖，其母不忍置之于死，故以此法治之；谁知系为美观而设，若不如此，即为不美。试问鼻大者削之使小，额高者削之使平，人必谓为残废之人，何以两足残缺，步履艰难，却又为美？即如西子王嫱，皆绝世佳人，彼时又何尝将两足削去一半？况细推其由，与造淫具何异？^[387]

许多章回以后，林之洋在女人国被俘为国君的后宫，备受了缠足的苦楚。这样，作者以戏剧性的手法，把吴之和对缠足的批评，表现得更淋漓尽致。

不过，即使在批评中国最不人道的习俗时，李汝珍仍保持中国读书人固有的自尊，认为这些恶习系由于乖离了中国文化的最高理想之故。在《镜花缘》里，作者谓吴氏兄弟是泰伯之后。泰伯是周文王的伯父，又是一位圣贤，让位于其弟而逃抵尚未开化的吴境，教化当地人民。故此，吴氏兄弟所处的君子国，人民仍力行周室肇创期间的宏风。吴之和揉合儒、道二家的观念，反对缠足。庄子若在，也许会同样提出「鼻大者削之使小，额高者削之使平」的反问句吧。

十九、二十世纪之交，满清式微之际，产生另一重要的讽刺作品《老残游记》。作者刘鹗（一八五七——一九〇九）与李汝珍一样，不拘泥世俗，对各项杂学，都感兴趣。但生当晚清，颇受西方思想的熏陶，曾试办不少现代化的实业，可惜都半途而废。在《老残游记》中，他以睿智仁爱的儒者立场，指责暴虐无能的贪官污吏，深恐逼近眉睫的革命，会带给中国无可挽救的创伤。对贫苦大众及在苛政下喘息的良民，刘鹗表示极大的同情，显示他对人道主义的尊崇。虽然他的思想是儒家的，但也隐约看出西方思想的影响。特别值得我们注意的，《老残游记》有其晚清小说的特色（与《镜花缘》里的讽刺，判然有别）。他把中国喻为一艘破漏欲沉的帆船，备受内乱和叛变的摧残。第一回描写一个奇怪的梦，在梦中，老残和两位至友，在山东海面附近，发现这艘帆船：

船身吃载很重，想那船里一定装的各项货物。船面上坐的人口，男男女女，不计其数。却无篷窗等件遮盖风日，同那天津到北京火车的三等客位一样。面上有北风吹着，身上有浪花溅着，又湿又寒，又饥又怕。看这船上的人都有「民不聊生」的气象。那八扇帆下，各有两人专管绳脚的事。船头及船帮上有许多的人，彷彿水手的打扮。

这船虽有二十三四丈长，却是破坏的地方不少：东边有一块，约有三丈长短，已经破坏，浪花直灌进去；那旁，仍在东

边，又有一块，约长一丈，水波亦渐渐浸入；其余的地方，无一处没有伤痕。那八个管帆的却是认真的在那里管，只是各人管各人的帆，彷彿在八只船上似的，彼此不相关照。那水手只管在那坐船的男男女女队里乱窜，不知所做什么事。由远镜仔细看去，方知道他在那里搜他们男男女女所带的干粮，并剥那些人身上穿的衣服。^[388]

视为政治寓言，整个梦境殊堪玩味；上面所引的文字，可见作者对中国生死存亡关头的警讽之意。谢迪克教授 (Prof. Harold Shadick) 将此书译成英文，译笔精确，在附注中他为洋读者设想，点明「二十三四丈长代表一九一一年革命前中国的廿四个行省」，而「约有三丈长的破漏，代表当时的满州」正受「日俄窥伺」；至于「东边的伤痕」指「受英、德虎视眈眈的山东。」^[389]在梦境的后半段，叛徒（革命者）正向船主（国君）和舵手（国家的主要臣宰）挑战。这群叛徒，只知贪婪投机，既不能脱船于险，亦不能改善船上搭客（人民）饥寒交迫的困境。老残和他的两位至友，终于乘坐一艘轻快的小艇，向大船驶去，携同「一个最准的向盘，一个纪限仪，并几件行船要用的物件。」但甫上大船，便被全体船员和搭客指摘为「洋鬼子差遣来的汉奸」。当他们回到自己的船上，便立刻被大船打来的「断桩破板」击沉了。

老残希望凭借西方的航海工具，以挽救中国于险境。但他绝不抹杀中国的传统文化。在小说中，他是作者自己的写照，一位有唐·吉珂德式的侠气，合儒、释、道三家思想于一身的仁者。不过，他深信不能单凭教化，以拯救这艘危船。若要帆船脱离险境，船主和水手不但应以仁爱体恤搭客，预先防范叛乱，而且得修补破漏，测定方向，始能把船驶离风浪之外。晚清之际，张之洞力主改革，提出「中学为体，西学为用」的口号，以为中国之新生，固在于保存中国传统文化和政治理想，但对儒家经籍所不能解决的问题，必须以西方学术弥

补。当时不少知识分子风从其说，而刘鹗是其中的代表。在《老残游记》中，主角对历朝束手无策的黄河水利问题，非常关注，正好表现作者对西方科技的重视。

鲁迅（一八八一——一九三六）虽然只比刘鹗年轻二十四岁，但是他的作品，显然属于一个新的时代。他不再相信中国的传统文化，是完美无缺的。鲁迅的值得重视，并不在于他率先以西洋文学的风格和写作技巧，从事小说的创作；而在于他的现代观念，凭着他敏锐的观察和卓见，把中国社会各阶层的腐败，赤裸裸地表现出来。早在他还未受共产党吹捧之前，他的作品已吸引很多有识之士。鲁迅的小说，提出了一个问题：假使丧权辱国的责任，要由士大夫和知识分子承担的话，生活在浑噩和迷信中的无知百姓，其实也难辞其咎。不过，新一代的青年，或可幸免上一代的悲惨命运，但事实是否如此，鲁迅也不敢下一定论^[390]。

尽管刘鹗一生坎坷，比起鲁迅来，他对中国的前途，更具信心。他小说里的主人翁，是一位救世者，担任各种不同的任务。虽然在书中，他尚有机会实行他防止黄河泛滥的计划，但他却是位妙手回春的良医，到处行医济世；又是一位独来独往的游侠，随时准备匡扶正义。至于年轻的鲁迅，在负笈日本学医时，也是满怀希望。但一接触到西方思想和文学后，猛然觉醒，看出医药无法根治国人心灵上的疾病，同时觉得中国若再不奋发图强，便会继续沉沦下去，万劫不复。在刘鹗的时代，严复已翻译了赫胥黎的《天演论》(T. H. Huxley's *Evolution and Ethics*)^[391]，使学者接触到「适者生存」的理论。

《天演论》当然鲁迅很早就读了，但他也读了尼采，因之他对中国的看法，与晚清文人不相同。他认为中国传统的一切道德教化，嘉言懿行——也就是李汝珍和刘鹗所据以批评社会和朝廷腐化的立足点——只是一种假道学，借以掩饰中国社会的黑暗，这也是后来共产党所谓的残酷封建制度。鲁迅的第一篇小说《狂人日记》（一九一八），把

中国描绘成一个人吃人的国家，表面上大家满口仁义，骨子里却罪恶滔天。他对中国的控诉，借一个狂人说出来，以减低其激烈程度。下面这段尼采式的劝诫，虽出于狂人之口，却无疑是作者的意见：

你们可以改了，从真心改起！要晓得将来容不得吃人的
人，活在世上。

你们要不改，自己也会吃尽。即使生得多，也会给真的人
除灭了，同猎人打完狼子一样！——同虫子一样！^[392]

我们毋须在中国历史上旁征博引，来证明这项可怕的预言是否属实。最重要的，是在清末民初时，中国社会陷入瘫痪状态，作家也从过去的文化优越感中醒觉起来，重新对中国传统文化，作一深切的检讨。

中国的国耻、积弱和腐败，启发了一九一八至一九三七年间大部份严肃的作品。正如上文所说，这种觉醒反映出作家对人类尊严和自由的向往。如婚姻之事，毋须受父母的摆布，应可自由选择理想的对象；农民、苦力和工人都应得到公平的待遇和合理的报酬。这些描写青年人和穷苦大众的作品，虽能唤起我们的同情心，但在今日看来，未免感情过激。不过，这些作品，有其历史价值，因为它们反映出作家对中国的社会状况的深切体验。在他们看来重重的内忧外患，都是因为中国不争气。因此，闻一多仿何德《衬衣之歌》(Thomas Hood, “The Song of the Shirt”), 写了一首坏诗《洗衣歌》，描写在美国的中国洗衣工人，把他们的屈辱看成是中国羞辱的延长。郁达夫在《沉沦》(一九二一)中，描写一位留日的中国青年，缺乏异性的慰藉，备受思乡病和神经病的磨折，被迫自尽。临终前，他把自己的痛苦，归咎于中国的荏弱：

「祖国呀祖国！我的死是你害我的！」

「你快富起来，强起来罢！」

「你还有许多儿女在那里受苦呢！」^[393]

现代中国小说，虽满纸激愤哀怨，但富于写实。二十年代末期和三十年代初期的一些作家，以忠于写实为务，运用讽刺的笔调，把中国写成一个初次受人探索的异域。沈从文的《阿丽思中国游记》（一九二八）、老舍的《猫城记》（一九三二），是这类作品的代表。他们都是当代的名作家，继承李汝珍和刘鹗的讽寓写法，在其感时忧国的题材中，表现出特殊的现代气息。他们痛骂国人，不留情面，较诸鲁迅，有过之而无不及。

沈从文在这幻想小说的第六章，描述阿丽思和兔（在小说里，作者把这兔子写成一位苏格兰绅士，名约翰·雉喜）乘车游览一个中国城市。途中，他们被一位饥民拦途截劫，此「劫贼」毛手毛脚，一看便知是初出道的人。原来他企图借此自投法网，以求一死。细问情由之下，那人的态度也没有初时凶狠，较前大为友善，且说出他一生的不幸，原来他行乞多年，刚在昨天拾到一份被人弃于路旁的报纸，读完一篇写给穷人的文章后，更加强了他的死志。这篇文章题为《给中国一切穷朋友一个方便的解决办法之商榷》，以下是其中一段：

我诚心如像那个作育婴当议的主教先生全为爱尔兰民族着想才作一个这样忠实稳妥条陈的。其实就照到那个主张，把我们中国所有挨饿父母养的孩子，好好的如那个方法到在生下以后两周年杀死，来按着腌火腿法子，揉上一点椒盐之类，过一月两月，时间已够了，就拏出来用很公道的价钱卖给中国上流人以及对于中国感到友谊感到趣味的外国人，何尝不是一个办法呢。如此的处置中国穷孩子，我敢断定凡是目下口口声声说要同中国「共存共荣」的黄色人，以及其他白人，只要这孩子腌盐时留心一点，莫肮脏，莫损失固有美观颜色，则当无不愿意花一点钱买中国小孩子肉吃的。我们若果实行这个办法，因穷小子太多，恐怕在未曾为他们吃出味道以前销路上不行，则选出一部份是以为他们作童工的留下；在中国上流人方面既有

了姨太太、丫头、娼妓，在外人方面又留有童工，……唉，真可以说是一个顶经济的办法！^[394]

沈从文后期的作品，风格同斯威夫特迥异，因为他对人性还抱有稳定的信心。《阿丽思中国游记》，从很多角度去衡量，都不能算是一部成熟的作品。但写这部小说时，沈从文发泄他对中国社会的不满，正好成功地利用这篇「育婴刍议」的名文，加强他对社会的刻薄讽刺。但腌杀中国孩子的写法，虽然学斯威夫特的笔调，就其立论，也继承了鲁迅的笔法，把中国写成一个残忍的食人国。在《阿丽思中国游记》的结尾，这位英籍的女主角来到湖南的一个城市，那里每五天便有苗族土著赶集，把他们的女儿贱价卖给汉人，长大后作娼妓和婢女。其中一位三岁大的女童，虚报岁数，歌唱娱人，以提高身价。他的父亲终于卖了她，但只以十块钱成交。阿丽思虽有过人的天聪，但还未知道娼妓这回事，因此怎样也想不到人们买女孩子的原因：

阿丽思觉得，这真怪。把人不当人，来买卖，这倒不出奇。奇怪的是买来有什么用处？人是还得成天吃饭喝茶的一种东西，难道买来家中吃饭喝茶吗？小女孩是只会哭的东西，难道有些人嫌家中清静，所以买一个女孩子来捶打折磨，尽她成天哭，这家庭就有趣味了么？^[395]

不过，到这时候，阿丽思已在中国游历够了，便决定回家去。

《猫城记》叙述一位中国机师，失事堕机在一个名叫猫国的火星国度里，给当地一位名叫大蝎的社会名流捉去，以礼相待。机师与主人一同到猫国的首都，观察其中奇异的政治教育制度，后来并目睹它遭受邻国侵略而城破种灭，仅剩下两只惧外媚外的猫，却互相搏斗以致身亡。老舍无疑是以他的同胞做模型，来塑造这些猫，牠们要吃一种麻醉性的迷药，以维持生命，好像中国人要吸食鸦片一样。他们懒惰懦弱、狡猾贪婪、好色败德、惧怕外族，却又要模仿外国人的恶习。身裁矮小的侵略者代表日本人，因为远在三十年代的初期，日人

已作吞灭中国的狂想。借着《猫城记》，老舍警告同胞，灾祸已迫在眉睫。所以，此书成为中国作家对本国社会最无情的批评。

书中很多地方，讽刺过于露骨，故后来老舍以为缺乏艺术上的成就，这也许是恰当的^[396]。不过，《猫城记》几节最精彩的文字，给人印象，完全不是夸大的玩笑或讽谏。作者在第十五章，刻划一个传统的中国妇人的奴颜卑膝，丝丝入扣。她是一个公使的寡妇，统辖公使家中八位侍妾。除了鸦片以外，公使有中国上流人的一切恶癖。第十五章开始时，老舍描写府第崩坍，公使寡妇独存于瓦砾中，乃向机师发泄她抑压已久的愤恨，逐一咒骂周围的尸首。第一个被公使泄欲的受害者，成为她首先咒骂的对象：

「这个，」她揪住一个死妇人的头皮：「这个死妖精，十岁就被公使请来了。刚十岁呀，筋骨还没长全，就被公使给收用了。一个月里，不要天黑，一到天黑呀，她，这个小死妖精，她便嚎啊嚎啊，爹妈乱叫，拉住我的手不放，管我叫妈，叫祖宗，不许我离开她。但是，我是贤德的妇人，我不能与个十岁的丫头争公使呀；公使要取乐，我不能管，我是太太，我得有太太的气度。这个小妖精，公使一奔过她去，她就呼天喊地。嚎得不像人声。公使取乐的时候，看她这个央告，她喊哪：公使太太！公使太太，好祖宗，来救救我！我能禁止公使取乐吗？我不管。事完了，她躺着不动了，是装假死呢，是真晕过去？我不知道，也不深究。我给她上药，给她作吃食，这个死东西，她一点并不感念我的好处！后来，她长成了人，看她那个跋扈，她恨不能把公使整个的吞了。公使又买来了新人，她一天到晚的哭哭啼啼，怨我不拦着公使买人；我是公使太太，公使不多买人，谁能看得起他？这个小妖精，反怨我不管着公使，浪东西、臊东西、小妖精！」^[397]

看了上面一段，读者或会震惊于公使对稚妾的淫虐，而忽略其中更深刻的讽刺。老舍的原意，一方面是描绘公使和中国富人的禽兽行为，蓄妾以泄欲；但最令人痛惜的地方，是这寡妇全盘接受妻子的名份，忽略了自己在婚姻上的地位，更不体会到自己的处境，其实比婢妾更惨。至于那死去的妇人，无论怎样楚楚可怜，到底不是杜思妥也夫斯基笔下那种深受痛苦折磨的无告女子。她起初被公使肆虐，捱不住肉体的痛苦而呼救；但当她年纪渐长时，已不再害怕，而要求性的满足。后来，她被公使玩腻了，遭受抛弃。她虽被公使蹂躏，至少明白自己对性的饥渴，故公使另结新欢时，她便昼夜啼哭。反之，公使的妻子却受了所谓「上流教育」的余毒，压制人性的要求。她虽冷面无情，也稍具恻隐之心，给那稚妾上药和作食。但她从不干预丈夫的奸淫好色，漠视自己在婚姻上的主权，甘愿身殉名教，其可怜处，较诸侍妾，尤有过之。在当时社会中，她被目为一位「贤德妇人」，而她亦以此自骄于人，当她决定履行所谓「贤德妇人」的职份时，便是她身殉名教的开始。她想来是正派人家的女儿，故婚姻之事，不能自己作主。当她以鄙屑的口吻，叙述那婢女后来的遭遇时，可以看出她也有性的需要；但她的教养，使她把性爱的乐趣，看为男性的特权。因此，要求异性的慰藉，或是与她丈夫日渐增多的侍妾争宠，更是不屑为之。她没有恳求丈夫放过这十岁的女童，就是恐怕被人视为毫无气量的妒妇。尤有过者，在另一段独白中，她分明说出自己能和侍妾共享其夫，更会增加她的光采。她坚持自己那种荒谬的理论，以为丈夫侍妾愈多，愈显出他的财富和权势，而她也因为嫁到这位财雄势大的丈夫，感到无比的荣幸。

当然，她的身殉名教，是有所补偿的。在社会的认许下，她可随意以虐待侍妾为荣；而当侍妾逐一被公使的新欢取代时，她又大可幸灾乐祸一番。不过，到丈夫死后，她才能完全支配这些侍妾。在这方面，她和《金瓶梅》中西门庆的妻子月娘有点相似。不过，月娘倒算

慈悲，准许一些侍妾改嫁，或把她们卖了。而公使的寡妇，却严密监视这八个奴婢，要她们死守贞洁，毫无人生乐趣。其次，《金瓶梅》中的月娘，当丈夫在世时，沮丧忧虑，怨天尤人，间中和宠妾金莲吵架，迫得要参禅拜佛，以求精神上的慰藉。而公使的妻子，却毫无怨言，故比月娘更为卑贱，更无人气。借着她那几篇的独白，老舍把这位公使夫人的一生，描绘得惨绝人寰。

一九三七年七月，八年的对日抗战开始。战争爆发前一年，「国防文学」的口号已引起一场论争。这是共产党创造的口号，借此推行它的统一战线政策，以拉拢写作界的爱国分子到它的阵营。不过，即使没有这些宣传，很多作家也会相继声援抗战，歌颂战争英雄，以振奋人心。《猫城记》的作者老舍，亦热烈鼓吹抗战，写了几个剧本，一部小说和许多诗歌，其文学成就和他早期最好的小说相比，相去千万里，虚枉了他的文学天才。不少有地位的左派及独立作家，过去都批评中国人心理上的病态。现在却一改以前的作风，重新确定中国传统价值，表彰忠勇精神。仅对于凡是危害抗战、影响士气的事情加以讥评。抗战末期，大后方日益腐化，战火破坏后的中国，元气殆尽，贪污和不平等的现象，又再死灰复燃。此情此景，使作家震撼不已，讽刺的笔调又再度抬头。他们仍对穷苦大众和受压迫者，寄予深切的同情，但当时婚姻制度显已改善，不必他们特别加以关注了。

另一方面，这时期的延安作家早已放弃以前大刀阔斧的讽刺笔调，诚恐诚惶地迎合共产党的政策。讽刺的对象，只能局限于汉奸和那些所谓法西斯主义者，对于共产党内的人物，只能批评小资产阶级知识分子。换句话说，毛泽东统治下的作家，若要以讥评的笔调写作的话，只能自我批评，或攻击那些信奉自由思想和独立精神的人。早在一九一七年，文学革命的先驱者陈独秀，已鼓吹「推倒雕琢的阿谀的贵族文学」；但中共作家，却不断对当政者作谄媚的褒扬。在传统中国，写应制诗文的朝臣往往也是「山林文学」的创作者。这种文学

作品，以陈独秀偏见的眼光看来，虽然「迂晦艰涩」，但至少是作者个人的体验。相反来说，谄媚中共的作家，在红色政权下，已失去优游山中或隐逸明志的自由。抗战时以至抗战胜利后的共区文坛，较诸同期的中央政府的大后方，更少讽喻性，缺乏想象力，与现实脱节，题材的范围也缩小了，因而丧失其现代色彩。

一九四九年后，文坛更形惨淡。共产政权初期的作品，读者仍可看到作者自愿支持重建中国的决心，实行富强国家的大计。据笔者所知，当时没有一个作家，不毅然支持中国参加韩战。不过，现代中共作家，对国内同胞的生活，较诸中国在国际上的地位，一向更为关心。中共作家，虽表面上庆幸中国能在国际上重振声威，但他们本身失去自由，目睹同胞生活在水深火热之中，自然为之戚戚于怀。因此，毛泽东在延安文艺座谈会上所谴责的现代作家的小资产阶级观点——也即是要求揭露黑暗、伸张仁爱 and 正义的写实主义观点——依然继续出现，虽不多见于文艺创作，却在对文学的批评争论中充分表露出来。自一九六六年无产阶级文化大革命开始后，即使二十多年来一直维护毛泽东文艺理论的周扬，也被视为反革命修正主义分子而揪出来清算了。

中国大陆作家对共产政权持续的反抗，我们屡有所闻。而一九四九年以后的作品，能有现代气息和表彰人道主义的，为数虽少，一些学者也曾对这些作品，作了相当扼要的分析^[398]。在本文中，我觉得应该注意的是中共初期，为共产党所嘉许的作品中所表现的想象特质，因为在这个时期一般作家同政府还算是相当合作的。我仅以杨朔《三千里江山》中的一段为例。这本小说以中共参加韩战为题材，出版时，极受报界赞扬。故事中只有一位低级军官，其出身属于小资产阶级，而全部志愿军，都是舍身为国的英雄，视朝鲜人民如兄弟，对美帝国主义表示无限的憎恨。此书和大部份五十年代的作品一样，仍带有一些个人主义的色彩，在今日鼓动文革的人看来，该是极端反动

的。若要加罪的话，可以评判作者死心不息地要建立一个不受共产党控制的快乐「独立王国」。

故事的主人翁，火车司机吴天宝和他任职护士的未婚妻姚志兰，是韩战前线的志愿军，他们舍己为国，无暇相会，结果，男主角终于牺牲在美军炸弹之下。死前，在极度疲乏之下，他曾梦想将来的美景：他想总有一天，光荣退役后，同姚志兰一起过日子：

等胜利了，他们就要结婚，就要永远在一起，不再离开了。天天工作完了，他们要一个桌上吃饭，一盏灯下学习，星期天，他就不许她死钻在书本里了。他们要一块出去溜达溜达，带上孩子。那时候他们一定有孩子了：一个闺女，一个小子。他拉着闺女，让小姚牵着小子，坐在苏联式大「巴斯」车，呜呜一阵风，去看苏联电影《幸福的生活》。

难道这还是梦想么？将来谁不过的是这种生活？^[399]

中苏交恶后，这一段文字已成了明日黄花。搞通思想的青年，这几年来就不会想坐苏联式的巴斯车（虽然它也许比中共的更大、更快、也更舒适），也不会想看苏联电影，而苏联电影也多年没有在大陆上映了。就是这位青年和未婚妻幸而获准结婚，也不能每晚在家里同餐——这徒然是奢望而已。即使他们偶然派在同一地方工作，他俩每晚也要参加各式各样的群众集会。他们也不能像美国家庭一样，自己照料孩子。但小说中最尖酸的讽刺，是那张电影的名字：在男主角的梦想中，六、七年之后的所谓「幸福的生活」，也不过是带同家人去看，一部同名的苏联制片场的产品而已。对共产统治下的人民来说，全家能在星期日下午看到这样一出电影，便是非常幸福了。

不过，剖析五十年代初期的一部小说里的一个共产党英雄所发的小资产阶级或修正主义的白日梦，并非我的重点。我只是借此证明这本小说对人民起码生活要求的渴望。二三十年代的小说，表面是批评传统的道德伦常，实则表彰人性的高贵，一些作家以痛陈时弊的手

法，来表达他们对中国前途的深切关怀。这些现代作家显然毫无忌讳，敢说敢骂。而共产党统治下的作家，表面极力褒奖大公无私的英雄人物，实则在他想象社会主义的理想远景时，寄托了些自己心中尚隐藏的个人幸福美梦。他被迫放弃督导社会的责任，但他却不能完全抹杀人性的要求。

这位垂死火车司机所发的小资产阶级白日梦，同鲁迅把中国描绘成恐怖的食人国、沈从文的腌杀两岁孩子的讽喻之笔、老舍对传统社会「贤德妇人」之无情刻划相比，实在平淡无奇，想象力的表现显得庸俗。但假如说早期几位作家对社会的猛烈抨击，实出于一片苦心，希望能在这腐败的国家中，维护人的尊严，则杨朔在赞美共产党英雄之际，有意无意间加插一点对家庭和个人幸福的憧憬，这也正表示他还带有上述作家的现代精神。不过，中共作家任何对中国的描述，都只是被迫在传达党的路线。我们如果不记住这一点，不免要觉得他们对幸福的暗中向往十分可怜可笑了。

【注释】

[383] In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West (Harvard University Press, 1964.)

[384] 可参阅Chow Tse-tsung (周策纵)，The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China(Harvard University Press, 1960), pp. 58-59。

[385] Lionel Trilling, “(On the Modern Element in Modern Literature,” Partisan Review, XXVIII, No.1(January-February 1961). p. 10.

[386] 我特别指巴斯特纳克(Boris Pasternak)和Evgeni Zamyatin，后者以《We》一本幻想小说名闻于陟。

[387] 《镜花缘》，第十二回。

[388] 《老残游记》，第一回。

[389] Harold Shadick, tr. , The Travels of Lao Ts'an(Cornell University Press, 1952), pp. 238-239.

[390] 若要对鲁迅感时忧国的精神作较深入的研究，可参考本书第二章及拙著：“On the ‘Scientific’ Study of Modern Chinese Literature, ” T'oung

Pao, 50, Nos 4-5(1963);及夏济安: "Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsun," *The Gate of Darkness*(University of Washington Press, 1968).

[391] 参阅 Benjamin Schwartz, *In Search of Wealth and Power*, Chapter 4: "Western Wisdom at its Source: Evolution and Ethics" 刘鹗因为阅读了严复翻译的《天演论》, 才能认识到达尔文的进化论。可参阅 "Translator's Introduction" to *The Travels of Lao Ts'an*, p. xviii.

[392] 《鲁迅全集》卷一, 页二八九。

[393] 郁达夫《沉沦》(上海泰东圆遵局, 第十版, 一九二八) 第七十二页。

[394] 参看《阿丽思中国游记》(上海新月书店, 一九二八) 上册一三五页至一三六页。「口口声声说要中国『共存共荣』的黄色人」指日本人。

[395] 同上书下册第二三三页。

[396] 老舍在《老牛破车》(上海人间书屋, 一九三七) 第四十三至四十九页, 以文学的观点, 贬低《猫城记》的价值。不过, 此举的真正目的令人怀疑。我以为他是为了掩人耳目, 因为《猫城记》之令人注意, 在其中对中国共产党及其支持者作了猛烈抨击。在三十年代中期, 文坛完全操于左派和共产党作家手中, 而老舍并不希望被人指为反共的中坚分子。

[397] 《猫城记》(上海现代书局, 一九三三) 第一二六至一二七页。

[398] 关于这方面的研究, 可参看夏济安, "Heroes and Heroworship in Chinese Communist Fiction," 和夏志清, "Residual Femininity: Women in Chinese Communist Fiction." 这两篇文章发表在 *The China Quarterly*, No. 13 (January-March 1963)。

[399] 杨朔《三千里江山》(人民文学出版社, 一九五三) 第一九〇页。在中共出版之英译本中, 这段文字曾作重大的删改。

下文即引自该译本(袁可嘉译, 北京外文出版社出版, 第二〇九至二一〇页:

"When victory is won, we shall live together as man and wife and never part again. After the day's work, we'll have supper at the same table and study by the same lamp. She is a great lover of flowers. She used to plant balsam under the window and rouged her finger-nails with the petals. We'll surround our house with all sorts of flowers so that we can pass every day among the them."

「等胜利了, 我们就要结婚, 就要永远在一起, 不再离开了, 天天工作完了, 我们要一个桌上吃饭, 一盏灯下学习。她很爱花木, 在她的窗子下面

种过许多风仙花，把花瓣来染指甲。我们要在房子的周围都种满花草，每天从花丛中走过。」

附录三 姜贵的两部小说

台湾年轻一代的作家，很少看得起五四时代的作品，也很少看过三十年代的作品。那些作品诚然不够「现代」，但我们不能说它们的艺术水平一定不如当代台湾的作品，也不能说影响那时代作家最深的西洋文学传统，在成就上比不上支配台湾文坛的那个西洋现代传统光辉。而且文学传统是一条长流，后浪推前浪，所谓进步，往往是个幻觉。当代台湾作家，都很服膺乔哀思，且不论他们有没有读过《尤理西斯》。五四时代的作家莫不服膺易卜生，而事实上年青的乔哀思最佩服的当代作家也就是易卜生，还贸然写封信寄给他。现在同艾略脱一样，在英美大学生间，乔哀思已不再是走红人物，这一方面当然由于他们没有耐心读艰难的作品。但以客观的眼光看，乔哀思最后走了一条死路，他的成就当然远不如易卜生这样的多样性，这样针对人生、社会大问题而永远逗人深思。同样的，乔哀思的成就当然远不如狄更斯，乔治·艾略脱，也远不如屠格涅夫，托尔斯泰，杜思妥也夫斯基。前几年有些作家（尉天骢等），不满现代主义笼罩台湾文坛的情形，倡导过人道主义的文学。其实，人道主义的文学即是上列十九世纪诸大家所发扬光大的文学。

我不敢说姜贵读过多少西洋作品，但当年他是爱国青年，也是文艺青年，在一篇自传里提到过曾为托尔斯泰《复活》深深感动的情形，至少同类的作品，已有中译的，读过不少，而且无形中受其影响。同时，从他自己的小说里，我们看得出他是熟读旧小说的人，晚清、民初的小说一定读得不少。（在他给我的一封信里，他提到写《碧海青天夜夜心》时，他自觉地受徐枕亚——民初红作家，以《玉梨魂》最著名——的影响。）一般人错觉胡适、陈独秀倡导文学革命后，一切文学形式都受西洋影响而摆脱了旧的桎梏。事实上，诗、短

篇小说、话剧是新建的形式，而长篇小说，现成有光辉的白话传统，在形式上、精神上、思想上，无必要完全创新，事实上也并未。像样的新长篇小说要到一九二八年才问世，表示它的难产，也表示它并没有同章回小说绝缘。梁启超早在一九〇二年在横滨出了种「新小说」的杂志，提倡「政治小说」，造成小说界空前繁荣的现象：我们可以说，跨入二十世纪后的晚清时期，才是中国小说史的划界时代。这以前虽有以编纂小说为业的书商，可说没有职业小说家。晚清时代才有李伯元、吴趼人这样以写稿为生的职业小说家。晚清以前虽也有写讽刺小说的，却没有人写过社会大变动，随时有亡国危险的局面。这种针对社会政治现实，关心国是的精神是晚清小说的特征，也是五四以后小说的特征。一般人特别看重晚清时代的讽刺小说，其实言情小说也很多，到民初更盛行。这两种小说里，妇女悲惨的命运，往往是家庭黑暗，社会不公平，甚至政治腐败的象征。在五四以后的小说里（不管是新派的巴金，老派的张恨水），这类不幸的妇女出现得更多。

假如我的假设可以成立的话，则我们不得不承认，十八世纪的《儒林外史》和《红楼梦》是两部超时代的小说，对二十世纪中国小说的发展影响最大：前者培养小说家对社会、政府自觉性讽刺的态度；后者激发他们的同情心，尤其是寄予不幸妇女的同情心。写《红楼梦》时，曹雪芹自有他一番出世的哲理，但世世代代的读者，读小说后感受最深者，莫不是书中多少可爱女子生活和下场的悲惨。《红楼梦》同情女性不是那时代单独的现象，《儒林外史》里也有值得我们同情的女子。同时代深闺妇女自己写的弹词，如《天雨花》《再生缘》《笔生花》之类，专供妇女阅读。这类作品，据我学生吉田丰子的研究，一方面把妇女的苦难、家庭的丑态，写得淋漓尽致，一方面把些头挑女子，写成人中瑰宝，乔装男子，中状元，当宰相，得意一时，充分在一个想像世界里补偿她们女作家自己生活上的缺憾。

我在本书的《结论》里说，五四到大陆沦陷那一时期较好的小说家，差不多全是着重讽刺和富有同情心或人道主义精神的写实主义者 (satiric and humanitarian realists)。有些作家以讽刺见称，有些更富于怜悯之心，但二者实为一个铜币的两面，同样是看到丑恶的现实后，必然的反应。我前面所写的，仅说明「讽刺」「同情」这两种态度，并非是「新小说」的特征，在晚清小说里已很显著，也可说是《儒林》《红楼》两大小说精神的延续。大体说来，五四以来以讽刺见长的小说家，如鲁迅、老舍、张天翼、钱锺书，比较耐读，那些专写人间疾苦，青年男女的作家，他们文笔较坏，没有含蓄，一方面不免自怨自艾，一方面叫嚣「革命」，给人浅薄的印象。但这不是说这些题目不应写，只是一般作家，才气不够，写悲惨的题目，难免落入温情主义的圈套。

姜贵（一九〇八——）在大陆时，写过两本小书，当时没有人留意，在文坛上可说是毫无地位的人。他真正从事写作，是到台湾后的事。但就年龄而论，他同大半三十年代初露头角的作家应算平辈。就遭遇而言，也同他们有相像之处：从小就爱国，年纪轻轻就听到一位长辈鼓吹共产主义的学说，中学时代就从故乡山东跑到广州去参加革命，加入北伐的队伍，一九三七年再度投军，抗战八年一直在前线或敌伪区为国家服务。所不同者，三十年代那些作家，虽然爱国心重，很早就左倾，至少看不起国民党，而姜贵少年时代即入党，三十年代没有真正从事文艺，可能因为他觉得同当时操纵文坛的左派作家合不来，不甘同流合污。但姜贵的小说大半写的是二十年代到四十年代的大陆情形，即当年大陆作家所写的题材。所不同者，姜贵深感共产党祸国之痛，把当年的情形，比他们看得更清楚，更深入。他正视现实的丑恶面和悲惨面，兼顾讽刺和同情而不落入温情主义的俗套，可说是晚清、五四、三十年代小说传统的集大成者。台湾年轻一代的

小说家，另受西洋现代文学的影响，气魄不够大，同那个传统血脉相承之缘已疏。

我说姜贵是那个传统的集大成者，专指他两本杰作而言：《旋风》和《重阳》。他的第三部长篇《碧海青天夜夜心》（民国五十三年），长达八百四十页，作者自己很偏爱，但我认为是失败之作，可能当时姜贵牵入讼案，蒙不白之冤，心神不安，不能集中精神写作。之后，姜贵生活更清苦，为了稿费，长短篇写了不少，我还没有好好研读，希望其中有精品。

《旋风》

一如高阳先生在他的长文《关于〈旋风〉的研究》（载于台北《文学杂志》，一九五九年八月号）所言，《旋风》是现代中国小说中最杰出的一本，同时也是一部能够发人深省的研究共产主义的专书，与张爱玲的《秧歌》和《赤地之恋》占着同样重要的地位。较少为人注意的是，《旋风》实在是中国讽刺小说传统——从古典小说到老舍、张天翼和钱锺书——中最近一次的开花结果。张爱玲的短篇多利用中国旧小说中「家庭小说」的传统。姜贵对西方小说的技巧，在训练上虽不能与张爱玲相比，但野心却大，因为他的《旋风》是揉合着中国传统「家庭小说」和「侠义小说」技巧的产品。由此看出，今天严肃的中国和日本作家，为了希望能在世界文坛一显身手，迫着自己去发掘本国的固有传统，日见成功，这真是一个可喜的现象。

《旋风》早在一九五二年就脱稿，可是要到一九五七年才有单行本面世，而且只印了五百本（原名《今杵机传》）。书出之后，马上引起台湾文坛广泛注意。一部分原因可能是由于胡适在读完作者送给他的赠书后，马上写了一封信给作者，热烈捧场。这封信，后来制版刊了出来，成了一九五九年新版本的代序。胡适这么给姜贵热烈捧

场，不难理解，盖台湾出版的反共小说，多属八股之作，而《旋风》卓然而立，以综错复杂的中国生活（里面恐怖腐败，兼而有之）做背景，从五四时期开始到抗战初期止，对共产党在中国窜起之来龙去脉，有非常扣人心弦的交代。

小说开始的六十页，描写早期共产党在山东T城（济南）内的组织活动。以后的全部篇幅，就集中在描写方镇中方家的故事。方家也够品流复杂的了，既出了共产党的阴谋家，也同时是生活腐化的当地望族。主角共产主义信徒方祥千，读书人出身，对中国前途，极为关心，把心血全用在栽培当地共产党的势力上。在这方面，他的主要搭档是他的一个远房侄子方培兰。方培兰是个旧小说中「侠盗」之类的人物，疏财仗义，很得当地老百姓的拥护。这两个人物，实在可以说是作者用来代表业已衰颓的中国传统中，受侵蚀最少的两股势力：一是儒家哲学思想，二是一直为小说家所颂扬的黑社会人物的侠义之风。可是，即使凭着这两个人，也抗拒不了共产党里外的腐蚀势力，因为小说结尾时，共产党队伍，已经在山东稳定起来了。在他们的控制下，那带区域，搞得乱七八糟，而两个最先在这地方搞组织的领导人物也被出卖了。

以姜贵的看法，这两人的失败，是因为他们把对中国社会不满的对象弄错了。他们厌恶的，看来是人类所处的情况居多，而不仅是所谓中国的国耻。人的处境，自有其独特性，有时忧患重重，是不容易忍受的。搞革命的人，如果连这种做人的独特负荷也要消除，就没有成功的希望。方祥千提倡共产主义所犯的错误，与康有为、孙中山和其他好些晚清的学者一样，是一种乌托邦理想主义的错误。他们企图以一种抽象的、自以为是更快乐的、更公平的社会秩序来替代那种顺乎自然的家庭与社会的组织，真是愚蠢不过的事。在游说方培兰入伙时，方祥千采取攻心之术，处处提到他侄儿的「家庭痛苦」，也充分的表露了他醉心于社会主义梦想的悲哀：

「俄国经过十月革命以后，社会革命成功了。大家做工，大家种田，大家吃饭，大家一律平等，大家都有自由。结婚自由，离婚自由。老婆不如意，马上换掉，再换新的。国家设有幼儿院，孩子养下来，往育儿院里一送，你就不用管了，一点也不牵累你！病了，国家设有医院，免费替你医治。老了，国家有养老院，给你养老送终。总之，人家俄国是成功了。」

「好呀，天下间有这种好地方！」

「这就是孔夫子所理想的大同世界。大道之行也，天下为公。……」

方祥千这番话，用意当然是以不负责任和人类自私的天性去打动方培兰：老婆一不如意，离掉她；孩子既是你性活动的副产品，不请自来，往育儿院里一送，不就了事？苏联政权用来压抑人性自由发展的种种措施，竟被方祥千一本正经地解释为孔夫子大同世界之实现！真可说是滑稽之尤。不过，这种想法，居然能在民国时期的知识分子中立足，足证道德价值之沦亡。（虽然方祥千这类人，确可在某些儒家经典中抽出一些片段来支持他的乌托邦理论的，可是，值得注意的是孔子处处重礼。那就是说，孔子对人类境况的看法是很实际的：人毕竟是个社会的动物，礼乐社会的反面就是一个无政府状态。）如果共产党的超道德的社会福利制度，对方祥千这一类与自己切身利益并无很大关系的领袖已经有吸引力，也就难怪共产主义一为社会上更为自私的阶层所接受后，社会秩序显得这么混乱，人民的表现，显得那么贪婪可怕了。在这方面看来，《旋风》实在是一部以讽刺手法来描写色欲、贪婪与欺诈的书。

胡适在致作者的信中，只称赞了本书的白话文流利，好多场面都处理得有力动人，和对共产主义得势的分析细致等。高阳在《关于〈旋风〉的研究》一文中，叫我们进一步去注意本书所受传统中国小说的影响。同时，他还以佛洛伊德的观点去分析书中几个人物的性心理变

态。可是，高阳先生读得虽然细心，却没有注意到这一点：变态行为的描写，通常是带有讽刺作用的。而且，严格来讲，这本小说大部份是喜剧化的（有些恶作剧的场面，令人笑不可仰）。《旋风》所创造出来的喜剧，是一种荒谬的喜剧。中国现代小说中，不乏这种成功的例子。

借用欧文·何奥(Irving Howe)论杜思妥也夫斯基《着魔者》(The Possessed)一句话，《旋风》是一出「彻头彻尾的滑稽戏」(“drenched in buffoonery”，见何奥著的《政治与小说》)。当然，《旋风》不是一本富有深奥哲学意味的小说，因此在这方面不能与《着魔者》相提并论。（《着魔者》营造了一种强烈相对的气氛：一种是因虚无主义与极权主义而引起的梦魇，一种是时隐时现的、代表着基督教爱心的灵光。）而姜贵对杜思妥也夫斯基也很可能并无下过苦功研究。可是，为了要把那一群自私的、执迷不悟的、走向自毁之途的人好好的写出来，姜贵只好采取与杜翁在《着魔者》中的相同的冷嘲热讽的态度，用以点出道德混乱状态之可怕，肯定心智冷静的重要。在《旋风》中的人物，没有几个逃得出作者对他们的嘲讽，因为在他看来，这群人，共产党也好，非共产党也好，都已腐烂得无可救药了。

我们可以分两点来说：第一、即使共产党的目标不错，他们所用的手段，最后也只会助长罪恶的势力。方祥千大体说来虽然是个正直的人，但在他早期干共产党地下工作时，就得不断的妥协。为了掩护身份和增强共产党的运动，他就顾不了道德原则的奢侈考虑了。由此可见早期的共产党，但求能够增强自己的势力，不惜采取敲诈暗杀的手段、不惜鼓励罪恶与毒品的流通、不惜通敌（日本军人）、不惜与任何恶势力合作。共产党人对土娼庞月梅、庞锦莲母女（既是他们的「联络官」，又是他们的「慰劳队」）的唯命是从，只不过是他们在「力争上游」时，什么事都做得来的荒诞例子之一。

第二，即使只就人而论，共产党也不见得比他们那些反动的、只会为自己打算的同胞好出多少。小说开头不久，我们就看到了一出由一个从上海来的共方代表史慎之所演出的活剧。这位代表先生，出尽了一切恐吓与恐怖的手段来榨取财产，并不为党的利益，而是要维持自己和当地一个唱花旦的（金彩飞）一切吃喝开支。史慎之不久就被砍了头。这是本书许多既可愕而又可气可笑的场面之一。书快要到结尾时，我们看到许大海和方天艾这两个土共成功的讽刺故事，同样的荒诞而可怕。许大海心狠手辣，本是方培兰的大弟子，要传衣钵的，可是为了自己在党内吃得开，不惜把师傅和方祥千也出卖了。而方天艾表现得更进步。他本是方祥千最早的一个弟子，可是为了巴结庞月梅，不惜背弃了自己系出名门的姓氏，认了这土娼做母亲。这两件事实在有很大的象征意义，因为从许大海的叛师（不忠）与方天艾的背祖（不孝），我们可以看到传统中国社会结构的瓦解。这真是忘恩负义与「有奶是娘」的最佳写照。反过来说，如果方祥千和方培兰两人不早受过传统中国忠义观念的熏陶，说不定在同样欺诈瞒骗的环境下，他们的所作所为将完全与他们晚辈一模一样。

《旋风》所描写的道德混乱状态，由头到尾都非常紧凑。可是，值得注意的是作者在本书中的弦外之意：如果这种混乱的种子，不是老早就植根于非革命分子的中国人意识中，共产党是不会得势的。这就是姜贵为什么花这么多的篇幅来描写方姓各房的盛衰的原因了。他们毫不经心的自毁前途，正好与共产党有计划的制造社会暴动，成一讽刺性的比对。追求色欲享受的人，正如革命家一样，是会对人类的状况不满的，所不同的是，他们要求的只是官能享受上无限制的刺激而已。就拿地主方冉武（他可能是现代中国文学中最蠢、最呆的一个败家子）来说吧：他把家财散尽，为的只是想把土娼一类货色的女人带进家里来。方老太太是另外一个例子。她在丈夫死后，对其宠妾西

门氏诸多虐待，只不过为了报复，因为西门氏当年甚得丈夫欢心，把她冷落了。而报复的心理，与淫欲一样，往往是大动乱的前奏曲。

本书以《旋风》题名，显有乐观色彩：共产主义将会像旋风一样，来势汹汹，但不久气势就会殆尽的。可是，依小说内容所呈现的黯淡和混乱的道德面来看，原题《今梲机传》似比《旋风》来得贴切。按「梲机状似虎，豪长二尺，人面、虎足、猪牙、尾长丈八尺，能斗不退。」姜贵以此《神异经》所记之恶兽来喻共产党，用意在志其凶残之相。

《重阳》

《重阳》于一九五九年九月开笔，历时十九个月始脱稿，是姜贵抵台湾后苦心经营的第二部巨著。该书初版（作品出版社，一九六一）却一直未受评者注意，二版（皇冠出版社，一九七四）出书后，才受到广泛的重视。在上文我已提到《旋风》和杜思妥也夫斯基《着魔者》同样处理一个疯狂的世界，其讽刺的效果可令人大笑大哭。读《重阳》后，我更有同样的感觉。杜氏早年是激进者，对帝俄时代的革命党，无政府主义的暗杀党心理摸得最熟，但自西伯利亚放逐回来后，他变成了所谓「反动」派，希望帝俄不受西欧思想的侵犯，人民保持他们的单纯，相信耶稣救世的爱。因之，他觉得那些革命党人既可笑，又可怕，他们是魔鬼附身，可以扰乱天下的罪恶元首。五四、三十年代的作家，他们大半敬重杜氏人道主义这方面的广泛的同情心，但因他们向往革命，也反对宗教，不可能同意杜氏「反动」的观点，在写作上也没有受到他多少影响。近代中国的读书人，一般讲来，不信什么宗教，姜贵也不例外，但从他的小说里，我们也可看出他同杜氏一样的「守旧」和反动。他守住的是孔孟儒家的正义感，伦常观念，和忠孝精神，他认为共产党是中国固有文化的死敌，党内积

极份子都是反伦常、非忠孝的禽兽。杜氏信得过沙皇和教会，姜贵信得过国民党，虽然党在过去曾吸引了不少投机份子和败类，其中却不乏忠贞男女，发扬真正儒家不屈不挠的精神。《旋风》里的方八姑，《重阳》里的朱广济、钱本四都是这类人物，虽然他们都被共产党正法或暗杀，他们所代表的精神却将与中华民族同存。

同晚清小说一样，姜贵个别讽刺的对象有封建地主、旧式官僚、顽固份子以及投机取巧、不学无术的新派人物、空头作家、洋场恶少，但因为他的主题是中国文化的存亡问题，他们的种种行动，不论自甘堕落也好，自命前进也好，显得更可笑，更可悲。《旋风》的主角方祥千、《重阳》的主角洪桐叶都是受共产主义理想骗惑的人，一个觉悟太迟，一个觉悟虽早而无力自拔。

他们都值得同情，也可说是悲剧的人物。正因如此，小说里看来似乎是夸大式的讽刺，衬托出一个恶梦似的现实。洪桐叶和他的妹妹金铃都是母亲辛苦领大的，他们的父亲早亡，曾任民初南京临时政府的军部次长，可算是革命先进。桐叶中学毕业之后，他的叔叔虽然是铁路局长，却不肯资助他读大学，介绍他到一家法洋行去学生意。那洋行主人烈佛温是位贩毒的军火商，他的太太却是满口上帝的基督徒。桐叶学法文，读圣经，每周还得替老板娘修脚，而且修出味道来，乐此不疲。姜贵好描写有性变态的人物，有时性变态心理的发展，来得突然，不能使读者信服，但桐叶爱同老板娘修脚，一方面当然是性的享受，更重要的，它象征一种当时中国人自甘奴服洋人的卑贱心理。在当年，贫穷的孩子在洋行里熬出头，当买办，也算一条「光荣」的出路。姜贵写《重阳》，煞费苦心，每个角色，或多或少代表那一类人所有的特点。即以烈佛温夫妇而言，男的贩毒，同军阀勾结，贩卖军火，女的满口仁爱，要中国人相信西洋人的上帝，这正代表帝国主义侵略的两方面。

桐叶有机缘结识一位名教授，后者觉得革命先进的骨肉学洋行生意太可惜了，介绍他去见钱本三，一位上海国民党的负责人。此后桐叶要脱离洋行，为党国服务。但早在此以前，他结识了一位共产党柳少樵。桐叶母亲是女工，患盲肠炎，送医院没有钱，柳少樵暗托工厂里一位心腹彭汶学资助了一百元。桐叶非常感激，自己的叔叔不肯资助，洋行里支不到多少钱，共产党却这样关心他，使他走上共产党的路。柳少樵一方面也给他淫书看，腐化他。

桐叶初次在柳少樵弄堂房子亭子间见到他，「打量他，年纪大约比自己大几岁，人瘦瘦的，细高身材，蓬松松一头乱发。满腮须子，少说也够半个月不曾刮了。」谈了半天，桐叶和柳、彭二人一起，去吃晚饭：

三个人刚要往外走，洪桐叶又一阵闻到刚才在后门外边的那种怪味，觉得有点要作呕，很不好受。那味道好像是从前窗随风吹进来的。便问：

「这是一种什么味道？」

「隔壁是一炼猪油的小工厂，这个是猪油香。」柳少樵说。「你说香，我说是臭，我真受不了！」

「久了，习惯了，你就好了。你难道不知道『鲍鱼之肆，久而不闻其臭』那句话？」

「但愿我能远着它一点，不要那习惯也罢了！」

「实逼处此，只怕你远不了它。」

在一阵笑声中，三个人走了出去。

这一段引文，很能使我们体会到姜贵的象征手法。桐叶所闻到令人作呕的臭，不仅是炼猪油的臭，也是共产党的臭。柳少樵闻惯了，觉得它香，后来桐叶常去那弄堂，果然「久而不闻其臭」了，到那时他已中了共产思想的毒了。

柳少樵算得上是湘西世家，家里历代开布厂，他父亲的纱布厂，最后不能同日货竞争倒了，晚年开片布店自娱。他老人家最疼爱三儿子少樵，自己看中名门闺秀叶品霞，想尽方法花了一万五千两银子，讨回家，但求三儿子婚姻美满。少樵老大不愿意：

洞房花烛之夜，柳少樵看看新娘子，确实生得够漂亮，父亲没有骗他。贤慧不贤慧，虽然一时摸不清，但看了那一副驯顺温柔的表情和动作，不至太离谱儿。柳少樵本来一整天累了，但此时忽然兴奋，一口气把烛和灯吹了。「怎么，」新娘子意外的大吃一惊，在黑暗中说，「今天晚上不行吹灯的。」

「管他呢！」柳少樵扑到新娘子身上，「快脱衣服！」

「那怎么可以？总要过三夜，我才好脱衣服。」新娘子慌成一团，对于新郎的鲁莽，一时不知如何应付才好。

黑暗中，柳少樵不再答话，只管去撕她的衣服。新娘子带着哭声说：

「好人，好人，求求你！」

「不要说废话，你是我花了一万五千银子买的，怎好违拗我！」

听了这话，新娘子的拒绝立刻松了下来，她只有伤心流泪的分儿了。

事毕，柳少樵把灯点上，整整衣服，点头称赞道：

「一万五千银子，果然味道不错！」

他拉了一条毯子，在床对面一张长靠椅上，蒙头睡了。

柳少樵当时还不是共产党，在他自己看来，他是响应新文化运动反封建、反旧礼教的呼声。旧式婚姻是不合理的，他要反抗，他要报复，非得侮辱自己新娘子不可，非得施强暴不可，这样她伤心，他父亲伤心，他心里才舒服。他这种不顾情理、毫无人性的行为同时也表示一种意志支配一切的疯狂。「家庭革命」这个口号不是新文化运动

叫开头的，李伯元的《文明小史》里就有一两位青年闹家庭革命，婚姻自主。但他们的举止虽很可笑，他们的人性并未丧失。这种青年发现自己的老子替他讨了个如花似玉的美人儿，一定欢天喜地，向老子磕头都来不及。即使新娘丑，想她也是个礼教社会的牺牲品，可怜虫，不会去强奸她，凌虐她。少樵不是不喜欢叶品霞，他兽欲大动，把她奸了，这样更可一逞自己意志的胜利。

柳少樵是凭了这种「反抗的精神，打破传统的勇气」，极逻辑地加入了共产党。《旋风》里的土共倡导人方祥千，代表老一辈的知识分子，认为共产主义可以实行大同世界的理想的，最后发现被骗了。柳少樵并没有什么理想，即使加入共产党时，对人类、对国家还有些望想，加入后，受了党的训练磨折，就不可能再有了。他是聪明人，知道党是什么一个把戏（他自己人性早已丧失，意志受人支配，并不感到多少痛苦），一方面，他可说是个硬汉，不管路走错走对，他认了，党变成了他的终身事业。他听上司的领导，自己也用同样方法去领导上钩的青年。有一次，他「揍」了洪桐叶后，再骗他去嫖法国女人。他说：

「小洪，你应当高兴才是，因为我的上司也是这样对付我的。你将来领导别人，这是一件祖传的法宝，你不要忘了。用暴力，用甜言蜜语，或是用未来的美梦，不拘用什么都好。可是永远不要期望任何人可以长期为你作片面的牺牲，而没有他自己的愿望。一面满足他，不管是属于他的下意识的或是兽性的，一面鞭策他，他自然会接受你的领导，你就灭下归心了。」

「难道就没有例外？」

「当然有的。偶然遇到例外，就铲除他，连根拔掉他！那时候，你需要的是机智、迅速和果断，一点犹豫不得！」

书的末了，洪桐叶早已想跳出共产党的火坑了，柳少樵凭着他的「机智、迅速和果断」把他结果了。

柳少樵和洪桐叶二人各有各的个性、命运，但在小说故事的发展上，在反映当时的革命现实上，他们二人是分不开的，他构成了一个 double character，正像杜氏《白痴》和《着魔者》里面的男主角一样。就历史现实而言，洪桐叶代表了那种思想糊涂，一时是非不明而被共产党胁诱上钩的爱国青年。他的父亲代表了一种光荣传统，但在帝国主义肆虐，军阀统治中国的时期，他行动上拿不准方向，而走入歧途了。事实上，早期国民党容共时期及抗战初期，这类青年多得很。柳少樵代表那种自动自发的共产党，走了新文化运动极左派的路线，觉得铲除封建，打倒礼教，推动无产阶级革命，才是新青年应干的事，自鸣得意，看不到在他破坏性的行动里所表现的极端自私。加入共产党，爬得相当高后，柳少樵更名正言顺地发挥他破坏、残害的潜能。同时他在私生活上，可胡作乱为，也正对他兽性的需要。二、三十年代，这类共产党干部也多得很。他们即是刘鹗在《老残游记》里所预言的「革命党」：「今者不管天理，不畏国法，不近人情，放肆过去，这种痛快，有人灾，必有鬼祸，能得长久吗？」

在《旋风》里，姜贵已描绘了不少共产党人的面貌，柳少樵的画像更显出他想象力之高超，对当年在大都市活动的共产党地下工作人员了解之深。在工人、学生界活动的中级共产党领导人物在二、三十年代左派小说出现得很多。在茅盾、蒋光慈、丁玲的笔下，我们常见到这位拜伦英雄式的典型人物：他行动神秘，办事果敢，心里充满了人类爱或阶级爱但表面上看来冷面无情，甚至大义灭亲。他是女同志爱慕的对象，但他对她们不加鼓励，从不让男女私情影响到他为党服务的凛然不可侵的精神。同他们比起来，柳少樵好像是个漫画式的人物，事实上姜贵刻划的才是这类地下工作人员的真面目，那些左派作

家反而把这个典型理想化了，千篇一律，多读了令人生厌。《重阳》读来这样惊心动魄，令人发指，多半同柳少樵造型的成功有关。

洪、柳初识时，人都在上海。后来，北伐开始，二人都被派到吴佩孚统治下的汉口，作地下工作，预先为国军开路。洪桐叶名义上是国民党，事实上同柳少樵走一条路线。接着，汪精卫、陈独秀主持的武汉政府成立，政权落在共产党手内，推动了不少荒谬的新措置，社会秩序大为混乱。姜贵当年人在武汉，亲历这种乱况，二三十年后，凭他的记忆把那些可怕、可笑的事件一一写下，给人真切的印象。全书最精彩的几章都是写武汉混乱现象的。事实上，当时共产党，汪派推动的是一个「社会大革命」，后来汪精卫怕自己政权不保，同南京政府妥协，才开始反共，社会大革命才告停止。

武汉「大革命」时期受损害最严重的是女性。假如柳少樵代表一种反伦常的疯狂，《重阳》里的女人，除了柳少樵的情妇白茶花和两三位历史上的名女人外，大半是善良的，她们的感情是正常的，也就是说，她们还是有良心，还逃不出，也不想逃出伦常道德的支配。可是在共产党策划的「家庭革命」「妇女解放」之下，她们非得做违心之事不可，受尽欺侮。姜贵对妇女深度的同情心，发扬了晚清以来中国近代小说的精神，在《旋风》里即有深刻的流露。在《重阳》里，被损害的少女老妇各色各等都有，前文提到了叶品霞（她同她的公公全家最后都被柳少樵毒死），这里只能略述洪金铃、洪大妈的苦境。同她哥哥一样，金铃去武汉，也没有向妈妈告别，是溜走的。临走时，「想着米缸是空的，瓶和盐罐是空的，妈妈的荷包是空的，她真有点说不出的酸楚，噙住两泡眼泪，一迳下楼而去。」到汉口后，她更是想念妈妈，她同哥哥会面了：

「我老想着我走的时候，」洪金铃怯然说，「她正身体不大好，家里吃的用的，什么也没有，这些日子不知道她怎么过？像这样，我们对她一点责任不负，太对不起她了！」

「这是你的旧脑筋。」

「新脑筋不要妈妈？」

「也不是说不要。不过一个人总得劳动，她可以做临时工人，自食其力。」

「她老了，做不动了。」

「那就活该没有办法。」洪桐叶摇摇头，苦笑一下，「将来革命成功了，国家会有养老院。现在是青黄不接的转变时期，自然不免有许多小悲剧。」

「你说是小悲剧？」

「是的，我们有更多的正在受难的无产者！」

「连自己的母亲都不能照顾，我们还有资格设想那许多人的事吗？」

洪金铃说着，扑漱漱落下泪来。她双手捧脸，不住地抽噎。

洪金铃这句反问，桐叶是无法回答的。等到他觉悟，知道自己是个「悲剧的丑角」，已经太迟了。洪家三口都是柳少樵侵害的对象，他好女色也好男色，很早就是桐叶的爱人。桐叶固然生得俊俏，但少樵玩弄他，也表示一个人加入共产党后，必定绝对服从上司，丧失自己的人格。少樵也垂涎金铃的美色，桐叶热心地为他牵马，金铃不从，但最后还是屈服了。少樵对桐叶说得很冠冕堂皇：「我是在向一个处女的贞操观念挑战，我要打破那种资产阶级独占意识的处女贞操观念。为党，为无产阶级，她应该献出她的童贞！」少樵奸污金铃，一大半出于淫心，但后来洪大妈接到汉口后，他也奸污她，可说出于好玩，也表示对她人格的鄙视。被奸之后，「第二天快近中午了，洪大妈还没有下床。眼睛有一点红肿，显然她哭过。她有某一方面的满足，这一满足弥补了她长久的孤独和寂寞，但她自己并不曾显明地觉

察到，它躲在另一更重更大的阴影之后。她现在所有的是深长的冤抑，被污辱的，被损害的。」

《重阳》不仅写洪、柳两家的恩怨故事，它是历史小说，人物很多，不便一一介绍。代表国民党的有投机政客钱本三，和他的弟弟钱本四，后者脑筋清楚，忠贞爱国，觉得应把共产党「斩绝杀绝，客气不得」。还有辛亥人物，隐身教育界的朱广济，更是有骨气的读书人最好的代表。当时军政要人，不少在书中出现，姜贵把吴佩孚写得真活，正像在《旋风》里，寥寥数笔，把韩复榘写活一样。还有空头作家司灵凤和谢文短（柳少樵也写新诗），都写得栩栩如生，一贯晚清小说讽刺无聊文人的作风。洋人也很多，但可能姜贵生平同洋人接触不多，写得不够真，写洋人魏蒙蒂到东北去的二二、二三两章，讲的是间谍美人故事，离武汉地区太远了，篇幅占得太多，使小说结构松懈，可算是败笔。但有些洋人的故事，可能是真事，读后令人哭笑不得，深感当时中国人的耻辱。第九章里讲到一个上海英国流氓「码头鬼子」，雇了个名叫「小鱼」的侍役，「和他食同桌，睡同床，要好非常」。后来「小鱼」讨了破落大户的闺秀，她从未见过洋人，很怕码头鬼子：

她又缠着一双小脚，码头鬼子要给这一双小脚照像，预备寄回英国去分赠亲友，让他们也见见世面。女人家两只小脚，是神秘而又神圣的，可远观而不可亵玩，怎肯给外国人照像？无奈码头鬼子执定要照，小鱼没有法子，对夫人百般譬解，只是不从。最后小鱼恼了，把夫人打了个半死，才算制服了她。她满面流泪，委委屈屈的把一双脚伸到码头鬼子的餐台上，让他前后左右照了好几张。码头鬼子还不尽兴。又要她脱下鞋子，褪下裹脚带来，赤着足再照几张。女人当然又是不肯，逼得紧了，她就放声大哭起来。

码头鬼子口袋里摸出一张金镑票来，塞给小鱼，说：「教她不要哭，好好再照几张，我给她这个！」

小鱼并不把这个金镑看在眼里，但从这个金镑他看出码头鬼子的决心，这事要做到，饭碗会受影响都不一定。他想想，知道好说没有用，一横心，就动手把女人又是一阵毒打。这办法果然有效，女人赌气，不但不哭了，反而爬上餐台，居中坐了，脱下鞋子和裹脚布，把赤着的一双小脚伸了出去，自己两手接着眼睛。

这故事下面几段，同样精彩，抄录太长，读者不妨参阅《重阳》皇冠页二一八——二二五。小鱼就是洪桐叶的缩影，一受帝国主义，一受共产主义的欺负奴役。洪桐叶也是同柳少樵「食同桌，睡同床」的，也把自己的亲妹妈妈诱逼给少樵去玩弄。《旋风》和《重阳》里这类交代身世的小故事很多，细细玩摩，都和小说主题切切有关。

武汉分共后，朱广济有一天过江到武昌训练共产党干部的军政学校去看看他的儿女。朱凌芬本是好学生，被逼攻击自己父亲，备受凌辱后，变成了共产党积极分子。朱老先生到学校，学生、教官一个都不在了，都上江西去了。只见「一个穿军服的黄瘦的孩子，约摸十二三岁，正把些乱草往小灶里塞着烧，一边不住地用手去抹脸，好像在哭。」朱广济同他交谈了一阵，孩子才说：

「我原是学校里的公役兵。他们走的时候，凑巧我腿上长疮，走不得，所以没有跟了去。」

说着，把裤子掬起来给朱广济看，原来一条左腿肫得像个水筒，好几处都在。朱广济用手摸摸孩子的额部，人也已经在发烧。就有点替他着急，忙说：

「你这个病不能再拖了，要马上住医院才行。」

孩子摇摇头，冷冷的说：

「医院是资产阶级住的。我是无产阶级，住不起医院。」
招得朱广济忍不住一笑。

「不但你腿中毒，原来你的思想也中毒了！我告诉你，你不要听他们乱说。医院并不专为资产阶级服务，穷人也一样。如果你不相信，现在我可以送你进医院，不用你花一文钱，把你的病治好。」

「你说得这样好听，到底有什么阴谋？」

朱广济听了，又是可笑，又是可叹。「这个问题我不答覆你，我请你自己说，你一个小孩子，腿病到这样子，我把你送医院，你说我有什么阴谋？」

孩子似乎还有话说，朱广济知道难以弄得清，就紧接着又说：

「好了，好了，现在我没有时间同你谈这些。你现在只说，是不是愿意去住院。愿意，我就带你去；不愿意，我走了。」孩子想了一下，说：

「好，我跟你去。我不怕反革命的资产阶级的卑劣的阴谋！」朱广济不理他。想到街上没有车子，而自己又背他不动，就试着和那几个拣破烂的人打个商量，给他们一点钱，替换着把那孩子背到过江的轮渡上去。朱广济问孩子：「你叫什么名字？」

「我叫『打资』。」

「你叫什么？」朱广济听不明白。

「就是打倒资产阶级的那个打和资字。」

「怎么叫这样一个名字？」

「我原叫『达志』，学校里阎队长给我改的，阎队长真革命！」

「你姓什么？」

「我从前姓李，阎队长给我改了姓列。」

「改了姓什么？」

「列宁的列字。现在我和列宁同姓，我和列宁是一家人。」孩子这样回答。他一本正经，确信不疑。

朱广济深深知道，这不是三言两语就能改变他的，便不再说什么。心头却似压下了一大块石头，越想越不舒服，越想越痛苦。

在五百七十多页的小说里，「列打资」这个孩子仅占四页的篇幅，但我们读后，他的形象将牢不可忘，因为在他身上集中了共产党摧残青年幼苗的一切恶毒。在这样一个小穿插里，姜贵寓以最深的涵义，实在可算是写小说的大手笔。

本文这一节介绍了《重阳》的主题和其主要人物，并多抄几段原文，以引起读者阅读该书的兴趣。一方面也借机会勉励姜贵先生写几部和《旋风》《重阳》同等功力、同等份量的大小说，以当今和后世的爱国读者。

原著者加注：

本文论《旋风》这一节原系英文本第二版之《附录二》，由刘绍铭译出。本文其余部分录自拙作《姜贵的〈重阳〉——兼论中国近代小说之传统》，该文原刊一九七三年的一期《中国时报》人间副刊，一九七四年收入《文学的前途》（纯文学出版社）。

复旦版附录

论对中国现代文学的“科学”研究

——答普实克教授

• 吴志峰 译 •

一、基本问题

普实克对我的著作的长篇批评^[400]，实际上是他为中国现代文学研究所拟定的一套“科学”研究纲要。在其中，他规定了中国现代文学的历史特性和功能，并推荐了一种分析和评价那些作品的客观方法。他认为我的著作完全忽略了研究中国现代文学所应遵循的“客观”方针，因而指我为主观批评家，并且是有严重政治偏见的主观批评家。看到这样一位望重的汉学家对我的著作持不接受态度，我自然感到失望。然而，即使作为文学史家的我还有不足之处，我仍不信服自己的著作就那样地一无是处。同时，我怀疑除了记录简单而毫无疑问的事实以外，文学研究真能达到“科学”的严格和精确，我也同样怀疑我们可以依据一套从此不必再加以更动的方法论来处理任何一个时代的文学。因之在这篇答辩文里，我的主要任务在于抗议把这套僵硬而教条式的科学方法套用在文学问题上是否是适宜的：我认为，正因为普实克自己对现代中国及其文学为其未加细察的几个大前提所误导，他才会如此错误地对《中国现代小说史》作了最严厉的批评。

首先要说明的是，若不是我认为自己有值得关注的更基本的事情，我本来会承担某些无疑属于文学史家应做的工作。而我认为的更基本的事情是：评价分析某一时期主要的、代表性的作家，简要介绍导致他们成功或失败的时代状况，以使人们更好地拜解这一切。因而，我没有系统研究中国现代小说与传统文学之间的关系。同时，尽

管我在著作中粗略地提到过一些西方文学对现代中国小说的影响，但我并没有对这一影响做系统研究。我援引了一些可比的西方文学作品，只是为了更好地帮助人们评定要比较的作品，而非要在它们之间寻找联系或影响情况。既然如普实克所说，即使“专业的汉学家”也大部分对中国现代文学一无所知，而且既然我把读者设定为是那些对现代中国知之甚少而又对其文学感兴趣的人，那么，我在著作中将西方文学与现代小说做那样一番对比就完全是合理的；我也没有试图对现代作家的叙述技巧做对比研究，尽管如普实克的这篇书评长文及其他近期著述中所示，这样的研究对文学评价活动确有补益。

正如普实克所认为的，理清文学传统间的影响或渊源关系，客观地比较作者的文学技巧，都是很重要的工作。但是，作为介绍现代中国小说的开创性著作，我认为它的最主要的任务是辨别与评价。只有在我们从大量可得的作品中理清了线索并将可能是伟大的作家与优秀作家从平庸作家中辨别出来之后，我们才有可能着手对“影响”与“技巧”进行研究。研讨任何早期的文学，文学史家可以假定一些经受过几代读者考验的主要作家，然而有时即使几代人的判断也有可能靠不住，所以文学史家或批评家不应完全依凭前人。就现代中国文学来说，由于中国国内的批评家本人往往也参加了现代文学的创造，难免带有偏见。他们在文学批评方面的修养也难以信赖。因此，我们在研究中国现代文学时，就更应当另起炉灶。然而普实克之所以批评我，恰恰因为我“胆敢”另立起点，运用自己独立的判断而全然不理睬中国大陆的权威批评家和欧洲少数几个响应这些权威的汉学家。

作为客观性的范例，普实克提到黄松康的《鲁迅与现代中国新文化运动》（阿姆斯特丹1957）一书。虽然普实克早些时候曾指责该书为浅陋的文学批评著作^[401]，可现在和我的著作比起来，黄松康的著作却成了“完全客观的”了。而这或许只是因为不管是在对鲁迅作为一个作家和思想家的评价上，还是在对新文化运动的阐述中，黄根本

就没有稍稍偏离她所参考的中国权威，做出完全属于自己的判断吧。所以，所谓“客观”，只不过是迎合权威观点。偏离这样的观点，就不光会犯“主观”的危险，更是暴露自己的“自大”与“教条的褊狭” (dogmatic intolerance)。我怀疑恰恰是普实克自己犯有“教条的褊狭”的错误，因而对中国现代文学提不出除官方观点以外的任何观点。

在普实克文章的第一部分，他到处提示可能导致我犯“教条的褊狭”的各种内在倾向。在一处，他把我设想为缅怀胡适和林语堂而信奉自由主义的中国知识分子。但他又马上承认，我指责了胡适的“把文学作为批评社会的工具的狭隘观点。”他坚持认为我最为偏爱的作家是林语堂。他的证据是我在谈到抗战中在美国的林语堂是“畅销书作家，既展示了古老中国的魅力，又介绍了新中国的英雄主义精神。”如果普实克还记得我在更前面曾批评林语堂对“崇尚个人趣味”的崇拜，“没有严肃的文学趣味”以及其他批评的话，他就该看得出来，我在谈到林语堂在抗战中的角色时所用词语的讽刺性，应该看出来我在使用“畅销书作家”和“展示魅力”等词语时显然并非是在夸奖。普实克还把我与汉奸、叛徒联系在一起，因为我曾热情赞扬过后来成为汉奸的周作人在早期所做的文化工作，并且在《小说史》中花大量篇幅论述日占时期上海作家张爱玲和钱锺书。此处，因为我对国统区和解放区的战时文学一般性地予以否认，普实克便指责我缺少任何国家之国民所必须有的思想感情。而普实克本人对中国人民英勇抗战及随后对共产党对中国的“解放”所抱的感情，使他得出结论说：“发生在解放区生活各个方面的种种变迁也许是中国人民历史上最光辉的一页。”我怀疑有多少像普实克这样声名显赫而又具有“客观性”的汉学家会同意这种判断。

我在《小说史》中曾声明，在对现代中国小说的研究中，“我所用的批评标准，全以作品的文学价值为原则。”对此，普实克表示不

相信，因此他接着引述我下面的话以证明我使文学标准屈从于政治偏见：“那些我认为重要或优越的作家，大抵上和他们同时期的其他作家，在技巧上，所持的态度上与幻想方面，有共同的地方。然而凭借着他们的才华与艺术良心，他们抵制了，并在一些值得注意的情况下转化了那些浅薄的改良派和宣传分子的力量。因此自成一个文学传统，与仅由左派作家和共产党作家所组成的那个传统，文学面貌是不一样的。”这里的关键，是那些作家能否抵制或转化那些浅薄的改良派和宣传分子的力量，因而这里的标准与其说是政治的不如说是文学的。我认为，大多数的中国作家（包括国民党的宣传家）都因为怀抱先在的社会改良和政治宣传目的，而损害了他们在探索现实时的复杂性。在左翼和共产党作家中，我之所以单单高度评价茅盾、张天翼和吴组缃，是因为他们那些最优秀的作品，就是文学“良心”的明证。凭借这种文学良心，他们超越了社会改良主义者和政治宣传家的热情。换句话说，我轻视那种把济慈所说的“明显的图式” (palpable design) 强加给我们的文学，因为这样明显的图式与现实所呈现出的丰富无法相容。因此，我更偏爱普实克加以非议的那种“无个人目的的道德探索” (disinterested moral exploration) 的文学；认为这种文学比那种心存预定的动机，满足于某些现成观点而不去探索，不从文学方面作艰苦努力的文学要好得多。因而，普实克坚持以下观点时就完全错了。他说：“夏志清一再责难中国作家过于注重社会问题和不能创造一种不为这些社会问题所束缚，不被为社会正义而战所拖累的文学。”其实，当我强调“无个人目的的道德探索”时，我也就是在主张文学是应当探索的，不过，不仅要探索社会问题，而且要探索政治和形而上的问题；不仅要关心社会公正，而且要关心人的终极命运之公正。一篇作品探索问题和关心公正愈多，在解决这些问题时，又不是依照简单化的宣教精神提供现成的答案，这作品就愈是伟大。显然，我最欣赏的如茅盾的《蚀》、巴金的《寒夜》及张爱玲的《秧

歌》等作品就远非只是“逃避文学”^[402]。它们在感情与洞见上都卓有成就，它们所探索的都是广泛触及人类命运的社会哲学问题。

为了把这些问题分析的更具体，我在《小说史》的最后一章“结论”里引用了劳伦斯的一句话：“勿为理想消耗光阴，勿为人类但为圣灵写作。”我将之用于评价现代中国小说，认为“一般的现代中国文学之显得平庸，可说是由于中国现代作家太迷信于理想，太关心于人类福利之故了。”文学，富于想像力的文学，如果所关心的只是抽象的人，而不是具体的个人，就会失去其作为文学的特性，文学不应当仅仅装饰或肯定理想，却应当从具体的人的环境的准确性上审查理想是否正确。因此，我反对文学抽象地、理想化地、模式化地表现人，而赞成文学具体地、现实地表现个人。哈佛大学教授哈利·利文(Harry Levin)在这一点上说得很对，他说社会主义现实主义“按其实际，应该称为缺乏批判性的理想主义，或者如苏联批评家所直率地指出的那样，称为革命的浪漫主义。”^[403]与绝大多数社会主义现实主义和浪漫革命小说的那种缺乏批判性的理想主义比较起来，以鲁迅及其卓越的后继者为代表的批判性的现实主义要值得赞赏得多。我毫不犹豫地认为只有后者才是中国现代小说中唯一值得认真评论的传统。

如果在这样说明了自己的批评原则以后，我仍然显得有“教条的褊狭”，那么，我对一些拙劣作品的“褊狭”就不应被视为政治偏见，而是对文学标准的执着，我的“教条”也只是坚持每种批评标准都必须一视同仁地适用于一切时期、一切民族、一切意识形态的文学。文学史家固然应当具备必要的语言、传记、历史等方面的知识，以便对各位作家和各个文学时期做出恰当的评定，但这种历史学的要求并不能成为放弃文学判断的职责的借口。韦勒克(René Wellek)教授对文学研究和史学研究之间的区别做过很好的区分：

文学研究不同于历史研究之处在于它不是研究历史文件而是研究有永久价值的作品。一位历史学家必须根据目击者的记

叙来重述一件早已过去的事件，而研究文学的人则可以直接接触其对象即艺术作品。……研究文学的人能够考察他的对象即作品本身，他必须理解作品，并对它做出解释和评价；简单说，他为了成为一个历史学家必须先是一个批评家。……人们做过多次尝试来摆脱从这种深刻见解得出的必然的推论，不仅避免做出选择而且也避免做出判断，但是所有这些尝试都失败了，而且我认为必然会失败，除非我们想把文学研究简化为列举著作，写成编年史或纪事。没有任何东西可以抹杀批评判断的必要性和对于审美标准的需要，正如没有任何东西可以抹杀对于伦理或逻辑标准的需要一样。^[404]

与上述观点相反，普实克却认为，作为一位文学史家，我应该以历史学家的同情心，放弃文学批评家进行文学判断的职责，因而他对我的另一项指责是我“不顾人的尊严”。当然，普实克应该很清楚，我在《小说史》中曾反复强调必须同情和尊重每一个人，但我同时指出：“大多数中国现代作家只是把他的同情心给予穷人和被压迫者，对于任何阶级、任何地位的人都可成为同情和理解的对象的想法，在他们是陌生的。”即使人们同意普实克和马克思主义历史学家的观点，认为现代中国进步的首要敌人是“地主、高利贷者、投机商和买办资产阶级”，也不能由此得出结论，说文学的任务就是要给这几种人抹黑，抹杀他们的人性。因为，沉溺于闹剧式地歪曲形象，最后必然是贬低人，也贬低了从事文学创作和研究这项专业。

然而普实克看来，我显然是“不顾人的尊严”，因为他看到我对许多写了平庸作品的作家评价不怎么样。对那些拙劣的作品本身，普实克并没有表现出什么实际上与我不同的倾向。但是他却认为批评家应当同情作家的意图，实行原谅的原则。他指责我说，“如果忽视了作家所抱的意图，我们就不可能对他的作品做出公正的评价。”在为赵树理的早期作品进行辩护时，他抱怨说：“夏志清完全无视创作一种

为广大乡村民众服务和使他们认识自己在那发生于身边之社会变革中所处位置的文学的必要性。”普实克承认赵树理的小说《三里湾》是失败之作，但他马上又解释说不可否认，在最近这部作品中赵树理遇到一个难题：当作品的主要任务是描述平静的情节发展和突出被刻画人物的积极方面时，如何赋予它戏剧的紧张气氛。”同样，普实克也承认丁玲的小说《水》至少存部分败笔，但他认为批评家应该原谅她的不成功，因为对丁玲来说，“要描写非个人的，而是整个集体的生活经历是个相当复杂的问题。”普实克不光将他的“原谅的原则”运用于评价小说，同时也用于评价理论著作。他不从正面回应我对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的评价，只是急败坏地指责我对它做“完全歪曲”的描述。他指责我“视而不见为在政治上和文化上正在觉醒，而大多数仍是文盲的广大民众创造一种新文学艺术的紧迫需要。”

对于普实克的这种批评方法，卫姆塞特(W. K. Wimsatt)和比亚兹莱(Monroe Beardsley)这两位卓越的文学理论家提供了一个在英美学界被广为接受的概念：“意图性的错误”(the Intentional Fallacy)。根据卫姆塞特和比亚兹莱的理论，所谓“意图性的错误，是指混淆了诗(文学作品)与它的源泉，是哲学家所谓的‘起源性错误’的一种特殊类型。当人们试图从写诗的精神缘故、缘由中寻找具体评价标准时，就会犯‘意图性的错误’”^[405]也就是说，一位作家的意图，不管它能否给作品以价值，都不能用做“判断文学艺术成败的标准”。^[406]因此，作为文学史家和文学批评家，我们不能像普实克在其评文中所做的那样，根据作品的可能意图而无视其客观内容来评价文学作品，同样我们不能因为作者的意图值得称赞就“原谅”作品的拙劣。正如我在《小说史》的结论所说的，“衡量一种文学，并不根据它的意图，而是在于它的实际表现，它的思想、智慧、感性和风格”。这样的原则也适用于理论和批评。阅读毛泽东的《在延安

文艺座谈会上的讲话》时，我们并不应预先假定“创造一种新文学艺术的紧迫需要”。但另一方面，只有通过分析这篇讲话本身，我们才能找到一些线索，理解为什么在1942年毛泽东就已经要求清算早期左翼文学中的小资产阶级倾向，并预示新的宣传文学时代的降临。

对拙劣的作品，文学史家当然最好是保持缄默，不予理会。但如果那些作品已经在轻信的读者中被誉为杰作，文学史家就有责任予以详细分析，将其缺点公之于众。不论对被迫害的作家如萧军和丁玲等有多么同情，我在《小说史》中对他们的作品给予并非奉承的称赞的同时，尽量遵循了审慎的客观态度。事后看来，我承认自己对丁玲的评价有失公允。这并不是说我错误地评价了她的小说《水》和《太阳照在桑乾河上》，而是因为它们并不代表丁玲文学作品的特色。如果更多地关注她的早期短篇小说和在延安写的短篇的话，我对她的文学成就会做出很不一样的描述^[407]。不过，作为一个将自己的生命当作一场自由实验的现代女性，丁玲肯定不会在意我对她的爱情生活的些许评论。因为真正可怕的，是1957年反右运动对那种生活进行了有系统而无情的扭曲。

正是普实克在文学研究中的意图主义方法，使得他抱怨我“不顾人的尊严”；同样，意图主义方法也影响着他对整个中国现代文学的理解。在普实克的观念中，文学不过是历史的婢女。既然他像“马克思主义理论家们”那样，认为现代中国史只是中国人民在共产党领导下进行“扫除封建主义余孽和反抗外国帝国主义”的斗争，并最终赢得彻底解放的历史，那么，他对把这一斗争具体化的作品倍加赞颂，而对于与这一斗争似乎无关，但在其它方面表现了人生真理和艺术之美的作品，却视为无足轻重，也就无怪其然了。

因此，虽然作为一位对科学的客观性极度关心的学者，普实克却一再提到“文学的使命”这一含糊的概念。由于抱着这样的观念，普实克显然没有感觉到把文学记录仅仅当作历史和时代精神记录所包含

的危险。我的看法却正相反，我坚信文学史家应凭自己的阅读经验去作研究，不容许事先形成的历史观决定自己对作品优劣的审查。文学史家必须独立审查、研究文学史料，在这基础上形成完全是自己的对某一时期的文学的看法。对文学史家来说，一位向时代风尚挑战的、独行其是的天才，比起大批亦步亦趋跟着时代风尚跑的次要作家，对概括整个时代有更重要的意义。因而，无论历史学家们和记者们对1949年以来的中国说了什么，只要我们发现自那时起，中国文学确实日益沉闷无活力，那么我们在对这一时期的文学进行客观评价时就应当把这一事实纳入考虑之中。在我看来，这种“归纳的方法”比之普实克所采用的“推论的方法”要“科学”得多。正是用了“推论的方法”，普实克先大胆地设定了一个时期的历史图景，然后去发现适合于这个图景的文学。

由于执迷于文学的历史使命和文学的社会功能，所以一点儿也不奇怪的是，普实克让人看起来像是一个特别说教的批评家。在这样的批评家看来，文学中最重要的就是正确的信息、斗争的精神、激情和乐观。甚至对于鲁迅，普实克也“胆敢”（这是他在批评我时所用过的词）做出如下的评论：“我们确实有理由得出结论：鲁迅将他的观点表达得越鲜明，他在社会斗争中所站的立场越明确，他的作品也就在各方面越成功。”然而，鲁迅最好的作品都创作于共产主义在中国占统治地位之前，这些作品给读者提供的，是一位带着近乎绝望的希望对中国的命运进行思索的自由的个人主义者形象。

显然，在普实克看来，其他一切都不重要，只要作家尖锐地表示出了他的立场，只要他在社会斗争中采取明确的态度，他的艺术成就就可以在“一切方面”得到保证。甚至在普实克假定了鲁迅作品的独特风格贡献时，他也暗中忽视了创作过程中伴随的个人的、情感的、甚至生理的因素，而这些因素通常在创作时影响着作品在艺术上的成败。很显然，普实克对创作时无意识的作用(the role of the

unconscious)持不信任态度。原因很简单，因为，如果一个人竟然对无意识大开其门，让自己的阴暗面和各种危险的梦想、欲望以及恐惧感妨碍他充分表达自己有意识的意愿，他还怎么能够坚持自己曾坚决表达过的在社会斗争中的鲜明态度与明确立场呢！所以，普实克的结论必然是：作品愈是少带感情愈好，愈是不让想像力充分发挥愈好。所以普实克才把抗战时期的解放区文学看作中国历史上最光辉时期的标志。因为在那种文学里，作家只在尽唤醒群众的职责，写作时没有任何个人的鬼怪纠缠，没有任何小资产阶级意识的干扰。但既然普实克的标准是如此，他又何必把鲁迅评价得那么高呢？他在大文里不是明说“直到一九二八年，他还有各种各样的疑惑和大为悲观的时刻”吗？就观点的清楚、态度的明确，以及易于理解的程度而言，延安时期那些简单的故事、诗歌、戏剧口号，不是比鲁迅更高吗？依此观点，普实克又何必要为文学操心呢？当我们想起《哈姆雷特》时，就应当为充斥于剧本中每一页的“疑惑”和“悲观”感到不寒而栗。

二、鲁迅

为了表示他的“客观”，普实克将47页书评中的整整20页奉献给了鲁迅。而在我的《小说史》里，鲁迅只占全书507页中的27页。可见，正是在鲁迅这个问题上，他测出了我对中国现代文学这整幅图画的“有意歪曲”。

值得提醒读者的是，我在《小说史》中并没有对鲁迅做什么人身攻击式的恶意批评，而是主要把他作为短篇小说作家来介绍。我评析了他的九篇短篇，特别对其中的《药》、《祝福》、《肥皂》做比较详细的分析。正是在这个基础上，我做出结论说，这九篇小说“是新文学初期的最佳作品，也使鲁迅的声望高于同期的小说家。”同时我坚持认为他的小说大才是“杰出然而却狭隘的”，他好多篇小说都写

得让人失望。持平而论，仅仅凭着《呐喊》、《彷徨》这两本小小的集子，我们很难对鲁迅谈得更多。否则，即便不谈茅盾、老舍这两位长篇小说家，对于那些贡献更大的后来的短篇小说家张天翼、沈从文等，就不公平了。面对张天翼在三十年代出版的大量杰出的短篇，谁还能坚持说鲁迅才是现代中国最伟大、最重要的短篇小说家呢？固然，由于鲁迅首先进入中国现代文坛，他的一些小说人物如阿Q、孔乙己等曾给人们留下难忘的印象，而张天翼小说中的人物似乎难以获得同样重要的象征意义和代表性。这部分是因为历史的偶然，使得最先塑造的人物类型比起后来更成熟的同一类型获得更大的关注和意义。最主要的原因是，若不是中国批评家过于偏袒地突出鲁迅，而从不把哪怕一点儿关注投向其后来者，就不会如此无视本是左翼作家的张天翼。

普实克将他谈论鲁迅的那一部分叫做“方法的对比”，其用意是向读者展示，我的“主观的”批评方法，使得我“错误地诠释了鲁迅文学作品的真实意义，或至少是将这种意义搞得模糊费解了”，而他的“客观的”方法却使他能“抓住鲁迅作品的总体性质并做出科学的分析”。依普实克看来，我所犯的不可原谅的重大错误，是我认为鲁迅对旧中国仍有关爱，而这导致我对鲁迅的生活与作品做出了歪曲的阐述。他对我的这种指责基于我在《小说史》中的两段话，在其中的一段中，我将鲁迅与乔伊斯做了比较：

我们可以把鲁迅最好的小说与《都柏林人》互相比较：鲁迅对于农村人物的懒散、迷信、残酷和虚伪深感悲愤；新思想无法改变他们，鲁迅因之摒弃了他的故乡，在象征的意义上也摈弃了中国传统的生活方式。然而，正与乔伊斯的情形一样，故乡同故乡的人物仍然是鲁迅作品的实质。

另一段涉及我对《在酒楼上》主人公的评论：

然而，在实际的故事里，吕纬甫虽然很落魄，他的仁孝也代表了传统人生的一些优点。鲁迅虽然在理智上反对传统，在心理上对于这种古老生活仍然很眷恋。

在上面两段话里，我对于鲁迅对旧中国生活方式在理智上的弃绝和感情上的眷恋这两个方面，是小心地加以区分了的。艺术家不光是凭理智生活，他还有自己不能选择的出身及早期生活环境。正是鲁迅对故乡在思想上的恨，故乡才成为“他灵感的主要源泉”。在我所有涉及鲁迅的评论中，我从未说过鲁迅在理智上或思想上对传统生活方式还有所眷恋。相反，我认为，作为一位杂文家，鲁迅不留情面地攻击着“中国的各种弊病”，刺破着“一般中国人的种族优越感”，攻击了“所有对于传统中国艺术和文化的留恋”。

因而，当普实克不顾所有证据说出以下的话时，他是完全地误解了我。他说：“依夏志清所说，鲁迅一方面反对传统的中国生活方式，而另一方面又继续为这些生活方式所吸引。这在他看来便是鲁迅思想倾向游移不定的证据。他试图使我们相信，这种动摇的思想倾向发展到如此地步，以至最后摧毁了鲁迅的创作能力。”事实上，我从未说过因为那种“眷恋”，才导致鲁迅的“思想倾向游移不定”。相反，我倒认为那种对故乡传统生活又恨又眷恋的复杂感情，非但不是他“思想倾向游移不定”的证明，反而是他创作那些最优美的作品的动力。那些作品不但是指他最优秀的小说，还有《野草》中的那些散文诗，以及《朝花夕拾》中回忆童年的作品。在我看来，鲁迅确实有过思想上的动摇，不过那是发生在1928——1929年，从他个人生活和创作生活两方面说，那两年都是危机时期。那时，在批评的压力和流行风尚的指挥下，他在很大程度上放弃了深深植根在他感情中的、阴郁的、个人主义的现代启蒙思想，转而依附于共产主义的集体行动。那种现代启蒙思想萌发于他早年所接触的十九世纪欧洲文学与思想。相比之下，他后来的依附并没有在他的感情中扎根，所以他晚年所写的

连篇累牍的杂文往往尖锐刺耳，透露出创造力的丧失和人格的损伤。我正是从思想感情的贫乏和意识形态的转向的角度，分析鲁迅最后的创作努力《故事新编》的失败：“由于鲁迅怕探索自己的心灵，怕流露出自己对中国的悲观和阴郁的看法与自己所公开声称的共产主义信仰之间的矛盾，所以他只能压制自己深藏的感情，来做政治讽刺的工作。”这一切与他对旧中国的批判无关。

为了忠于自己的“科学的”臆测，把鲁迅作为位思想平稳发展的、坚定的革命战士，普实克拒绝承认鲁迅曾有过一段时期痛苦的意识形态上的摇摆不定，拒绝承认三十年代当他成为共产主义作家的挂名领袖时在政治上的新转向。因此，普实克以为我把鲁迅的危机仅仅归之于鲁迅对“中国传统生活方式”的既反对又眷恋的态度。普实克闭口不与我讨论鲁迅的后期生活与作品，而只满足于指责我的论述为“部分真实性的情况同对事实的歪曲的混合物”并建议读者去读一读黄松康的“完全客观的”著作。

至于普实克对我在评价某些个别作品时所犯错误的批评，我首先承认，我对《狂人日记》确实评价过低，而他的抱怨也是公允的。经过进一步的阅读，我现在可以下结论说，《狂人日记》是鲁迅最成功的作品之一，其中的讽刺和艺术技巧，是和作者对主题的精心阐明紧密结合的，大半是运用意象派和象征派的手法。而我要求作者“把狂人的幻想放在一个真实故事的构架中”并“把他的观点戏剧化”是错误的。在这一点上，我无疑要对普实克表示感谢，他提醒读者注意到我对这篇小说的不恰当的解读。

然而总体上来说，普实克指责我的方式显示出他期待于我的是一部关于鲁迅的专著，而不是一部关于中国现代小说的全面研究。他再三抱怨我局限于“主观的观察”而不能做更细致的科学分析。而且所谓“主观的观察”只是巧妙地用于指责我掩盖或模糊了鲁迅小说的坚定的斗争品质。所以在讨论《故乡》这篇小说时，他特意拎出我在描

绘闰土时的一句话，我说闰土是“历尽人世、有家室之累的人”他指责我用“有家室之累”这个词隐晦地掩盖了“使他整个地垮掉的全部罪恶和不幸”。普实克列出的“全部罪恶和不幸”包括：“沉重的捐税、兵乱、孩子、官府和高利贷者”然而，在小说中，鲁迅先后列出的是“多子、饥荒、苛税、兵、匪、官、绅。^[408]”考虑到普实克对“科学的客观性”的强调，以及他对于作者“意图”的特别关注，我奇怪为什么普实克在列举这些“罪恶和不幸”时要做一番重新组合，并且毫无来由地强调人为的灾难（“沉重的捐税、兵乱”），而鲁迅在小说中给那些自然的灾难以更多的强调（多子、饥荒）。

与普实克的观点相反，“有家室之累”这一词语更确切地表达了作品中所强调的农民的困境。在小说中“我”回故乡后，闰土第一次去拜访“我”，带着他的第五个孩子，一个大约十一二岁的男孩^[409]。在接下来的谈话中，闰土又提到他的第六个孩子。因为他说第六个孩子也会帮忙了，所以我们可以推测这个孩子也有八到十岁。闰土第二次去“我”家时，又带来了一个五岁的小女孩，可以推测这个女孩大概是他的第七个或第八个孩子。因为闰土这时大约只有四十一二岁，那么在这个小女孩以下大概还会有一两个小孩。因而可悲的是，虽然闰土看到了自己的困苦跟收成不好和苛捐杂税有关，他却不能做进一步的思考：他的那一大批要养活的孩子，只会加重而不是减轻自己的悲惨处境。像一位典型的中国农民，他只是茫然地抱怨：

“第六个孩子也会帮忙了，却总是吃不饱”^[410]，因为他只是把孩子作为“生产者”而不是“消费者”。然而对于作者来说，既然饥荒、苛税、兵、匪、官、绅是那个地区的农民都要承受的罪恶和不幸，闰土的格外的不幸就显然是由于他人口众多的家庭所致。正是这样的“家室之累”使一位活泼可爱、精神焕发的少年变成一位饱经风霜、神情沮丧，只会崇拜偶像的人。

我在《小说史》中引用了《故乡》中的一段话，在那段话里，鲁迅把自己对年轻一代享受新生活的“茫远的希望”与闰土的偶像做比，我认为鲁迅在这里表露出了他的坦诚。但我这样做，却被普实克斥责为有意歪曲。看来，我最好也像大家一样，引用小说的最后一段，暗示希望就像地上的路，而地上本没有路，但“走得人多了，也便成了路”，这样方能投普实克所好了。然而，我首先要提醒普实克，小说正如诗歌一样难以阐释。所以给国外读者介绍《故乡》的最公正的办法，只有将小说全篇翻译过来而不加任何评论。但即使这样，也难免会歪曲原意，因为翻译是在不同的语言间进行的。但是，在篇幅有限的评论中，我们只能将注意力置于作品的高潮部分。在《故乡》中，作者关于“茫远的希望”这段话是在谈到闰土要香炉去敬神时提出来的，也就是在小说的高潮部分提出来的，所反映的是作家的失望之感，所以应该予以适当的强调。至于后面补充的那一句，在我看来，只是脱离小说主体的事后的想法。这是典型的“鲁迅式”结尾，正如《狂人日记》的结尾“没有吃过人的孩子，或者还有？救救孩子……”一样，鲁迅在这里试图说服自己：即使小说本身不能给人以希望，也应该对希望的可能性有所暗示。^[411]

既然普实克引用《故乡》最后一段以提醒我，至少在《呐喊》里，鲁迅比我所描绘的更乐观，对现实更抱希望，那么就让我们回到《呐喊·自序》，看看作者怎样形容自己在写作那些小说时的精神状态。事实上，普实克高度重视作家的“意图”，所以为了说明鲁迅的坚定与勇敢，他曾两次引用《呐喊·自序》，不过他每次都忽视引文的语境，断章取义。然而，根据《自序》的说法，小说集取名“呐喊”，是作家经过推敲后运用的一个军事比喻，作者以此表明自己在反传统的斗争中只是一名小卒，而新文化运动的几位领袖——《新青年》的编辑们——才是立马与乱军对阵的主将。就像在传统的战争小说中一样，主将们对实际的斗争负责，而小卒们只是在旁边“摇旗呐

喊”或“擂鼓呐喊”以鼓舞士气，给军队以适当的激励。然而，作为一名被拉入队伍中的小卒（在序言中，鲁迅曾提到，他是被《新青年》的编辑钱玄问邀请才勉强从令的），鲁迅并不在意自己的呐喊“是勇猛或是悲哀，是可憎或是可笑。”接下去他又说：“但既然是呐喊，则当然须听将令的了，所以我往往不恤用了曲笔，在《药》的瑜儿的坟上平空添上一个花环，在《明天》里也不叙单四嫂子竟没有做到看见儿子的梦，因为那时的主将是不主张消极的，至于自己，却也并不愿将自以为苦的寂寞，再来传染给如我那年青时候似的正做着好梦的青年。”^[412]

上述的最后一句话，让人想起《自序》中的另一个寓言：许多人或说中国正熟睡于一间绝无窗户而万难破毁的铁屋子中。鲁迅认为，一旦惊醒了某些人，使这些人面对无可挽救的临终的苦楚，反而是一种更大的残忍。而他的对谈者钱玄同却认为，既然有人醒了过来，就有毁坏铁屋子的希望。鲁迅虽然仍旧坚持认为铁屋子毁坏不了，但他还是同意了钱玄同的说法，所以他同时说道：“然而说到希望，却是不能抹杀的，因为希望是在于将来。”^[413]

从这两个经过推敲的比喻看来，我们能说作者认为自己是冲锋于阵前与封建主义做斗争的勇敢的战士吗？（由此可见，毛泽东后来称鲁迅为“文化新军的最伟大和最英勇的旗手”，是“中国文化革命的主将”，也并不符合鲁迅的自画像：一位须听将令而呐喊，并且对于自己的呐喊是表示勇猛或是悲哀也不清楚的无名小卒。）当然，鲁迅时不时地在这里或那里暗示一些希望，否则，如果沉浸于悲观情绪中，就等于违抗将令了。更人心酸的是，鲁迅之所以提供一些希望，是因为他觉得如果不这样，对于那些被惊醒的、在铁屋中做着好梦的青年太残忍了。他自己作为一个完全清醒的人，正带着铁屋万不可破的“确信”，承受着寂寞的悲哀。尽管普实克重组了一些“科学”事实以说明鲁迅的勇敢的乐观主义，但事实证明，我对《故乡》及

《呐喊》中其他小说的分析更符合鲁迅本人在《自序》中对自己的“意图”所做的评价。而且，我并不是依靠那些“意图”陈述，而是完完全全通过分析小说本身得出这些结论的。

当然，作为作者“意图”的表达，普实克可以给《我怎么做起小说来》这篇文章更大的重要性。这篇文章是1933年奉命写的，当时鲁迅在左翼作家中已居于显赫地位，必须维持自己作为一个与反动派作坚决战斗的战士形象。但在这篇文章中，鲁迅一如稍前在其《自选集·自序》中一样，保持了正直的诚实，如实地记录了自己的早期生涯，丝毫没有否认自己在《呐喊·自序》中对自己的描绘。事实上，他将《我怎么做起小说来》称为《呐喊·自序》的补充。在文章中，他回忆“五四”时期的思想和文学状况，并且说：“说到‘为什么’做小说罢，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须是‘为人生’，而且要改良这人生……所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起注意，以便可以疗救。”^[414]最后一句话的语气本来要更弱，最早的原话是“意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”^[415]为了适应30年代新的文化角色，鲁迅在这里虽用了比较坚决的语调，但他的话与我在《小说史》里以下的话并不矛盾：“我们必须记住，作家鲁迅的主要愿望，是做一个精神上的医生来为国服务。在他的最佳小说中，他只探病而不诊治，这是由于他对小说艺术的极高崇敬，使他只把赤裸裸的现实表达出来而不掺杂己见。”在杂文中，鲁迅强调说教，而他的最好的小说则不然，只揭病苦，不开药方。

以上说了一大堆关于“意图”的离题话，现在让我们回过头来，更详细地分析鲁迅的其他小说。普实克认为，由于我不欣赏《药》的光明尾巴、所以也错误地理解了它。他认为我对《药》的解释暗示了“鲁迅并不相信当时的革命运动（顺便提一下，是指推翻清帝国的革命运动，不是共产主义革命运动）”。而事实上，关于这方面我总共

只说了一句话：“夏的受害表现了鲁迅对于当时中国革命的悲观”。在此，鲁迅相信不相信革命并不重要，重要的是小说中所写的事实。革命者屈死而无人报仇这一事实本身，就使革命蒙上了一层悲观色彩（在小说的第三部分，一群本可能成为革命的受益者的小市民，聚集在茶馆里，用恶意轻蔑的调子议论着革命烈士）。何况接下来我在《小说史》中还说了一句缓和的话：“然而，他（作者）虽然悲观”，却仍借助于一个西方式的花环，“对夏的冤死表示了悼念和抗议”。但“抗议”此词用在这里可能太重一点，因为对夏的死负有责任的官员们在清明节这样的日子没有去穷人的坟地看望他，而且即使他们去了，他们恐怕也会像夏的母亲一样，被那种“西方式的花环”搞得莫名其妙吧？看来，为了使革命有希望，鲁迅应该把整个故事改写才好。最好叫夏瑜在同志的帮助下、或不用同志的帮助而自己越狱，再把小栓送到上海一座西式医院去就医（可惜，当时还没有免费为穷人治病的社会主义医院），并给老栓夫妇上一堂课，指出他们的迷信活动有违人道精神。改编的情节未免酷似今天的大陆小说：英雄人物所向无敌、穷人们都过上好日子、所有的人在故事结尾都皆大欢喜。当然，我这是歪改文章。但似乎也只有这样，才能保证普实克从作品中读出更多的“希望”。

看起来，普实克对我用象征的方式解读鲁迅的小说格外恼火。我将《药》中的两位年轻人的名字连起来看作“华夏”的象征，普实克尤为反对。他认为“作为一位知识渊博的中国文学家”，鲁迅深知玩弄词藻是多么无意义。然而从鲁迅的小说中我们可以看到，与普实克的观点恰好相反，正因为鲁迅拥有渊博的文学知识，他在给自己小说中人物取名字时才格外在意，经常给予他们以象征意义或讽刺内涵、最简单的例子，如《高老夫子》中可笑的主人公“高尔础”，就依据“高尔基”的名字给自己取了这个名字。另一个有趣的例子是《阿Q正传》中的“阿Q”，根据周作人后来的解释^[416]，Q字形象地代表一个

后脑拖着一条辫子的人头，因为Q与“queue（辫子）”字同音，“辫子”又是封建主义的象征，所以读者不难想像“阿Q”这个名字在讽刺小说《阿Q正传》中的象征性的喜剧意义。同样，根据周作人的说法，孔乙己的生活原型是一个姓“孟”、外号“孟夫子”的人^[417]。由于鲁迅认为他代表着孔教儒生中的边缘形象，所以才把他的姓改为更具象征性的“孔”。

正如有的批评家已经指出的，鲁迅以同样的方式为《药》中的烈士取名为“夏瑜”，以纪念革命女英雄秋瑾。“秋”对应“夏”，偏旁都为“玉”的“瑜”和“瑾”，是两个同义字，通常连在一起用（比如三国时代两位家喻户晓的人物，“周瑜”字“公瑾”，“诸葛瑾”字“子瑜”）。当鲁迅给这位烈士的姓取为“夏”时，他很自然就会联想到作为封建主义牺牲品的另一位青年，让他姓“华”，显然会丰富小说的象征内涵。如果鲁迅不是有意比“华”和“夏”并起来以暗示它们所代表的传统意义的话（华夏是中国的雅称），他完全可以挑一个更普通的姓，比如“王”或者“李”，因为相比起来，“华”这个姓氏更为罕见。普实克在文章中反驳我说：“至于说那两个青年的名字‘华’和‘夏’具有什么潜在的意义，它们只不过是强调了故事中所表达的兄弟手足相残的事实。这是对旧社会吃人性质的又一次暴露”。而我认为这样解释就完全错了，因为不管是“华”还是“夏”，都是旧社会的牺牲品，一个死于疾病，另一个死于革命。而真正代表“旧社会吃人性质”的，是那个刽子手和站在他背后的官员，还有那些聚集在茶馆里用恶意轻蔑的调子议论革命烈士的小市民。

普实克强烈谴责了小说《药》中所描绘的吃人的社会，说“在那里，人们极力支持拷打并砍杀一个同胞，而他的罪过就是要使这些人们获得解放”。在讨论《孔乙己》、《白光》和《祝福》时，他也一再谴责“社会普遍的麻木不仁和残忍”。然而，令人不解的是，与此

同时他却将我所谈到的鲁迅小说世界中的“乡下和小镇人的懒惰、迷信、残忍和虚伪”排除在外，并对我的描述加以指责。在普实克看来，我的描述完全掩盖了“鲁迅文学创作的意图和目标”，即“不仅是揭露中国社会普遍的麻木不仁和残忍，而且更主要的是揭露出造成这种局面的罪魁祸首。”为了证明自己的观点，普实克指出，在《祝福》中，罪魁祸首是女主角的雇主——“孔教道德伦理的保守拥护者、可尊敬的鲁四老爷”。然而就在文章的前几页，普实克在谈到祥林嫂的悲剧时，还用了“可怕的宿命感和残忍性”，“一个被黑暗势力拖向毁灭的人的彻底走投无路”之类的表述。而现在，这些未明言的力量，最终具体化为可见的个人——可憎的鲁四老爷了。

为了确认鲁四老爷所犯的罪，我们得重新看看小说中是怎么写的。看过这篇小说的每一位读者都知道，让祥林嫂精神失常的主要事件是她小儿子的死。当祥林嫂第二次来到鲁镇的时候，她整天念念不断地重复那件悲惨的事，以致镇上的人和她的同伴对此生厌、蔑视。虽然祥林嫂的第二个丈夫和儿子在很短的时间里先后去世，她也从来没有谈起过自己的丈夫，但小说中没有一处暗示了她对夫妻生活有所不满。祥林嫂只是被儿子的死而困扰，因为是由于她的疏忽才导致儿子被狼吃了。所以她说：“我真傻，真的，我单知道下雪的时候野兽在山坳里没有食吃，会到村里来；我不知道春天也会有。^[418]”如果鲁迅的矛头真是指向鲁四老爷，他为什么竟让一只饿狼来咬死孩子？同样，为什么又让祥林嫂的第二个丈夫死于伤寒病，而不死于地主老爷的压迫呢？这样的话，《祝福》就变成《白毛女》的“先驱”了。但鲁迅显然无意觊觎这一不光彩的荣耀。

野狼甚至算不上封建主义世界的一分子，所以我才恰当地用了“祥林嫂所隶属的古老的农村社会”这一说法来概括故事发生的环境。因为只有在那样的社会中，野兽才有可能在白天四处游逛并叼走小孩；也只有在那样的社会中，才会发生婆婆出卖媳妇给小儿子娶妻

的事；才会让一个在康复中、能吃一碗冷饭的伤寒病人旧病复发，以至断送性命（这些讨论中通常被忽视的细节，表明一度学医的鲁迅非常关注农民对自身幸福与健康的疏忽，闰土的多子是另一个例子）。在那样的世界，说野狼扮演着一个极重要的角色并不过分，即使像祥林嫂那无情、狠毒的婆婆那样的人，也不得不在这个充满掠夺者与无助受害者的、永远被饥饿所困的世界中为生存而挣扎。只要注意到鲁迅其他小说和散文诗中经常出现狼这一形象，就不难理解其象征性的一面。

镇上人们的冷漠、嘲笑和蔑视，使得祥林嫂把丧子的悲痛和犯罪感抑制在心里，而此后，女佣人柳妈——一个被描绘为“吃素，不杀生的善女人”^[419]——又提醒她另一个要遭报应的罪过，向她灌输迷信思想。柳妈对祥林嫂说她应该为第一个丈夫严守贞操，应该在被迫改嫁的时候拒不服从，以死明志。祥林嫂以前并没有这些思想，经柳妈一说，才感觉到恐怖，决定积钱去土地庙里捐门槛。此后祥林嫂开始卖力地干活，即使镇上的人对她额上那个作为耻辱记号的伤疤进行嘲笑，她也不怎么在意。

固然，最终的打击来自她的女主人鲁四婶，本来祥林嫂以为自己捐了门槛，已经赎清了罪名，所以在祭祖的时候坦然去帮忙拿酒杯和筷子。结果遭到四婶的阻止，这时她才意识到自己仍然被认为是“不祥”的人。此后，祥林嫂一日不如一日。因为四婶和她丈夫在这里成为一系列导致祥林嫂死亡事件的最后一环，所以普实克才希望我们相信：正是四叔应该为祥林嫂的不幸负全部责任。

根据普实克的说法，正是那位鲁四老爷“剥削她，使她成为被社会遗弃的人，在她心灵中注入那种荒谬的罪恶感而把她逼致疯狂，剥夺了她的生计并把她赶上街头，使她饥饿而死却还挖苦地对她的死发表议论。”在这里，普实克拒不提及我在上面谈及的祥林嫂生活中的一系列事件，对致使发生悲剧的更重要的因素视而不见，只是一味夸

大相对来说在小说中占次要地位的鲁四老爷的罪恶。首先，根本不能说鲁四老爷剥削了祥林嫂。在封建社会的中国，在当时的情况下，祥林嫂那样的寡妇除了到上等人家当女佣，很难找到更好的工作。而且，当她第一次到鲁四老爷家做工时，确确实实恢复了活力，并找到了新的生活目标。如果不是她的婆婆强行将她卖掉，她会对自己的生活相当满意。当然，从共产主义革命的角度来说，或许她的命运仍可被看作是悲惨的，可是鲁迅并不是用共产主义观点来写这篇小说的，我们不能做出不顾时代差别的谴责。虽然祥林嫂干的活很多，“然而她反满足，口角边渐渐的存了笑影，脸上也白胖了。^[420]”鲁家第二次还同意雇用祥林嫂，可以说是在做一件善事，因为很少会有人雇用一个人做过两次寡妇的人，何况祥林嫂已经精神恍惚，劳动已大不如从前了。而在祥林嫂这一边来说，她之所以感到自己不被接受，并不是因为鲁家苛待了她（事实上，鲁四叔婶容忍了她干活不力和多次胡言乱语），而是因为他们不让她在祭祖的时刻帮忙当下手。但在这件事上，主仆双方都是封建迷信的受害者，如果双方之中有一方不那么看重宗教礼仪，对祭祖采取不以为意的态度，那么，祥林嫂就不会有被人拒绝之感。

我在《小说史》论及鲁迅的那一章中，曾称赞这篇小说将“封建”和“迷信”表现得“有血有肉”。而对鬼神、地狱之类畏惧的“迷信”，在小说中除了那个第一人称的叙述者以外（甚至叙述者对封建信仰对人们的安慰作用也抱尊重的态度，所以他才感到不知道该如何回答祥林嫂的绝望的问题），几乎人人都有，不管他是农民还是绅士。鲁迅在小说中明显地表示，以传统的标准来说，鲁四叔相当慈善，虽然她丈夫鲁四老爷对人总抱怀疑态度，并且脾气不大好。不过最重要的是，鲁四叔婶都很迷信，四叔比她太太更迷信，更不愿犯了忌讳去雇用寡妇。所以，作者虽然对鲁四老爷进行了讽刺，但不是讽刺他的残酷，而是他的迷信。因为他受了儒家的教育，本应该超越民

间迷信。在小说开始介绍他的时候，作者巧妙地把四叔称作“一个讲理学的老监生”，并且提到他常看的一些书籍（其中一部是《近思录集注》），还点明他读过“鬼神者二气之良能也^[421]”之类的理学格言，以强调他由于所受的理性主义的教育，有可能从封建恐惧中超脱出来。然而令作者感到幻灭与失望的是，恰恰是鲁四老爷对新年的“祝福”最上心，也恰恰是他在祥林嫂死后还发了些无情的议论。普实克认为鲁四老爷的议论是在“挖苦”，但从小说中所写的来判断，他过于“迷信”，不可能有心去“挖苦”她。事实上鲁四老爷非常恼怒，因为这个乞丐（样林嫂）不早不迟，偏偏在除夕晚上死去，这对他们家来说不是一件“吉祥”的事，而本来在新年晚上他们是最需要“好运”的。鲁四老爷确实不慈善，但通过讽刺性的客观叙述，鲁迅同时也向我们呈现了一个显然也出身于下层的鲁家的短工在谈到祥林嫂的死时的那种轻蔑与淡然。

尽管普实克给鲁四老爷罗列了一大堆罪名，但后来对祥林嫂以前生活的复述，却又证明鲁四老爷只不过是一个次要角色。他是不是满腹牢骚的抱怨，主要是针对祥林嫂的寡妇身份。在小说的高潮部分，四婶见祥林嫂去拿祭祖用的酒杯和筷子时，慌忙大叫，让她别动，此后，四叔叫祥林嫂离开房间。接下来因为祥林嫂的状态日益恶化，已经不能干家务活了，所以四叔辞退了她们。然而既然没有一家再雇用她，说明整个镇子的人都不欢迎她。在解雇祥林嫂这件事上，四婶并没有突然变得残酷无情，她是直到最后才确信祥林嫂没有“伶俐起来的希望”的。这一切，正像菲罗克忒斯带伤被困于孤岛，正像双目失明的俄狄浦斯被放逐，乃命运所定，人对此无可奈何——这也就是我在《小说史》中说“和希腊神话的英雄社会同样奇异可怕”的所指。这里所说“人”，当然包括一直嘲笑祥林嫂的鲁镇里的任何人。在小说中，只有受过新式教育的作者/叙述者一人，为祥林嫂的死感到深切的惋惜和悲伤。在作者看来，整个鲁镇都沉浸在节日的欢乐中，沉浸

于祈求来年“无限的幸福”的各种祭祀中，无暇顾及祥林嫂的不幸，而这一切其实早就在祥林嫂的死亡中就暗示了出来。然而作为一位不受欢迎的过客，作者既无法改变那种生活方式，也无法改变那种人们自己也意识不到的残酷，他打算第二天离开。

在这里如同在前面一样，只有回到普实克对鲁迅小说的“意图与目标”所抱的事先假定，我们才可以评解他为什么会做出其他的解读。鲁迅的恨并不是主要指向地主豪绅个人，他是含着悲伤而克制的愤怒，以无情与讽刺的态度，注视并思索着一切生活在饥饿、疾病、封建的阴影之中的“乡村和小镇人物”，注视并思索着他们的迷信和无情。而普实克因过于相信自己所把握的“鲁迅文学创作的意图和目标”才对这篇小说做了带有偏见的解读。可以说，他对这篇小说的解读，完全是为了证明鲁迅总是把控诉的矛头指向可恶的地主绅士这一既定观念。

同样，也只有回到普实克对鲁迅小说的“意图与目标”所抱的事先假定，我们才可以理解他为什么会莫名其妙地不同意我对《肥皂》这篇小说重要性的强调。虽然普实克承认这篇小说“对人物（四铭）性格的刻画和他家庭环境的描写都极为出色”而且“鲁迅的冷嘲在这里也运用得生动有力”；然而他却不愿承认这篇小说在鲁迅作品中可占据较高地位。鲁迅本人很看重这篇小说，在选入《中国新文学大系》的小说中，除了《狂人日记》、《药》、《离婚》三篇之外，他只选了《肥皂》^[422]。而普实克却认为《肥皂》不具备鲁迅小说的特殊品质，没有概括出“中国社会的基本特点”。我想，普实克大概是想说这篇小说没有严厉地对封建社会进行控诉，而只是对之做了一些看起来无关紧要的嘲笑吧？看来，普实克认为非个人的喜剧调子与鲁迅小说的严肃目标是水火不相容的。

普实克指责我误读了《呐喊》和《彷徨》中的小说，对此，我已经上面一一做了回应。最后，我还要稍稍谈一谈《故事新编》。普

实克对《故事新编》评价极高，并说我没有能力理解深藏于那些小说中的“鲁迅艺术技巧的独特性与创造性”。然而他在为该书辩护时竟一反常态，运用了印象主义批评家的诗似的语汇，说什么鲁迅那些小说里有着“五彩缤纷的彩虹”。我倒希望看看他从作品中引用哪怕一个片段，以证明它是如何包含着“多种多样的意义，每一瞬间都与多层现实相关，它们色调的变化使人联想到一条弯曲的彩虹色围巾”，可惜普实克并没有举出哪怕一个例子来证明他的论断。所以我不得不说，就是鲁迅本人——普实克通常是尊重鲁迅本人的意见的——也并不以《故事新编》自傲，在《故事新编·序言》和别的地方，他都曾表示过不满意《补天》中讽刺性的幻想风格。而我认为，《补天》中的缺点，诸如轻浮的调子、好像作者跟人家寻衅的样子、针对当年芝麻小事的讽刺等等，在《故事新编》其他各篇也多有表现。只有《理水》和《采薇》较好，前一篇小说对“文化山”上学者们的描绘——借用普实克的话——“概括出了中国社会的基本特点”；后一篇小说中倒霉的主人公伯夷和叔齐，尽管受到作者的嘲笑，却让人想起他的非历史小说中的许多懦弱角色。但《故事新编》其他篇章中所表现出来的轻浮与零乱，正如我在《小说史》中所说的，“显示出一个杰出的（虽然路子狭小的）小说家可悲的没落”。

三、其他作家

普实克奉献了20页评论给鲁迅，但对我在《小说史》中详细逐个评论的其他作家，却在题为“作家群像”的第三部分作了合并处理，时只用了十二多页，重点也主要放在茅盾、老舍（主要是抗战前的茅盾和老舍）、叶绍钧、丁玲、赵树理等数人身上，连张天翼、沈从文、巴金等著名作家也没有提到。我曾费了很大努力指出张爱玲同钱锺书在文学上的成就，普实克也置之不理，认为他们不过是对我胃口

的作家而已，一位坚持“科学的客观”的学者竟对这些作家置之不理，决不能说是公正的。作为《小说史》的评论者，仔细研究他们的著作并确定他们是否值得《小说史》给予那么高的赞誉，难道不正是普实克的责任吗？对于从1936年到1957年在左翼和中共作家内部的持续不断的意识形态斗争，我曾在“遵从、违抗、成就”这一章中做了很长的、细致的分析，而普实克对此一笔带过，只触及了较早期的争论，对那些发生在五十年代的主要事件，比如反胡风运动和对右派作家、修正主义作家的迫害，普实克在文章中都闭口不提。

总体上来说，在讨论其他作家的第二部分，普实克对我对作品的具体解读的不赞同态度不再那么尖锐（即使在讨论丁玲和赵树理的作品时，他也像在前文一样，承认我的部分观点或主要观点没错，只是没有理解作家们的意图）。看来，在这部分，普实克更多地关注我对一些作家作品的忽略，例如指责我没有讨论老舍的短篇小说之类。然而我要写的是一部小说史，得根据自己的判断设置各部分之间的比例。我认为老舍对中国现代文学的杰出贡献，体现在他的长篇而不是短篇小说方面。在第七章和第十四章中，除作者自己蔑视的《猫城记》之外，我分析了老舍的所有长篇。如果我对老舍作品的分析真有什么不当，普实克完全可以针对我的分析指出错误所在，而不是仅仅停留在指责我忽视了一些次要的短篇小说^[423]。

在奉献给茅盾和老舍的5页左右的讨论中，普实克的主要注意力都在《小说史》第七章开头部分，因为我在那段话里试图将茅盾和老舍做一般性的对比。其实，那段话的本意不过是用作文章的转折。因为我在前面刚谈过抗战前的茅盾，后面即将谈老舍，便将他们对比了一番。我并不认为那段话中的说法有多么重要。对于写给非专家的一般读者的著作来说，这样的转折段落有时是必要的。而且在这段话中，我只是做一般性的介绍，没有下实质性的断语，也丝毫没有要将茅盾和老舍做确切、细致地比较的倾向。通过那段过渡性的话，读者会知

道，接下来将有对老舍更详细的分析和评论。而普实克不然，他对这段用于转折的话纠缠不休，却对接下来的详细分析视而不见。在那段话里我说：“……老舍和茅盾，有很多有趣的对照，茅盾的文章，用字华丽铺陈；老舍则往往能写出纯粹北平方言，如果用历来习用的南北文学传统来衡量，我们可以说，老舍代表北方和个人主义，个性直截了当，富幽默感；而茅盾则有阴柔的南方气，浪漫、哀伤、强调感官经验。”于是普实克就专门挑出这段话，证明我“在处理文学问题上的纯粹主观主义方法”。其实任何一个客观的读者都可看得出来，我采用“如果用历来习用的南北文学传统来衡量”这句话，本身就说明我对这样的对比没有给予特别的强调，况且在其它地方我也没有再提到过这里的对照。就是在这仅有的一次对照里，我也用了“如果用……”和“我们可以说……”这样的措辞，以减轻语气。我想，向一般非专家的读者讲讲传统中国文学批评中这类地理区的概念（尽管普实克认为这是个无效的概念），并不会有什么害处。接下来，普实克继续吹毛求疵地、指出有哪些例外不符合我对两位作家的阐释，同时他却不提醒读者，其实我在自己的详细分析中，早已经意识到并指出了它们^[424]。

好不容易等到普实克讨论茅盾的个别作品，他却像在前文讨论鲁迅时一样，再次指责我没有理解作者“创作的意图和目标”，没有对此进行“科学的”分析。在普实克看来，因为“茅盾把文学视为政治斗争中的一件重要武器”，所以对茅盾的所有作品都应该主要从其政治目标方面来评价。确实，自从共产党批评家们向茅盾的第一部杰作《蚀》投以一阵密集炮火似的呵斥以来，他们对茅盾的评价就一直强调政治。那些共产党的批评家们搞不懂，为什么同情共产党的茅盾在《蚀》中对忠实地表现北伐时期的革命形势比对党的长远利益还要操心。共产党在对茅盾进行评价时注重政治的状况，至今依然存在。因而他们对《蚀》和《虹》这两部早期的杰作始终不重视，而对后来比

较粗糙的《子夜》却因其在政治上合乎正统而颂扬备至。使我感到惋惜的是，博闻多识、精通文学的普实克也赞同这样的批评标准。普实克在为《蚀》惋惜时说它“是作者在绝望情绪的影响下创作的”。而正如我在《小说史》中所分析的那样，我认为恰恰因为《蚀》是在绝望情绪下写成的，才大大有助于作家表现人生真理和加强感情力量。普实克同时还为《虹》惋惜，认为它“不能特别代表茅盾”，而实际上正是《虹》的第一部分在文学成就方面达到了茅盾的最高水平。可以说，虽然茅盾作为共产党中国最伟大的长篇小说家享有世界性的声誉，但在大陆，他的作品中只有两部长篇和一小部分短篇赢得了不恰当的赞扬。即便是在全面研究茅盾文学生涯的专著中，对他后来的作品如《霜叶红似二月花》和一本很好的短篇小说集《委屈》也很少提及^[425]。茅盾的作品被共产党的批评家们在普洛克路斯忒斯(Procrustes)的床上动过大手术。

我承认《子夜》在“现代中国重要的小说中”占有一席之地，但我同时认为，就作者没有运用写作《蚀》和《虹》中的方式处理他的材料来说，它又是失败之作。尽管我在《小说史》中详细解释了为什么在《子夜》中已经没有了“在《蚀》和《虹》两书中所显示出的‘自我折磨式的诚实’”(self-tormenting honesty)。普实克仍从我的论述中摘出一些词句，指责我没有注意到作者“对激情或信仰的强调”，没有看见作者“自我折磨式的诚实”。为了证明作者的“自我折磨式的诚实”，普实克提到小说对工厂电的女工和“共产党工作人员做了基本反面的描写”。然而事实上，小说所写的故事发生于1930年，当时共产党的活动家执行的是李立三路线。茅盾写作《子夜》时是在1931年到1932年，那时立三路线已经被中共领导严厉批判。在这个时候，作者别无选择，只能对共产党干部如克佐甫、蔡真等人做“基本反面的描写”。反之，如果呈现的是一幅“积极正面的图画”，岂不是需要更多的勇气，岂不是真的需要“自我折磨式的诚

实”吗？关于《子夜》中政治内容的简要介绍，读者可以去看看夏济安(T. A. Hsia)的著作《五烈士之谜》（柏克莱，1962），这部著作对三十年代共产党的文学工作者与党的领导之间的复杂关系做了专题研究。

由于在《小说史》关于茅盾的那章中我主要侧重于他的长篇小说，普实克便指责我对茅盾短篇小说的态度是“后娘式”的。就像在讨论鲁迅时一样，他要求我给茅盾以更多的篇幅，甚至将之写成茅盾的专著。为了证实他的指控，他引用了自认为是我对《创造》和《春蚕》的错误理解。对于《创造》，我在《小说史》中只有概括性的一句话：“在《创造》这一篇里，当女主角发觉她坚信的社会主义立场，与她那爱舞文弄墨、附庸风雅的丈夫兼导师在思想上有很大的分歧时，觉得除了离开他外，别无他途。”相反，普实克认为女主角还没有站到一个“很确定的”政治立场上来，接着普实克用了更多的话来阐述他自己对小说的理解。当然，不管是我的简短的概括，还是普实克更长的评论，对于一篇三十多页长的小说来说，都说不上是充分公正的。比如，对于普实克的评论，我可以说他完全忽视了这篇小说中明显的色情因素。而在茅盾的早期小说中（正如我在《小说史》中分析《蚀》、《虹》、《野蔷薇》所显示的），作者突出的拿手好戏正是对意识形态和色情的充满激情的双重关注。

至于普实克反对我用“坚信的社会主义立场”这个说法，我认为，要是我对女主角所皈依的政治党派——共产主义也罢无政府主义也罢——不做明确限定的话，我的概括还是可以得到小说文本的证实的。虽然女主角丈夫的政治观点不是“颠覆性”的，但他读了大量的政治哲学著作，其中包括“克鲁泡特金、马克思、列宁”。他鼓励、诱导自己的妻子阅读政治著作，没想到结果她却对此格外感兴趣格外关注，并且最后参加了一场“不健全不合法的（即颠覆性的）政治运动”。^[426]她跟从了另外一个导师李小姐，这位李小姐完全颠覆了丈

夫为她设置的教育计划（在这类二十年代末三十年代初流行一时的小说中，引导男主角或女主角发生转变的神秘陌生人，一般都是一位共产党员，当然，为了通过出版审查，这位人物的政治身份通常不会明说出来）。于是那位丈夫为自己破坏了的创造悲叹：“他破坏了娴娴的乐天达观思想，可是唯物主义代替着进去了；他破坏了娴娴的厌恶政治的名士气味，可是偏激的政治思想又立即盘踞着不肯出来。”

[427] 如果考虑到当时的新闻审查，人们应该可以从“不健全不合法的政治运动”、“唯物主义”、“偏激的政治思想”等婉转表达上，从明确提到的克鲁泡特金、马克思、列宁等人名上，得到娴娴已经皈依于社会主义（即便不是共产主义）的暗示。而普实克却相反，认为娴娴临别时托女仆转告丈大的话模棱两可，所以不能认为她已经站在社会主义立场上。事实上，她临别的托话恰好澄清了所有的可疑之处。小说中的女仆说：“出去了。她叫我对少爷说：她先走一步了，请少爷赶上去罢。——少奶奶还说，倘使少爷不赶上去，她也不等候了。”

[428]

我曾给《春蚕》以很高的评价，或许过高了，普实克严厉指责我歪曲了《春蚕》的原意。在《小说史》中，我在给出自己的分析之前，向读者展示了对这篇小说的标准解释：“《春蚕》是共产党对当时中国形势的注释：它披露在帝国主义的侵凌及旧式社会的剥削下农村经济崩溃的面貌。而这故事之屡获好评，也正为此缘故。”我猜想，如果我就一直按照这种思路解释下去，普实克会立即为我的“客观”拍手叫好；然而我认为这样说教式的解读并不充分，所以接下去我探索了使小说“有力且吸引人”的原因。我认为这要归功于作者对养蚕过程宗教仪式般的细节的注意，以及作者对诚实、勤恳的劳动者老通宝及其家人饱含同情的刻画。当然，我明知道茅盾并不赞成老通宝们“那种不辞辛苦和敬天畏神的观念”，相反，他的意图是想要证明这种封建精神之不可靠。但我仍然认为，“茅盾几乎不自觉地歌颂

了劳动者的尊严”。作者当然是想让更多头起反封建的作用，但他只是次要角色，而且写得虚假。他那令人不快的高人一等的感觉，反而使人更同情他父亲和家里觉悟较低的成员，他们虽然劳而无功，几近破产，但这却无损于他们深切动人的高尚形象，因为导致他们破产的是他们自己控制不了的外在原因。

普实克说，事实上，茅盾是以极大的讽刺和否定态度来描写农民老通宝的迷信的。老通宝信仰他的菩萨，只有他的菩萨才是财神。”在这点上，普实克是完完全全错了，他把《春蚕》和它的续篇《秋收》搞混淆了。直到在《秋收》里，老通宝才被写成一个悲惨可笑的愚人，他在临死的时候不得不承认儿子的“觉悟”是对的。为了给人物形象的转变做准备，茅盾在《秋收》的开头部分（第三段）补叙了老通宝过去的生活，说他四十余年如一日，每逢旧历朔望，一定要到村外小桥头那间简陋不堪的“财神堂”跟前磕几个响头。在《春蚕》中，在整个养蚕的季节里，我们从未看到过他去拜财神，他一直忙于照料自己的蚕和茧。此外，在《春蚕》中，老通宝被描绘成一个诚实正直的灵魂。他守旧、傲气，憎恨一切洋东西，拒绝一切变革。他宁愿少要一些利润养中国蚕，而不愿养洋种蚕。在小说中有一个精彩的段落，展现了老通宝对洋轮船的憎恨：

一条柴油引擎的小轮船很威严地从那茧厂后驶出来，拖着三条大船，迎面向老通宝来了。满可平静的水立刻激起泼刺刺的波浪，一齐向两旁的泥岸卷过来。……轧轧轧的轮机声和洋油臭，飞散在这和平的绿的田野。老通宝满脸恨意。^[429]

在这里，作者对老通宝是满怀同情的。但在《秋收》里，作者却收回了这种同情。虽然这两部小说和另一部《残冬》现在通常被称为“农村三部曲”，但普实克不应该就此被误导，以为老通宝这个人物形象在三部曲中是前后一致的。

普实克对老舍、叶绍钧和郁达夫的评论，大部分要么是补充性的，要么与我的著作内容毫不相关。他论述这些作家的意图和叙述技巧，并时不时地谈论几句“主观主义的问题”——即“那种把艺术作品同作家个人的经历、感情和观点紧紧结合起来的做法”，一个普实克近年来特别关注的问题。他的有些评论显露出对非马克思主义观点的不容忍态度，比如，他批评老舍“常常不能很正确地理解这些[社会]问题”。那意思似乎是说，正确、科学地理解社会的方法只有一种，而老舍作为一个作家，正因把握不了那种方法而吃了亏。普实克并不否认老舍在当今中国的声誉，然而他马上又“慷慨”地补充说：“他对社会问题的兴趣相当次要”。但事实上老舍抗战前写得最好的小说都与社会问题极为相关。

当然，在评论郁达夫时，普实克确实对我有明确的批评，他抱怨我在《小说史》中漏谈了郁达夫最好的两个短篇《薄奠》和《一个人在途上》。顺便说一句，《一个人在途上》根本算不上是短篇小说，它只是作者为纪念已故的小儿子龙儿所写的忏悔式散文，属日记、忏悔录、伪装自传小说一类，这类作品的内容主要涉及作者与生气的母亲、被忽视的悲惨妻子、生病的儿子之间的关系。在《小说史》关于郁达夫的章节中，我对这类主题的作品给予一定的注意，并明确提到其中的三篇：日记《还乡记》和自传小说《烟影》、《在寒风里》。既然这三篇作品与《一个人在途上》在感情强度上差不多，并且都同样涉及家庭情感，就没有理由非要把它单独挑出来给予特别的关注。

普实克并不将《一个人在途上》与其他有关家庭的作品联系在一起，而是将它与两篇具有无产阶级背景的小说《薄奠》、《春风沉醉的晚上》相连，因为这篇散文中，作者在诉说儿子的死所带来的悲痛之余，最终似乎和无产阶级兄弟姐妹们有了共同的“人的痛苦”。所以，显而易见，普实克对郁达夫因悔恨、负疚而产生的困扰情绪并不很在意，而这些是自他的第一篇小说《沉沦》以来就表现出来的主要

情绪，这些情绪在有关家庭感情的短文中表现得更加刻骨铭心。看来，如果我们能忽略郁达夫的颓废，而主要把他看作是集中反映“中国无产阶级的整个可怕命运”的人道主义作家，就一定能提升郁达夫的声誉了！然而遗憾的是，即使在他的那些普罗小说中，郁达夫也只不过把自己看作是一个浪游者，他和那些流浪者、苦力、产业工人的友谊大多只是自己自怜情绪的扩展，并无革命的因素。像在大多数小说中一样，作者在《薄奠》中自视为穷人。但无论是从有钱或有闲方面看，他和他的工人朋友们都是两个世界的人。当目睹那位人力车夫与妻子为钱吵架时，他偷偷地把自己的银表给了他们。在被病魔缠身两个星期之后，作者再去车夫家里时，看到的是车夫的妻儿正为他的死而哭成一团（车夫是落水淹死的，不过他妻子怀疑他是自沉而死）。作者赶忙安慰他的妻子，为她买了一辆纸糊的洋车，后来还陪同她和两个孤儿去车夫的坟上烧香。

在小说中，作者的同情是很明显的，但这种同情和他的自怜情绪分不开。一开始，他甚至忌妒那位车夫，以为车夫毕竟还能和妻儿相伴，每晚能睡个好觉。而他自己“两年来没有睡过一个整整的全夜^[430]”，并且长久地与家中妻儿远隔千里。车夫死后，他看见车夫的妻儿痛哭，首先想到的是“我的可怜的女人，又想起了我的和那在地上哭的小孩一样大的龙儿。^[431]”就是最后他想痛骂那些大街上的红男绿女，也不主要是愤怒于他们对车夫一家不幸的漠视，而是出于素来对俨乎其然的有产者的厌恨。尽管有精心设置的凄楚结尾，这篇小说依然没有超出作者一贯的自传式的感伤模式。所以，普实克说这篇小说“集中反映了中国无产阶级的整个可怕命运”是一种误导。

既然普实克以这篇小说为例，对我认为郁达夫的作品“感伤、草率”进行反批评，我们不妨从《薄奠》中引用一段仔细看看。作者在说自己穷困而漂泊不定的生活时有以下一段话：

无聊之极，不是从城的西北跑往城南，上戏园茶楼，娼寮酒馆，去夹在许多快乐的同类中间，忘却我自家的存在，和他们一样的学习醉生梦死，便独自一个跑出乎则门外，去享受这本地的风光。玉泉山的幽静，大觉寺的深邃，并不是对我没有魔力，不过一年有三百五十九日穷的我，断没有余钱，去领略它们的高尚的清景。^[432]

郁达夫通晓中外文学，不像“五四”时期的一些作家文句不通，所以尽管他的句式（比如上面所引的第一句）往往过于复杂和欧化，让人费解；尽管他经常运用南方方言的表达方式，有时还根据自己的用语特点进行改动，让对吴方言不熟悉的读者感到无法理解；但总的来说，郁达夫的作品具有一种切实动人、通畅流利的风格，适宜于自传体心理小说。可是如果仔细阅读的话，我们不难发现，即使是他最好的小说，也往往失之于感伤过头和写作上的漫不经心。为了强调他的自怜，有时为了暗示性欲感受的难以抑制，郁达夫往往诉诸夸张手法，结果往往使文章前后矛盾，有的地方省去的感伤在另一个段落里又被写的毫无节制。在上面所引段落的第一句里，作者把自己描写成一个因厌倦了资产阶级生活时四处浪游的颓废者，不是去寻戏作乐，就是跑去城外享受自己的孤独。而接下来的第二句，他又以戏剧性的夸张，暗示自己之所以不去那些中产阶级常去的风景胜地，仍是因为自己没有钱去领略它们的高尚的清景。由于写得过于草率，作者没有意识到，经常出入戏园茶楼、娼寮酒馆，比起偶尔去一次近处的风景胜地，要费钱得多。为了强调自己的贫穷，作者不说自己十天有九天缺钱，而是生造出冗长可厌的句子，说自己一年有三百五十九日穷。依此说法，不论是从传统阴历来算，还是现代阳历来算，作者一年只有一天或六天有钱花。而至于这一天或六天为什么不缺钱，作者并没有说明原因。许多早期的小说家如鲁迅、叶绍钧、冰心，都从来不用这种草率的修辞过头的笔调，唯独那些爱好过分渲染感情的创造社成

员才是如此。郁达夫作为创造社最有才华的一员，也未能免除此种弱点。

正如在论及鲁迅那部分时一样，我在这部分重新阅读了依普实克看来被我曲解了或忽视了的文本，并在很大程度上进一步确认了我原先对那些作家或作品的评价。我不敢说在解读那些文本方面自己天然就比普实克强。我认为，普实克之所以会屡次被误导，以至将文本简单化或曲解它们的重要性，仍是因为他过于依赖一套关于中国现代史和现代文学的“科学的”理论，并且一成不变地以假定的意识形态意图来判断每一位作家和每一部作品。而我尽管被普实克指责为“主观”，至少努力公平地对待每一位作家和每部作品，并不首先拿自己的真诚反应去适应一套关于中国现代小说的既定理论。对鲁迅、茅盾、郁达夫等人一些作品的具体分析，只是用来说明我对普实克所采用的研究中国现代文学的原则与方法的一般批评。我相信，普实克和我一样，认为存在着无限的机会让西方学者对理解、评价中国现代文学做出突出的创造性的贡献。但我希望普实克也能同意以下观点：即做这些工作需要真正的批评精神或科学精神，需要不带政治成见、不惧任何后果地开放思想，拒绝依靠未经检验的假设和因袭的判断。

（原载1963年荷兰莱登《通报(T'oung Pao)》）

译者附记：

为便于读者研究，本文中所引用的普实克的文字，采用了《普实克中国现代文学论文集》（1987年8月湖南文艺出版社初版）所收齐心先生的中译，特此说明并致谢。

【注释】

[400] 普实克：《中国现代文学史的根本问题——评夏志清的〈中国现代小说史〉》发表于《通报》(T'oung Pao)（荷兰莱登，1961年），第357——404页。

在这里介绍一点我们的私人交往，或许也并非不恰当，在1963年春天普实克访问美国之际，我有幸与他会面，并与他就有关中国传统文学和中国现代文学的许多问题做了交流，不必说，普实克教授的诚恳及他那值得骄傲的博学多识，给

我留下极其深刻的印象。不过，因为在与普实克教授相识之前他就已经发表了那篇文章，我也只好违愿地与他在公众面前进行辩论。我相信，普实克教授将会发现，在文章中我只是针对实际的观点进行讨论，竭力避免了不必要的题外争辩。

[401] 见普实克：“Lu Hsun the Revolutionary and the Artist.” *Orientalistische Literaturzeitung*. (Nos. 5-6), 第229——236页。

[402] 普实克武断地将“无个人目的的道德探索”的文学与那种在台湾地区流行一时的“逃避文学”等同起来，对于“逃避文学”我哥哥夏济安在我的《小说史》台北版的附录中曾表示痛惜。而普实克同样武断地认为我哥哥对鲁迅的评价比我对鲁迅的评价要高。为此，他引用了我哥哥的话：“我觉得（鲁迅）早期的短篇小说和杂文最好地道出了中国在那痛苦转折时期的良心，”然而，我在《小说史》关于鲁迅的那一章，没有一句话与这里的判断相矛盾。

[403] 哈利·利文(Harry Levin): “Apogee and Aftermath of the Novel,” *Daedalus* (Spring, 1963), 第216页。

[404] 韦勒克(Rene Wellek): *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), 第15页。

[405] 卫姆塞特(W. K. Wimsatt, Jr.): *The Verbal Icon* (New York, Noonday Paperbound Edition, 1960), 第21页。

[406] 同上书，第3页。

[407] 我已经在最近的文章中表明自己对丁玲的重要性的看法有所转变，见《残留女性：中共小说中的妇女形象》(*Residual Femininity: Women in Chinese Communist Fiction.*)，*《中国季刊》*(*The China Quarterly*) (1—3月，1963年) 第175—176页。

[408] 《鲁迅著作选》(*Selected Works of Lu Hsun*)，(北京，外语出版社，1956)，第1卷，第72页。

[409] 根据小说我们可知，鲁迅第一次认识“离现在将近三十年了”，那时闰土正是“一个十一二岁的少年”（见《鲁迅著作选》(*Selected Work of Lu Hsun*)，(北京，外语出版社，1956)，卷一，第65页)，直到作者离开故乡“二十余年”（见《鲁迅著作选》(*Selected Work of Lu Hsun*)，(北京，外语出版社，1956)，卷一，第63页)再回到故乡时，他们“没有再见面”（见《鲁迅著作选》(*Selected Work of Lu Hsun*)，(北京，外语出版社，1956)，卷一，第68页)，而当读者后来读到闰土的第五个孩子让鲁迅感到“这正是一个二十年前的闰土，只是黄瘦些”（见《鲁迅著作选》(*Selected Work of Lu Hsun*)，(北京，外语出版社，1956)，卷一，第71页)时，可能会感到奇怪，因为这里的“二十年

前”应该是“三十年前”才没错。尽管大陆的学者们对鲁迅有圣徒般的态度，我却没见到有一位学者指出或更正这一明显的错误，即使大量近年出版的鲁迅作品集也未能如此。

[410] （见《鲁迅著作选》(Selected Work of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），卷一，第72页）

[411] 我在《小说史》中讨论了鲁迅对年轻一代所抱的充满希望的态度，在那里我引用了《孤独者》中的一段话以及收入《三闲集》中的一封日期为1928年4月10日的书信。

[412] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第1卷，第6页。

[413] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第1卷，第6页。

[414] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第3卷，第230页。

[415] 鲁迅：《南腔北调集》（香港，1958），第83页。

[416] 周遐寿：《鲁迅小说里的人物》（上海，1954年），第64——65页。

[417] 同上书，第14——15页。

[418] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第3卷，第165页。

[419] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第3卷，第169页。

[420] 《鲁迅著作选》(Selected Works of Lu Hsun)，（北京，外语出版社，1956），第3卷，第158——159页。

[421] 同上，第156页。

[422] 见鲁迅编《小说二集》，收入赵家璧编《中国新文学大系》第4卷（上海，1935——1936）。

[423] 大多数老舍的短篇小说让我感到失望。《老牛破车》（上海，1937）的第8章，老舍谈到自己在写作短篇小说时所遇的困难与挫折。老舍本人感到较满意的短篇，都是那些稍长一点，并且本来打算写成长篇而后因时间关系没有写成的作品。那些作品中，如《月牙儿》，由于其普罗主题，已经获得中共批评家的高度赞扬。然而，同样风格的关于一位富有的姑娘的短篇《阳光》——最先被收入《樱海集》（上海，1935），显然要优秀得多。既然这两部作品都应该看作是中篇而非短篇，结论就应该是：老舍在短篇小说方面才能不足。

[424] 比如因为我提到茅盾的“华丽的文学词藻”，普实克就指责我没有能力辨识茅盾作品的不同风格。事实上，我用这个说法指的是茅盾所用的词语而非他的风格：由于大量运用从古典文学作品中借来的词汇和用语，确实使得茅盾的小说给人一种“华丽”的感觉。同样，因为我在转折部分对比了“个人主义”的老舍与“浪漫主义”的茅盾，普实克就认为我没有看到老舍小说中的大量“浪漫”因素。事实上，我在第七章中提到了他的带有浪漫倾向的主人公——“有浪漫气息的马威”以及“浪漫地梦想着一个有诗情有意义的世界”的老李。我还恰当地强调了老舍作品中的很浓的个人英雄主义和骑士精神。不幸的是，“浪漫的”一词在英语中的意义极不精确，我将之用于茅盾，主要是想说明他小说中时色情特征，因此，这里“浪漫的”一词与其他两个词“感官的”、“忧郁的”合起来的意义相当。而如果我们用“浪漫的”一词来表示一种个人主义、英雄主义和骑士精神，老舍当然当得起“浪漫的”这一修饰词。

[425] 见叶子铭：《论茅盾四十年的文学道路》（1959），及邵伯周：《茅盾的文学道路》（1959）。

[426] 《茅盾文集》（北京，1958年），第7卷，第27页。

[427] 同上书，第29页。

[428] 同上书，第34页。

[429] 茅盾：《短篇小说集·春蚕》（北京，1956），第13页。

[430] 郁达夫：《寒灰集》（上海，1931年）《薄奠》，第6页，该卷中每篇作品单独分页。

[431] 同上书，《薄奠》，第17页。

[432] 同上书，《薄奠》，第8页

小论陈衡哲

陈衡哲，这位新文化运动初期的女作家，好多年来一直很少有人提起。不久前，唐德刚在《传记文学》上发表了十篇《胡适杂忆》，其中一篇题名《较好的一半》，专门讨论胡适及其有关女性。唐认为胡适倡导“诗国革命”、“文学改良”其“烟丝披里纯最大的来源”即陈女士：“所以新文学、新诗、新文字，寻根研究，功在莎菲。”（《传记文学》第192期，第57页）同时我也在今圣叹（程靖宇）《新文学家回想录》（香港，文化生活出版社1977年版）里，读到了一篇39页的长文：《记北京大学第一位女教授陈衡哲》，回忆她三四十年代的生活起居，详尽真切，更提起了我对这位突出新女性的兴趣。本文检讨重点是陈衡哲早期的小说，但也略述她其他的作品。^[433]陈的著作，可能除了收入商务印书馆“万有文库”的《欧洲文艺复兴小史》（1939年长沙初版）外，在台湾都没有重印。

陈衡哲原籍湖南衡山，1890年7月出生于江苏常州。据程靖宇言，1962年前后，即患“严重眼疾”，“已于两三年前在上海作古”^[434]。1949年，她没有离开大陆，加上她同她丈夫任叔永当年是胡适的密友，五十年代清算胡适思想期间，一定吃了不少苦。但她晚境虽然清苦，在当年的确算得上是个风头人物。她是中国有史以来第一位女教授，也是清华庚款第一届派送留美女生10名之一。1914年秋她在纽约州普济布施（胡适给Poughkeepsie镇的译名）一家女子中学读了一年后，才进同镇瓦沙女子学院(Vassar College)读历史系。当时留美女生这样少，她立刻变成东岸名大学中国男生注意的对象。（1919年瓦沙毕业后，她在芝加哥大学修了一年硕士学位才返国任职北大。）陈衡哲虽非胡适“文学革命”的“烟丝披里纯”，她确是胡适“一个最早的同志”。胡适的几位好友——梅光迪、任叔永、朱经

农——读了他的白话诗后，即对他的“文学革命”大表异议。胡适在陈衡哲小说集《小雨点》（新月书店，1928年4月初版）序文里这样写道：

民国五年七八月间，我同梅任诸君讨论文学问题最多，又最激烈。莎菲那时在绮色佳过夏，故知道我们的辩论文字。她虽然没有加入讨论，她的同情却在我的主张的一方面。不久，我为了一件公事就同她通第一次的信，以后我们便常常通信了。她不曾积极地加入这个笔战；但她对于我的主张的同情，给了我不少的安慰与鼓舞。她是我一个最早的同志。

通常新文学史上，讲起第一篇现代白话小说，总推鲁迅的《狂人日记》（《新青年》民国七年五月号），连我自己在《中国现代小说史》里也跟着这样说。我们所依据的权威是茅盾、鲁迅诸人。茅盾在《中国新文学大系·小说一集》（1935—1936年出版）的《导言》里，一开头就这样写道：

民国六年（1917），《新青年》杂志发表了《文学革命论》的时候，还没有“新文学”的创作小说出现。

民国七年（1918），鲁迅的《狂人日记》在《新青年》上出现的时候，也还没有第二个同样惹人注意的作家，更其找不出同样成功的第二篇创作小说。

鲁迅在《中国新文学大系·小说二集》的《导言》里也同样肯定了自己的功绩：在《新青年》上最早“发表了创作的短篇小说的，是鲁迅。从1918年5月起，《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等，陆续的出现了，算是显示了‘文学革命’的实绩。”

事实上，最早一篇现代白话小说是陈衡哲的《一日》。它是1917年的作品，也发表于同年任叔永、胡适主编的一期《留美学生季报》（“季报”看不到，不能确定该期出版月份）。《小雨点》胡序上明白写道：

当我们还在讨论新文学问题的时候，莎菲却已开始用白话做文学了。《一日》便是文学革命讨论初期中的最早的作品。

《小雨点》也是《新青年》时期最早的创作的一篇。民国六年以后，莎菲也做了不少的白话诗。我们试回想那时期新文学运动的状况，试想鲁迅先生的第一篇创作——《狂人日记》——是何时发表的，试想当日有意作白话文学的人怎样稀少，便可以了解莎菲的这几篇小说在新文学运动史上的地位了。

查看《新青年》详目（载《新文学大系·史料索引》），《小雨点》发表于1920年9月号那一期，比《狂人日记》要迟多了。这篇童话体的寓言，可能胡适早已看到手稿，也很可能早已在《留美学生季报》上发表过；所以它虽然在国内刊出较迟，在胡适的印象里，它比《狂人日记》发表得更早。^[435]除了该篇外，《小雨点》里另外九篇“都以著作的时间为次序”（陈衡哲自序）。排在《一日》下面的两篇——《波儿》、《老夫妻》——同样是美国背景，很可能也先在《季报》上发表过，虽然在《新青年》上，《老夫妻》初刊于1918年10月的那一期，而《波儿》则发表于1920年10月那一期。^[436]这两篇的创作日期，是否比《狂人日记》更早，一时无法断定，但《一日》绝无疑义是响应胡适“文学革命”最早的一篇小说。

《中国新文学大系·小说一集》由茅盾负责编选文学研究会同人作家的作品；《小说三集》由郑伯奇负责编选创造社同人的作品。其他文学团体同人的小说都由鲁迅编选，归入《小说二集》。鲁迅一向同《现代评论》、“新月”社的“正人君子”不睦，凌叔华的小说只选了一篇《绣枕》。沈从文的一篇也选不上，虽然凭他三十年代的成就，早期小说也应该选上一两篇的。陈衡哲是胡适“最早的同志”，加上当时大家公认《狂人日记》是第一篇新小说，鲁迅如选上了《一日》，岂非自贬身价？当然我们也可以假定：鲁迅编选工作做得很马虎，根本没有参考《小雨点》这本书。但鲁迅把一些无名作家——赵

景沅、林如稷、顾随、裴文中——的小说都选录了，陈衡哲当年“女教授”、“女作家”名气还蛮大的，《小雨点》他是一定看到的。

最早一本《中国新文学运动史》是王哲甫写的，1933年出版。他搜集了不少作家略传，文学团体始末，新文学创作书目的资料，功不可没，可惜自己对文学作品没有什么独特的见解。他评介陈衡哲凡两页（第229—230页），在他以后的新文学史家，更没有人给她同等的篇幅了。但王哲甫并没有提到《一日》这最早一篇新小说，加上《小雨点》出版于1928年，他把陈衡哲归入“新文学创作第二期”，比胡适、鲁迅、冰心晚了一期，更是冤枉了她。他主要讨论《小雨点》这篇小说，把故事重述一遍：

作者用了象征的方法，有趣味的故事，和浅显而精练的文笔，写成了这一篇《小雨点》。内中的情趣，很像一篇童话。本篇大概的情节，是小雨点住在一座紫山上面的云里，有一天他正同着他的哥哥妹妹，在屋子里游玩，忽然有一阵风，把他卷到了屋外，他被风伯卷到红胸鸟的翅膀上飞在天空，又掉在一个草叶上面，他因了泥沼的介绍，见了涧水哥哥，又从河伯伯那里去见了海公公，他常是惦念着要回家。有一天海公公叫他上天空，他快到家的時候，忽然落在一朵小青莲花上，他被小青莲花吸收到他的液管里去。后来小青莲花死了，他又落在死池旁的草上，经了死池的劝告，他等待太阳公公出来，才把他带回家去。小雨点见了他的哥哥姊姊，有说不尽的欢喜。他把地上的经历，一一的告诉了他們。他还约了他們，要在明年春间同他們到地上看那复活的青莲花，全篇至此告终。这虽然是一篇浅显的象征化的故事，但因为作者善于运用这种题材，所以不觉得平凡，而巧譬善喻地，把人生的意义表现出来，在中国文坛上，可称为特创的作品。

此外如《西风》、《运河与扬子江》等篇里，也表现了这种意义。

陈衡哲的小说集取名《小雨点》，显然表示她自己对这篇寓言有所偏爱。王尔德童话集《快乐王子》(The Happy Prince)在英美两国一直是极流行的儿童读物，新文学初创期间也极受国人重视，陈衡哲写《小雨点》及其他同类作品可能受了王尔德的影响（晚近流行作品间，鹿桥的《人子》也可说属于同一传统）。《小雨点》二版第五至十篇（估计都是回国后写的），不是说理的寓言，便是伤感气息较重，以女性为主角的故事。《孟哥哥》那篇显然是自传性的，可同冰心最佳小说媲美，写的也是童年期表兄妹间纯真之爱。但“五四”时期，冰心作品这样丰富，陈衡哲写的小说少，无怪她得不到文学史家的重视了。

但《小雨点》另外三篇——《一日》、《波儿》、《老夫妻》——代表了作者早期的另一种风格。它们是生活横切面的写照，也可说是小型的“独幕剧”，因为我们读到的主要是对白。独幕剧二十世纪初年在英美两国读者不少。胡适在他的《留学日记》里就有深被爱尔兰剧作家约翰·辛(John Millington Synge)独幕剧所感动的记载。民国七年胡适在《论短篇小说》一文里说：“最近世界文学的趋势，都是由长趋短，由繁多趋简要。……所以我们简直可以说，‘写情短诗独幕剧’、‘短篇小说’三项，代表世界文学最近的趋向。”（《胡适文存》第1集，第141页）胡适有关小说、戏剧的预言，未被时间证实。他认为像《战争与和平》这样的巨型长篇小说，已是“绝无而仅有”的了，其实即在当时，普鲁斯特、罗曼·罗兰、高尔斯华绥都正忙着写他们的巨型长篇。独幕剧因不便在大都市戏院公演，到今天反而很少有人试作了。但陈衡哲在美国所读的文学课程，同胡适相仿，我想她读西洋短篇小说之外，也读了不少独幕剧的。

陈衡哲不认为《一日》是篇小说：它“既无结构，亦无目的，所以只能算是一种白描。”鲁迅写《狂人日记》当然是有“目的”的，但凭其结构而言，同样不能算是小说；但也可以说，《一日》、《狂人日记》代表了两种创新的短篇小说体裁。《一日》更可说是第一篇留学生小说，当然向恺然（平江不肖生）的长篇《留东外史》可能出版更早（初刊日期一时不便去查），但它继承晚清讽刺小说的余绪，严格说来，算不上是“新文学”的。在今日一般人心目中，所谓“留学生小说”是五十年代以来一部分留美小说家所写以美国为背景的长短篇小说，其代表作家是於梨华。我们如把於梨华早期的短篇小说（《她的选择》、《小琳达》等）同《一日》相比，我觉得后者毫不逊色。最主要的不同是：於梨华的主角总是那位刚留学的中国女生，而陈衡哲却能很冷静地也很“幽默”地——想不到任叔永序里已用了“幽默”两字——观察她好多美国女同学的生活状态，也把她们的会话改写成极自然的中文。她自己（张女士）只出现了一场。在《小波》、《老夫妻》里，陈衡哲完全把她的同情心寄予她所观察到的美国人，对一个身处异乡的中国女学生来言，我觉得是很不容易的。

1938年，陈衡哲交开明书店出版了上下两册《衡哲散文集》，共649页，其中有一篇《英诗人格普生的诗》（1912年7月）我认为是对了解陈衡哲这三篇小说极有用的参考资料。格普生是在乔治五世（1910—1936）登王位前后那几年成名的诗人，同好多位曾身历欧战的英诗人一样，也算是一位Georgian poet。格普生的诗现在很少有人读了，但哈佛教授泼金斯(David Perkins)在他的《现代英美诗史》(A History of Modern Poetry, From the 1980s to the High Modernist Mode, 哈佛出版所, 1976)里还提到他一笔，认为他是乔治五世时代写实诗(Georgian realism)的代表，继承了华兹华斯、哈代、约翰·辛的传统。且看陈衡哲怎样介绍他的写实主义的（《衡哲散文集》，第507—508页）：

他的诗才差不多都是在工厂和城市中的觅取的；他诗的主人公也大半是工厂中的工人，大海上的渔夫，矿中的矿工，以及各种贫苦和不幸的男女。他用写实的眼光，和诚恳的同情，来表达出这般人的悲欢哀乐，艰难痛苦。他不但能替他们说话，并且能给他们一个很宝贵的希望。因为他虽然描写现代社会的恶现象，但他并不以此为心足。他诗中的情境，无论怎样黑暗，却总有一线的光明。他诗中的人物，无论怎样痛苦绝望，却总不能做孝顺奴隶，总不会完全和爱决绝，最后的得胜者，总还是爱——即不是含笑的爱，也是含着眼泪的爱——不是恨毒。这是格普生主义的要点，也是他和现代的许多写实文学家不同的地方。

胡适提倡过“易卜生主义”，陈衡哲在这里提一笔“格普生主义”，并无人响应她，因为格普生究竟算不上是个大诗人。但陈衡哲是胡适“最早的同志”，两人在美国时期通信甚勤，他们的文学主张可说是相同的。胡适早在“建设的文学革命论”里主张“推广材料的区域”——包括“工厂之男女工人，人力车夫，内地农家，各处大商贩及小店铺，一切痛苦情形”——也可说是“格普生主义”的信奉者。方志彤(Achilles Fang)以还，好多学者（连我自己在内）认为胡适提倡白话诗，是直接受了“意象派”诗人(Imagist Poets)的影响。其实他“文学革命”的主张建立于他对中国以及欧西诸国文学演变史的了解，与当时英美诗界的革新运动是无关的。他于1916年底或1917年初在《留学日记》单抄录了“印象派诗人的六条原理”（录自《纽约时报书评周刊》），自己加批：“此派所主张，与我所主张多相似之处。”表示他还是初次看到此派主张，而他自己的文学主张到那时候早已形成了。胡适在留美期间，很可能从未读过洛埃耳(Amy Lowell)、庞德诸人的诗，也没有翻看过他们编印的小型诗刊。要看当代诗，他看的即是格普生之类的poets。因为即在美国学院里面，欧战

期间还是Georgian poets比较受欢迎，“意象派”新诗并无多少读者。

格普生第一本自建风格的集子是Stonefolds(1907)，每首诗都是一出小型剧本，凭英格兰北部牧羊人的对白，道出其生活之真相。此后几个集子，诸凡《日粮》(Daily Bread, 1910)、《火》(Fires, 1912)、《边地》(Borderlands, 1914)、《大道》(Thoroughfares, 1914)、《生活》(Livelihood, 1917)，陈衡哲在她文章里都提到过，想也自己读过。这些集子里大半诗篇是以独白或者对白的方式来表达出好多人的“贫苦和不幸”。《日粮》这本集子当时最轰动，里面的人物都是矿工和都市贫民。

格普生曾被邀瓦沙学院读诗，表示他在欧战期间的确是位红诗人。陈衡哲听了他的读诗，极能领会其“诚恳精神，和那个精神的力量”，因为“他竟能用那单调和沉闷的声音，来制造出一种压迫，黑暗，不能呼吸的空气”（第514页）。本文初刊《现代文学》时，附录了她所译的《孩子》、《墓石》这两首诗，一方面因为格普生的诗在国内知者不多，而陈衡哲的译笔也代表了早期译诗者的努力；另一方面也借以作个假定：陈氏早期写小说，尤其是《小波》、《老夫妻》这两篇，很可能是受了格普生的影响的。

陈衡哲1920年返国，专教西洋史，培植了不少人才，但自己创作不多。^[437]在《四十自述》自序（1933年）里，胡适提到过“一位女朋友”毁稿的憾事：

前几年，我的一位女朋友忽然发愤写了一部六七万字的自传，我读了很感动，认为中国妇女的自传的破天荒的写实创作。但不幸她在一种精神病态中把这部稿本全烧了。当初她每写成一篇寄给我看时，我因为尊重她的意意，不曾替她留一个副本，至今引为憾事。

——（《四十自述》，台北远东图书公司，第3页）

胡适教出了不少女弟子，但称得上是他知己“女朋友”的就只有陈衡哲一人，我想焚稿的自传作者即是陈自己。清末民初的新女性，虽出身书香人家，她们努力向上求学，在家庭里受到的阻力还是很大的。陈最后顾虑到她父母的清名，把稿子烧了，的确是憾事。《一千五百种现代小说和剧本》(Jos. Schyns et al, 1500 Modern Chinese Novels & Plays北平，1948)此书最精彩的一部分是苏雪林女士那篇《导言》(Present Day Fiction & Drama)。她说陈衡哲在抗战期间写过一本长篇小说，专写当时内地官僚同商人贪污作弊，投机买卖，囤积货物，以致造成知识人阶级日益穷苦的现象。这本小说可能没有出版，因为我在美国各大图书馆卡片总目上都找不到该书书名。但苏女士说话一定是有根据的，希望她见到本文后，供应些有关该小说的资料以及同陈衡哲交往的回忆。

《衡哲散文集》凡52篇，是从作者二三十年代一百数十篇里精选出来的。全书凡五编：一、通论，二、妇女问题，三、教育与青年问题，四、传记，五、记游。读了这部文集，我认为陈衡哲的确算得上是当年新文化运动的健将。学成返国后，她见到国内情形乱糟糟，妇女同青年受苦尤深，因此多写社会批评和社论式的文章，刊于《大公报》、《独立评论》这类报章杂志上。第二、五编所集的文章，至今读来十分感人，陈衡哲苦口婆心，可说篇篇切对时弊。目今在国内，妇女地位高得多了，一般青年所受的教育虽然有些地方仍不太合理，他们的身体要比三十年代的青年强壮得多了。陈衡哲那些文章在当年的确具有影响力，多少推动了社会的进步。《衡哲散文集》我觉得值得重印，但假如我们仅以文学作品目之，则书里最有传世价值的文章该是《纪念一位老姑母》、《我幼时求学的经过——纪念我的舅父庄思缄先生》这两篇。两文不仅是感人颇深的传记，也是一个时代的实

录，写出了当年女孩子求学的艰苦。陈衡哲写了最早的一篇新小说，在文学史上自有其地位；虽然在未见到她那部抗战期写的长篇前，我们不能称她为重要的作家。她返国后的主要工作是教育青年，推动新文化运动，改进社会风气。但仅凭她这些成就，我们也不得不对她那两位曾给她最大鼓励的长辈表示感谢和敬意。

1978年8月23日

（选自1979年10月台北时报文化出版公司
初版《新文学的传统》）

【注释】

[433] 本文原题《新文学初期作家及其作品选录》，选录了三篇小说，两篇翻译，两篇传记本书限于篇幅，删去选录部分，请参阅（现代文学）复刊第6期（1979年1月）

[434] 我所看到最扼要可靠的陈衡哲传记，载Howard L. Boormarn, ed. Biographical Dictionary of Hephublican China(哥大出版社，1967). 卷1，第183—187页。陈“已于两三年前在上海作古”，语见程靖宇《敬怀“莎菲女士”陈衡哲教授》（上），《传记文学》205期（1968年6月），第38页。

[435] 任叔永虽然把《小雨点》看做为陈衡哲的第二篇小说创作（《小雨点》，程序，第11—12页）：“我们看了这十来篇短篇小说，至少可以看出她文学技术的改变与进步。她的《一日》是最初一篇作品，差不多不算是一篇作品，我已经说过了。第一篇《小雨点》虽然足以表现作者的想象力，但是，她的叙述还不免有欠圆满的地方。第三篇《波儿》就不同了……。”任叔永的话当然是有根据的。

[436] 初版《小雨点》收了10篇小说。另外6篇为：（5）《巫峡里的一个女子》，（6）《孟哥哥》，（7）《西风》，（8）《洛绮思的问题》，（9）《运河与扬子江》，（10）《一支扣针的古事》。哥大所藏初版本缺了30页，《洛绮思的问题》无法看到全貌，最后两篇皆阙。友人郑君为我“全录”最后三篇，他借用的是普林斯顿图书馆藏本，系商务印书馆1939年发行的第三版。该版与初版式样、页数皆不同，第九篇小说系对话体的《老柏与野蔷薇》，陈衡哲显然已把《运河与扬子江》那篇抽掉。三版《小雨点》头七篇是否即是初版所刊的，待查。《小雨点》1936年再版，已由商务发行，式样、页数想与三版相同。

[437] 陈衡哲编著的书籍，除本文已提到的三种外，尚有：

上下二册高中教科书《西洋史》（商务印书馆，1926；“复兴”版，1932）。

《新生活与妇女解放》（正中书局，1934）。

Sophia H. Zen(任陈衡哲). Symposium on Chinese Culture. Shanghai, Institute of Pacific Relations1931.

Sophia H. Zen. The Chinese Woman, and Fout Other Essays, 2nd Edition Peiping, 1934.

端木蕻良的《科尔沁旗草原》

• 杜国清 译 •

端木蕻良（原名曹京平，又名曹之林，1912年生），东北出生的作家，1936年成名，是年他开始在上海的主要文学杂志上发表早期的短篇小说。1940年，28岁时，他已完成了四部长篇小说——《科尔沁旗草原》（写于1933年）、《大地的海》（1936）、《大江》（1939）、《新都花絮》（1940）——至少其中三部已经出版，同时另有三本短篇小说集：《憎恨》（1937）、《风陵渡》（1939）以及《江南风景》（1940）。1941—1949年，他的作品较多样化，除了散文集和短篇小说集之外，包括两本长篇小说体裁的未完成作品：《大时代》（1941）以及《科尔沁旗草原》第二部（1943）；《科尔沁前史》（1940—1941）以及其他回忆之作；根据《红楼梦》、《安娜·卡列尼娜》改编的话剧；一些希腊田园诗的改编作品与《圣经》上《雅歌》的翻译；以及一本关于《山海经》的神话内容的研究，题为《最古的宝典》。然而，由于获得不易，这一大堆作品在七十年代中期之前，并没有受到学术界的注意。当然，端木蕻良在战后，由于他的一些早期短篇小说被译成英文和俄文，确实也达到了国际性的承认，可是在1949年以后的四分之一世纪，他并没有得到任何批评家的注意，除了在一般现代文学史上对他的生平的一些简短的论述。

最近这位作家再度引起人们注意，开始于1974年8月，我在麻州举行的中国现代文学研讨会上，宣读的一篇论端木蕻良的长文；翌年夏天，施本华所写的一篇更长的文章，在香港《明报月刊》上连载。施女士所讨论的，跟我一样，由于作者的其他作品无法获得，只限于最初的三部长篇小说与《憎恨》里的短篇小说：这一事实驱使我从事搜

集他的一些未结集的作品，以至于今。这一搜集工作的合作者，是香港的小说家与新闻工作者刘以鬯，1977年他出版了一本论端木蕻良的小书。为端木的这种新的兴趣，使得他的一些作品在香港应时重印。

同时，我们这位作家，1963年患高血压偏瘫之后，虽然身体一直欠佳，江青下台后，也已重见天日。据报道，他正在从事关于《红楼梦》作者的传记小说的写作，书名叫《曹雪芹》，第一卷预定1980年出版。（志清按：《曹雪芹》上卷，凡28章392页，确于该年由北京出版社出版；端木与其夫人钟耀群合著的《曹雪芹》中卷亦已于1985年出版，该卷到60回为止，第393—1001页。）鉴于他在三、四十年代大量的创作力，以及目前决心完成对他个人深具意义的写作计划，端木蕻良在1949—1979年，这三十年之间，由于上面交代的文学工作不太引起他的兴趣，竟没有写出任何重要有力的作品，这不能不说是中国文学的极大损失。

由于端木主要地令人联想到他在三十年代所写的小说，任何对他生平的评价，必须首先将注意力集中在这些优秀的作品上，尤其是他的第一部长篇小说《科尔沁旗草原》。这部小说仍然是他最重要的创作，而为他赢得了名小说家的荣衔。因此，虽然我也准备写端木的评传，研究他的生平和所有作品，然而，目前这篇论文却只能致力于这部小说。只有当生平的资料有助于说明这部小说，且提供必要的研究观点以获得更充分的了解时，我才引述作者的其他作品。

端木蕻良，通常与萧军和萧红相提并论，是出生中国东北的三个最重要的小说家之一。虽然这种批评上的一致见解似无修正的必要，可是我们不要忘记，从来没有一个学者曾对三十年代早期逃离伪满洲国的所有青年作家的生平，试图加以研究。这三位作家被公认为代表

反日的爱国精神以及他们出生于东北的乡土意识，可是我们也不要忘记，正像这一群的其他作家，他们在长期的流放期间吸取新经验的过程中，终于表现出种种不同的题材。不用说，作家的才气、个性和家庭背景，因人而异，而对整个东北这群作家而言，由于东北的面积辽阔（大于日本与朝鲜并在一起），我们很难说他们具有共同的地理背景。端木蕻良生在叫做雌鹭树的村子，可是他的童年和少年大部分是在附近的城市昌图度过的。昌图是辽宁西部肥沃平原的行政和商业中心，在历史上这一地区是属于蒙古族科尔沁旗的。端木没有到过黑龙江的省会哈尔滨，而大多数的东北作家——萧军、萧红、罗烽、白朗等等——在他们分散到其他都市像青岛或上海之前，都聚集在那儿，可是在另一方面，端木在天津上中学，这又是他的东北作家同侪所没有的特殊境遇。

更具体地比较起来，端木与萧红的故乡，虽然同样免不了封建社会的陋俗，可是在其他方面却大不相同。萧红的回忆之作《呼兰河传》（1942），所详细描写的呼兰县（在黑龙江省），有如鲁迅小说中的绍兴那样萧条落后，而那儿的人民比起绍兴村庄的居民来，更为懦弱、残忍与愚蠢。相反地，在古榆——端木意指昌图——及其周围的平原，大地主们经常雇佣许多炮手，保卫城砦，以免流窜的土匪侵扰。一如端木所一再强调的，他的故乡倒有点像开拓时期的美国西部；全盛时期的地主，正如《科尔沁旗草原》中所描述的，的确令人想起好莱坞西部片中的牧场富豪，他们对土地贪求无餍，对小自耕农处心积虑加以去除，对土匪（又称“胡子”或“红胡子”）的警戒却无一时松懈。然而，在这些地主的深院大宅中，所有妇女就像《红楼梦》中的女人一样，受到种种封建思想的束缚，活着并不快乐，而且同样受到身体虚弱的缠扰。《科尔沁旗草原》的读者马上得到的一种印象是，作者故意在原始的、赋予健康的草原，与闭居家中的女人的

悲惨、停滞的生命之间，极力作出广泛的对比。这有如荣国府被移植到荒野，不时遭受土匪以及其他病患的侵扰一样。

然而，这些土匪引起我们的小说家同情的注意，因为他们被看成是铤而走险的农民和猎民，是可以征召来抗御日本的。萧军也以他与土匪的关系而自豪，因为他的父亲和三个叔伯在参加抗日游击队之前，曾一时依靠“红胡子”。1932年在热河、察哈尔地区的孙殿英将军的部队里当志愿兵时，端木的工作便是说服土匪帮加入正规军打日本。虽然他对他们的懦弱行为具有较实际的知识，在赞扬土匪这点，端木跟萧军一样的浪漫，这我们可以在《科尔沁旗草原》、《大江》，以及一些短篇小说中看出来。事实上，东北作家的抗日小说与较早的现代小说不同的地方，即在他们将土匪、农民和猎民赞扬为中国的新英雄。

尽管他对土匪具有浪漫的感情，端木本来就是地主贵族的后裔，在昌图地区拥有最大土地曹家的第四个也是最小的儿子，而这家在全盛时，拥有约二千天的土地（一“天”相当于1 acre，即一英亩），从中分给佃农大小不等的地皮耕种再收租。端木的曾祖父是这一大家庭的建立者，而且，多少借着与官僚世家的婚姻关系，曹家的权势财富维持到以下两代，虽然有些子孙变成浪荡子——无可避免地荒废家产。端木的父亲年轻时是个武功迷，壮年时耽于肉欲，而晚年是个骨董和珍本书的收藏家。生了第三个儿子之后，他抛妻弃子到上海、苏州和扬州，前后数年。

可是，不肖子孙与土匪，对像曹家这种大家族的经济富裕所构成的威胁，远不如帝国主义的两大强权在东北争夺霸权。在1900年义和团失败之后，沙皇政府派兵到东北，表面上是保护铁路和其他投资，一面在当地居民间引进了一个恐怖的时代。《科尔沁旗草原》虽然没有写到这个最初的掠夺时期，却描写了1905年的同样抢劫的军队——在大部分以东北为战场的日俄战争中不意被日本打败之后。这些七零

八落的残军，一定大肆破坏了曹家的家产，假如我们以小说中相应的丁家的蹂躏来判断。尽管大地主们企图重振家业，他们以过剩的资金所能助成的旧式金融和工业，无疑地，在以后数年遭遇到来自日本日益不利的竞争，因日本人已取代俄国人而成为东北合法的剥削者。

《科尔沁旗草原》的作者对这一地区的经济史抱着极大的兴趣，对家史的这一方面更是寄予关切。在三十年代小说家中，端木应与茅盾相提并论，以不相伯仲的能力描写中国在外国帝国主义控制下，日益衰败的经济。

然而，尽管东北的形势日益恶化，端木从出生到“九一八”事变（1931年9月18日）之间，度过了少爷的生活，颇受父母溺爱与周围女人的爱慕。虽然在他少年时也倾心于户外运动，年轻的端木，与曹雪芹一样，对文学和爱情具有同一类型的个性。天才儿童的他，6岁时已读了许多他父亲书房里的禁书，大抵是小说。而数年之后，当他无意中发现《红楼梦》，他对作者也姓曹感到非常得意。在他童年时，他对这部小说一读再读，因为，不像大多数不够资格的读者，他可以真正自比为贾宝玉，早熟的诗才且不说，在脂粉堆中找伴儿的情形更相像。在9岁或10岁时在私塾学会了作诗，端木深受李商隐的影响，做了一大堆情诗。端木当然没有四个侍女侍奉他，可是他却有一个叫湘灵的，原是侍奉他母亲的。她在《科尔沁旗草原》中就以这个名字出现（虽然通常称为灵子）；端木跟她曾有云雨关系似无可疑，正如小说中他的相对人物丁宁一样。

前面一节有关生平的资料，大多取自端木在1942年所写的，关于他早期性觉醒的两篇回忆，《初吻》和《早春》^[438]。这两篇作品引人入胜，不只是由于揭露作者的少年生活，而且由于对短篇小说体裁的遵循颇有可取。其中，端木画了一幅极为率直的画像，描绘出他的任性和激动，他对美的对象的情不自禁，以及喜新厌旧。11岁时的初吻是跟一个少女，他称呼为兰姨的；几年之后，他愕然获悉：这个少

女曾是他父亲的多年相好，而且即将被遗弃。大约在同一年纪，他对邻居一个平常人家的女孩，名叫金枝的誓爱，可是相遇不久，他到他姑母家度假一个月时，就把她完全忘了。回来之后，获悉这女孩子全家已搬到柳条边外的荒区时，他感到不胜懊悔。

从同一资料来源，我们也知道，因怕被拐骗，年轻的端木是不许独自离开守卫森严的家的。可是在严冬过后大地回春时，尤其是夏天，他时常溜出家门，去和年纪稍大的女孩一起玩；她们对他表示兴趣，理由很明显，因为他比他的哥哥们年轻多了，邻近同年龄的男孩子中，他是没有对手的。在他的二哥娶亲前，端木对那些由焦急的母亲陪来相亲的拘拘谨谨的小姐品头论足，自得其乐。几年之后，当端木本人到了结婚年龄时，昌图的豪门大户，莫不认为他是最理想的乘龙快婿。

尽管他后来信奉到现代思想，我们不能不为端木强调的是，他视贵族特权为当然的童年到少年初期这段快乐的时期，而且作为小说家，他所享有这种娇生惯养的生活所给予他的好处，也值得我们一再强调。正像实际上所有三十年代的中国作家一样，端木毕竟自认是学生兼知识分子，且对被剥削的农民深表同情，可是由于他那确信无疑的亲身经历，他无法以一般标准的讽刺措辞来描绘地主。其他任何一个东北作家的家庭背景，都不能和他相比。我们甚至可以说，虽然有些现代中国作家出身于更大的富豪或官宦家庭，可是很少能像端木那样得天独厚，在童年时了解大地主传统生活方式的豪华和颓唐。

端木也跟其他东北作家不一样，早年就接触西方文化，而且英文的训练不错。他最初上汇文中学（美国美以美教会创办的学校），上了一年（1923—1924）。然后，在一段自学与当地学校走读之后，1928—1932年，他在天津另一名校南开中学住读。因此，在中学这五年之间，虽然夏天留在家里，他接受的是西方式的教育，而且是在国际气氛只逊于上海的一个海滨都市。由于个性早熟，他在天津时，开

始热爱西方的电影和音乐——在他的小说中，这两种艺术时常提及——而且英文大有进步之后，可以阅读以这种语言写的西方小说，而不是阅读较不可靠的中文译本。

端木在中学时代政治上有多左，是很难说的，因为他显然是更被西方文化的资本主义的形式所吸引。正像所有他那时代的文学青年，他崇拜鲁迅，而到了1929年鲁迅加入左翼文艺运动时，我们可以认定，他也跟着。然而，在1955年版的《憎恨》的后记中，端木承认他早期受共产主义的影响：

我因为生在东北，对东北人民反抗日本帝国主义的生活知道得比较真切，所以便想表现它，但这决不是说我可以凭着自发的热情就可以认识此时此地的现实。假如不是1927年以后的革命的道理教育了我，假如不是1932年我在北京参加了左翼作家联盟，我就无法来分析它表现它。^[439]

尽管他这样认为，其他的证据似乎显示“1927年以后的革命的道理”，并没有根本改变他的求知口味。虽然在三十年代中期以前，他已经看了绥拉菲莫维奇 (Aleksander Serafimovich, 1863-1949) 的《铁流》(Iron Flood) 和富曼诺夫 (Dmitry Furmanov, 1891-1926) 的《夏伯阳》(Chapayev) 等苏联名著，较可靠的看法是，就他早期在阅读上寻求共产主义引导到什么程度而言，使他入迷的作家，主要的是被苏联批评家在“批判的现实主义”这一名义下批准的西方文学的那些大师。到了三十年代中期，他宣称巴尔扎克是他所热爱的、最卓越的文学英雄，可是，在他写作《科尔沁旗草原》时，他不太可能已经读过巴尔扎克。托尔斯泰却是他较早的发现：端木一定得到一种印象，觉得他的背景类似贵族托翁，享有他的阶级的特权，而对在他土地上的农奴的受苦颇为同情。事实上，《复活》对于《科尔沁旗草原》中大部分的个人事件，具有直接提供灵感的作用，这点以下将论及。尼采是另一个很大的影响。甚至于在南开当学生时，端木组织一

个“新人社”，创办两份杂志，《人间》和《新人》，而且写了一篇宣言，叫《力的文学》。所有这些活动似乎都显示出尼采的，而非马克思的影响。在《科尔沁旗草原》中，主角丁宁回忆在“新人社”的讨论，而他的尼采式的雄心是成为超人。

可是，虽然端木在天津时可能受到各种新的影响，在他年轻时代尚无思想可言的日子里，使他反抗身为地主的儿子这种身份的，却是他母亲的遭遇，而他对他母亲颇为孝顺。端木父亲的元配夫人王氏，出身官宦的家庭，可是没有子女，而早死之后，年轻的地主又爱上了世代为曹家佃农的黄家女儿的美色。尽管她父亲和大哥反对，他决心娶她。通常，佃农将女儿嫁给地主是求之不得的事，可是黄家无意卑屈奉承，且为她将来的幸福着想，不愿沾上卖女求荣的坏名声。事实上几乎是被劫到曹家的，她在婚后最初几年不许回娘家，甚至她母亲死前都不能探病，死后才准回去。《科尔沁前史》给人读后的印象是，虽然他母亲与封建家庭里看公婆颜色的每一个年轻媳妇的命运并无二致，她却因出身卑微而受到更甚的处罚，甚至她得一大早起来，在侍奉公婆早餐之前，得抹擦所有摆设（这种工作大可叫佣人去做），而且晚上得给他们奉上鸦片之后才能就寝。冬天时，她时常几乎冻麻了，因为她不许穿皮衣，虽然皮衣在曹家是很平常的。

然而，到了端木12岁时，她的公婆早已去世，而她也获得较大的自主了。她是个倔强好胜的女人，一再阻止她丈夫纳妾如此，就像《初吻》与《早春》中的中年女人，她似乎同一般富家主妇一样，在封建大宅中悠闲过日，至多为丈夫的冷漠和不忠实而烦恼。可是在内心深处，她早期受虐待的回忆隐隐作痛。甚至当端木只有八九岁的时候，她时常向他诉苦：

因为我年纪小，在她的身边的时候多，所以她对我讲的也特别详细。而且我母亲也总对我寄托着一种愿望，就是把她的身世写出来，母亲说：“让别人知道知道，古来说书讲古的

人，未见得受我这多苦。”母亲又说：“不要让曹家那样得意呢！”看样子母亲认为写写出来，是会使曹家受了打击的。

[440]

又，在《前史》较前的部分：

我母亲在我十三四岁的时候，对我讲她的身世的时候，便说：“妈妈的话都要记着，将来你长大了，要念好书，把妈妈的苦都记下来。” [441]

母亲一再给他的这些指令，确实激发了端木，使他在第一部小说中加入了黄宁的故事。她也是佃农的女儿，大地主丁家少爷看中了她。不管她家人激烈反对，她被抢亲讨回家。虽然端木进一步将她写成俄军暴行的牺牲品，而大大缩短了她的生命，而且在描写她的家庭时，以别的种种方法发挥他作为作者的自由，可是他的小说却是在故意暴露他父亲家族的罪恶，同时表扬他母亲家庭的美德。

实际情形却不太一样：端木的外祖父富裕到足以成为土匪勒索和拷打的牺牲品，终于健康遭到损害。然而，失去了曹家的恩惠，他的儿子没有一个有所成就，尤其是第三个儿子，终于成为染上吗啡瘾的小偷。可是，由于家庭关系有所改善，大祥，端木大舅的儿子，终于寄居曹家，准备当厨子。十六七岁的时候，他比端木的大哥大一两岁，赢得了他的表弟们对他的赞赏，因他善于放风筝、捕鸟和其他这种玩艺。在独自前往北大荒谋生一段时期之后，他回到曹家，甚至“九一八”事变之后还在那里当佣人。端木很喜欢他，一来他是黄家的人，二来他曾是教他怎样用枪的童年的玩伴，他在小说中把他改名为大山，把他写成介乎丁宁的朋友和敌人之间，组织佃农反抗丁家的主要人物。

1931年9月18日，日本占领沈阳，小说以这个大事件结束。这个国耻的日子对曹家的命运有多大影响很难说，但它确已显示曹家的衰落和离散，尽管端木父亲的死是在这事件之前。早就感到佃农的不稳以

及土地做为收入来源的不可靠，他开始做许多生意投机，包括一家经纪行，结果失败了。后来他依赖高利贷，却遭受到更大的损失。甚至在叙事相当据实的《前史》中，对于他父亲的死因，端木并不认为适宜告诉我们（在小说中，丁宁父亲的突然死亡，也是一样莫测高深）。可以确定的是，在他死的时候，曹家已经遭受到衰落的命运。他们有许多现款，但只剩下200亩的土地——他们从前拥有的十分之一。之后，端木的大哥办钱庄，也因高利贷而蚀本，连存款也没有多少了。

曹家在“九一八”事变之后是否遭受日人的直接侮辱，或者参与某种方式的抵抗，仍属推测。假如将《大地的海·后记》与《憎恨》中一些抗日小说并读的话，我们可能会相信日本侵略的结果，端木失去了一个哥哥和妹妹，而他母亲方面的家人则在“九一八”事变之后，起来抗敌。可是以他后来的自传性的作品，尤其是《科尔沁前史》来判断，我相信在三十年代，端木似乎夸大他家的苦难，以及他表兄弟的英勇，一方面足宣泄他的爱国情绪，另一方面是标榜他是流亡作家的角色。他的妹妹的确死于“九一八”事变之前，可能在1931年初春，正如小说中丁宁的妹妹的情形一样。可是她是因病而死，并非日军暴行的牺牲。根据《憎恨》中带有自传意味的两篇动人的小说，《乡愁》和《爷爷为什么不吃高粱米粥？》，可能的推论是，端木在沈阳的兄弟，不是在日军入侵那天死去，就是前往抗日，可是我们在他的自传性作品中，找不到任何这两个可能性的确实证据。

至于端木本人，1931年秋天他在南开中学读高三。在“九一八”事变之前，他一定已经到了天津，因此他不能亲自感到这个事件对他故乡的冲击。此后不久，他的母亲搬到沈阳，在南满医院治病。虽然笃信佛教，为了纪念对另一医院里的一位英国医生的感谢，她变成了基督徒，因为在这位医生的照顾下，她的健康大有起色。1932年春，她已经搬到北平，在协和医院接受手术。由于医疗费非常昂贵，而且

她没有医药保险，那时她不可能太穷，不像《乡愁》里那位大学生的母亲。她在那儿定居下来，而端木或跟她住在一起，或在天津和他的兄嫂住在一起，一直到1936年初，他独自前往上海开创他的文学前途。

二

不论对他家人有多大影响，“九一八”事变使端木毫无选择的余地，只好从事文人生涯，做一个抗日作家和政治活动家。1932年秋，他是个很活跃的学生领袖，且在1932年加入左翼作家联盟华北或北平支部，很可能就在“左联”于2月在上海成立之后不久。那年春天，他为《清华周刊》写了一篇小说题为《母亲》，后来构成《科尔沁旗草原》的第三章。写于同一时期的一些描写乡愁的零星作品，后来编入《大地的海》。可是不满足于只为发泄爱国的愤慨而写作，他自愿服役于孙殿英的部队中，这很可能甚至是在春季学期结束之前，因为他所写的关于军队工作的惟一小说《遥远的风砂》，故事发生于旧历三月底。高中生具有如此强烈的爱国情绪的表现，是少见的，可是同时我们不能除去这样的一个很大的可能性：注意到年轻托尔斯泰的例子，端木已经着手获取军队的经验，为他的文学生涯做准备。要是国家的前途，决定于日益扩大的抗日斗争的结果，他一定考虑到，要达到作为重要小说家的角色，怎能不参与这场斗争？虽然他并没有待在军队很久，具有他那种地主背景的一个年轻人，去体验目不识丁的士兵过的那种原始生活，一定需要莫大的毅力吧。

当华北的情形有利于日本而稍呈安定之后，端木在夏天某日回到北平。孙殿英即将被调到西部的新职，而端木留在没有实际和日本打仗的军队里，似乎也没有意义。秋天，他是清华大学主修历史的大一学生，且是政治活动的活跃分子，负责华北左翼作家联盟所经济支持

的一些杂志，而1935年12月北平学生要求政府全面抗战时，他仍旧是学生领袖，虽然那时他与北平的任何大学都没有关系。除了办刊物搞政治活动，关于1932—1933这一学年的传记资料很少。接着是一段沮丧的时期，正如端木在《我的创作经验》中告诉我们的：

在1933年的下半年，我在北平办的《四万万报》、《科学新闻》等被封闭之后，朋友死的死了，散的散了，失踪的失踪了，没有信的没有信了，跑到天津哥哥家里，自己住在一个屋子里一天到晚不出去，颓丧和苦痛从四面兜上来。我的哥哥要我去到佟楼去划船，或者到海河公园去散步，对我那是一桩苦恼。我那时到了“无欲望”状态。我一个人死了似的躺在床上，是最舒服的。我变得乖戾、反常、阴郁和突兀。我不晓得怎样生活下去，精神的每个角落里都充满了烦躁和厌恶。忽然有一天，我收到了鲁迅先生的信，信封上写着“曹之林小姐收”。开首写“之林小姐”，我就觉得有意思，次说到“上海虽已秋，但天气还热，毛背心已经曝过，请释锦注耳”，其次说到茅盾被捕的消息是造谣言，请在北平的刊物上代为更正。这一封信，使我突然地像看见多少年失去了音讯的情人一样。我好像记起了什么我所遗忘的了。

那一天，我找到了稿子和笔，我开始写下了《科尔沁旗草原》的第一页——但是那一页却不是现在印铅字的本子的第一页。在现在出版的《科尔沁旗草原》的第一页之前还有一章，是写山东大水的，大概有两万字长，写了大水之后才写的是逃荒，逃荒之后，还有一章写洪荒时代的关东草原的鸟瞰图，但是这些在后来都给删去了。

我那时不能控制自己的写着，饭也懒得吃，觉得睡不着，夜里睡觉也是穿起衣服来睡的，醒了来就趴在桌子上写。桌子上四十烛光的绞丝牌的乳白灯泡，差不多彻夜点着，我不抽

烟，不喝咖啡，也不喝酒，夜里也没有吃点心的习惯，写起文章来倒是满孤寂的，写文章时不愿看书，也不愿闻到花香，胃口不好，喜欢稍稍喝一点水，吃饭散步，无论干什么都失了平日的节奏。^[442]

这一大段，在论及《科尔沁旗草原》时未曾有人引述，告诉了我们在我看来完全可信的事情，虽然，我已说过，端木的自传性的作品并非经常可靠。而且这一段引文至今仍是现代中国作家所写的这一类记录中最吸引人之一节。端木在他所有杂志失败之后感到沮丧，是可以预料的；可能看起来不寻常的是，鲁迅回端木的信，竟能具有这样大的触媒作用，将他那极度沮丧的心情化成持续不断的创造力。然而在二十年代，当然，鲁迅被无数年轻作家和在政治上左倾的读者视为崇拜的偶像。像端木一样，其中有许多以种种借口写信给他，而通常都收到立即的，即使是简短的回信。比大多数人更幸运的是萧军和萧红，他们在开始与鲁迅经常通信之后，终于成为他的年轻朋友中最受信赖的。端木在这一方面没有那么幸运，而且他甚至认为不应该去拜访这位抱病的大师，当他1936年到上海时。可是，当他收到鲁迅并无特别鼓励的第一封信时，他昂然得意地认为自己是这些有福的孩子们中的一位，永远感谢这位知识界的巨人，为他们抬起“黑暗的匣门”：

像一线阳光似的，鲁迅的声音呼叫着我，我从黑暗的闸门钻了出来，潮水一样，我不能控制了自己，一发而不可止的写出了那本《科尔沁旗草原》。奠下了我的文学生活的开始。

^[443]

以后几年，端木在各种不同的场合，爱谈《科尔沁旗草原》，而且不无有点自豪，因为他不可能再写出那么复杂和巨幅的作品（虽然尚未完成的《曹雪芹》可能是这一级的作品）。甚至在他加入军队之前，他已想到写出关于他父亲家族和母亲家族的两本不同的小说。

《科尔沁旗草原》是关于他父亲家族的，可是也包含许多关于他母亲家族的情形。在《我的创作经验》中，端木回忆到当他将自己的家世写成第一部小说时陷入的心境：

科尔沁旗写的是我父亲那一族的家事，所以写来如在眼前。倘若死了再活转来，能背诵得出的。但是当时的情绪却只有那个时候才能有，离开那个时候，再也不会有了。那样凄渗而艳丽的心情现在自己想来也像做梦一样了。情感不会回转来的，这是人类的损失。我有时怕看那时的感情，有时却又偷偷地想着。^[444]

1933年时，端木才21岁。没有任何其他中国现代小说家在21岁时完成像《科尔沁旗草原》这样复杂、这样长的小说（小字510页）。惟一雄心不相上下的前辈小说家茅盾，开始他的三部曲《蚀》时是29岁，当时早已是老资格的编辑和文学批评家了。可是端木不能很幸运地在1939年之前将小说出版，因此《科尔沁旗草原》向来被认为是抗战时的产品加以讨论，而不是1928—1937年间，左派得势的抗战前十年的主要作品。假如出版商真能看出它的价值，《科尔沁旗草原》可能在1934年出版，而与早一年出版的主要小说——茅盾的《子夜》、老舍的《猫城记》以及巴金的《家》——直接争取批评家和一般读者的赏识。有眼光的批评家可能为之喝彩，认为这是比那三本更好的作品，理由是它具有引人兴趣的叙述，形式和技巧的革新，以及民族衰颓和更新的双重视境。诚然，除了作者年轻和写作狂热所造成的文体上的粗糙以外，我们很容易认定《科尔沁旗草原》跟抗战前十年所产生的更受赞扬、更为精致的任何小说比起来，是一部具有更宏伟的想像力的作品。根据《大地的海》和《大江》中的文字来判断，端木就在几年之内，已经成为具有杰出文体的作家，能够从事大块文章的描写。要是他能够在1939年付梓之前，将原稿加以修改，使之具有更澄

澈的文体和故事性，《科尔沁旗草原》可能终于被公认为三十年代所产生的最伟大的中国小说。

我们在第一节中已指出，端木对他家世和家乡的沉思默察，具有丰富的题材可资引用，而《科尔沁旗草原》确实是深具自传意义的记录。像茅盾、老舍和巴金一样，他被围绕在他四周、他家里以及他家乡的颓败现象所惊骇；可是那三位小说家，只能透过在《子夜》、《猫城记》和《家》中的代言人，告示我们为了更新中国所该采取的各种途径，而端木却切骨感到，他所继承的土地，尽管其中有颓败的地主和封建思想的女人，却是如此原始而丰饶，如此赋予健康，因此它本身便是中国生生不息永具活力的明证。我们从《大地的海·后记》中知道，激发小时候端木的想像力的是：“那万里的广漠，无比的荒凉，那红胡子粗犷的大脸，哥萨克式的顽健的雇农，蒙古狗的深夜的惨阴的吠号，胡三仙姑的荒诞的传说。”^[445]而对于一个小说家，这种童年时期的印象，是无法根除的，尽管他在家庭的颓废气氛和阶级斗争的革命思想中教育长大。正像沈从文，仍然是那么不可动摇地深信中国的善良，因为那种信心的养育，来自他对湘西的回忆，比起沿海大都市来，那也是一个原始的地区；因此端木蕻良在《科尔沁旗草原》和他早期的作家生涯中，确言中国人民天生的英勇，这与他认为无产阶级高贵的政治信仰无关。

端木既深爱中国的土地以及从那土地中吸取滋养的人民，我们因之不必感到惊讶，他竟能在《科尔沁旗草原》中，提示一个相反的视境：中国在日军入侵的前夕觉醒。正当日军占领沈阳时，我们从小说最后一章中地质与地理的隐喻，所得的印象是，沈阳以西的地区，正发生地壳激变，以便使入侵的敌人陷入而一举歼灭。这个视境所具有的幻觉张力显得更是突出，当我们想想，东北被日本占领，竟一时导致老舍（他是实事求是的写实主义者），完全采取消极的视境，假托猫城暗示下中国人种族灭绝。因此，以时间而论，《科尔沁旗草原》

是第一部中国现代小说，为中国前途明不英勇的视境（至今，这一荣衔归萧军1935年出版的《八月的乡村》）；它不仅为后来赞扬全民抗战的英勇小说定出步调，且为许多回忆、记录近代中国史实的长篇立下榜样，这种小说发轫于五十年代后期和六十年代初期，可是都没有写完。

端木也是第一个现代小说家，自觉地与中国小说的传统一脉相承，且强调他的一些小说人物与古典小说中有名的主要人物间具有原型上的类似性。早期的现代小说家，急于摆脱传统小说的技巧，且输入西式的英雄作为读者的榜样，因此否认传统小说，而承认受益于传统的例子并不多见。反之，在《草原》的《后记》中，端木特地引了《红楼梦》，且举了《水浒传》、《金瓶梅》和《儒林外史》中的人物，作为他那地区地主的原型。我们在第三节中再讨论小说的这一面。

然而，正如我前面说过的，《科尔沁旗草原》仍然是当时最具实验性的中国小说。正如乔伊斯(James Joyce, 1882-1941)不得不从事文体与技巧的革新，以准确地在《奥德塞》(The Odyssey)和他的小说中，表现并行的事件，端木将他的创作与中国过去伟大的小说联结在一起，这种可与乔伊斯并比的雄心，可能也同样使他不得不给他的小说采用新的形式。他有理由相信：对于一个中国现代而又属于中国文学传统的小说家，虽然他的工作是在重新捕获凭文字记录下来的经验中所具有的万古常新的中国特质，他不能满足于过去的叙述技巧，而必须以某种方式表现这种经验，而不致否认他在意识形态和技巧上对现代文化的融会贯通。或许，从年龄上看，对端木而言，一如他所做的，在处理充满个人和民族意义的一部颇为复杂的小说时，只采用他同时代年长作家那种较因袭的文体，而不进一步竭力从事技巧的实验，可能较为明智。小说可能马上被出版而博得好评，而端木自己的身价也可一下子大为抬高。然而，在艺术的世界里，试验而失败远胜

于毫不试验；未完成的《大时代》是例外（它本有可能给中国小说带来一种新的节奏——预定将显然的轻浮与隐含的来自作者更成熟之视境的严肃融于一炉的中国小说），端木后期的长篇，不管有多少精彩的描写文字和沉思场面，比起《草原》来，其结构和写作技巧不免显得平庸些。而此缺憾也表示端木再也找不到一则故事，可以充分利用自己的回忆和智力，以求在艺术成就上超越自己。

由于作者并未提示线索，要确切指出可能作为他的技巧试验之模型的任何西方作品，并不容易。我们在《科尔沁旗草原》中，发现特别提到托尔斯泰、屠格涅夫以及苏德曼(Hermann Sudermann, 1857-1928)的《忧愁夫人》(Frau Sorge)的地方，可是这些小说家，在文体和叙述结构方面，对端木的确没有影响。因此，为了说明这部小说的试验性的形式，我们必须相信作者在《后记》所告诉我们的，关于他在选择了丁家作为主要题材之后怎样处理：

所以我选择了他。

而且因为我亲眼看见过这一幕大家族史的演换，而且我整整的在其中生活过，所以我写的也特别的熟习。

我写的是他的多面的姿态，这是一个很繁杂的处理，因为经过太庞太复杂，所以这种表现的形式就很是一个问题了。

我写上的很多，我采用了电影底片的剪接的方法，我改削了很多，终于成了现在的模样。上半是大草原的直截面，下半是它的横切面。上半可以表现在它不同年轮的历史，下半可以看出它的各方面的姿态，我觉得这样才能看得更真切些。我描写的是很审密的，我剪接的是很粗鲁的，我觉得这是我应该做的。因为《红楼梦》的烦琐是由于它的时代的。^[446]

我们将在介绍情节的时候，讨论这部小说的双重结构。目前，我们可以指出端木显然被电影对小说的艺术蕴义所吸引，而且确实是第一个中国小说家公开承认他受过这种艺术媒体的恩惠。利用《新都花

絮》中的一个作为发言人，端木表示他对德国制片家帕勃斯特(G. W. Pabst, 1885-1967)的早期电影的喜爱，而且在天津当学生的时候能也看过苏联导演爱森斯坦(Sergei Eisenstein, 1898-1948)和普杜夫金(Vsevolod Pudovkin, 1893-1953)的无声影片。对于一个很少接触当代最佳外国文学，而且无法阅读原文的中国青年，默片时代的欧美名片，可说是他所能充分欣赏的现代人表现情节的最佳代表。端木显然被电影易于更换或并置场面而无须多余的文字说明所感动。受到电影艺术的激发，端木对其原稿的“粗略”剪辑，其企图不外乎对可能将各章各场面连贯起来的任何摘要的叙述，任何说明和解释，故意加以压缩。因此，在整部小说里，我们看到的是构成一个事件或一天所发生的事情的一连串小场面，或是一些戏剧性的大场面。除了十三、十四这两章，构成一个连续的戏剧场面之外，十九章小说中的每一章，不是由某一天的一些场面，就是由数天的一串不连续的场面所构成——写草原“直截面”的首三章便是透过此类场面而借以交代地区的主要史实的。的确，有几章中的焦点人物，透过电影式倒叙(flashback)的使用，享有回忆过去事件的特殊待遇。有好几处，尤其是第三章最后一节，我们看到了涉及数天和数月的一些叙述部分。然而，这些脱离部分反而证明作者的固执，亦即对戏剧场面作为叙述之主干的执着。

然而，遗憾的是，这种表现场面的方法，暗示舞台的成分多于较富流动性的银幕。在有声时代的最初几年，诚然，许多话剧改编的电影对白繁重，的确称得上是“talkies”，可是，喜欢看电影的端木，对默片艺术用最经济的对话推进动作这点，应该有更深的印象。然而，他并没有将摄影机所能摄取的一切举动和表情，完全转换成文字表现，反之，他相当依赖对话推展故事。虽然丁宁与他的年长亲戚间的有些对谈非常吸引人，可是过分使用由简短对答所构成的对话而未加剪裁，有时确实恼人。读者听到了在舞台上展开的对话，而那对话

中何者重要何者无关痛痒得不到指示，且时常无法把握所讨论的事情的整个含意。读者确实可能在第一次阅读时抓不住重点，因为决定性的事件往往仅在两人对谈中隐约提到，或者数语带过。这些事件的发生，可说是在银幕外，而未被明察秋毫的摄影机所摄录。读者，不像小说人物在对话时或生气或发愁，只是感到格格不入和不胜逗恼而已。

近年来试验性的现代小说，已被学者置于叙述文学这个更广泛的关系中，我们因之也更容易欣赏作者以说明、摘要叙述，甚至夹议夹叙这类传统的方法，将我们一再引入他的小说世界的好处。不管叙事多么刻板，读者总不至于茫然不知如何解释一段情节或一个人物。可是端木放弃这种叙说故事的方法时，却显出不但对旧有的文学老套感到不耐烦，而且对摧残科尔沁旗草原的居民之生命的文化传统也难以忍受。他似乎相信曹雪芹欣然描写他小说中的每一件小事，是因为他对他所描绘的世界十分安适自在。到了1933年，就像他的主要人物丁宁，端木对他的家乡地区感到十分局促不安，尤其是对他父亲方面的家族，而较急促的叙述节奏可能看来更适宜于表示他对他家里人的厌恶，因此与曹雪芹之被荣华隆盛的大观园里的人物所迷住者，大不相同。端木一定考虑到，他的读者只要看见情景的展现而不必牵动感情就够了。小说里的情节无必要细细交代，只要让读者深深感觉到那些人物的愚昧和可悲就够了。

以另一个观点来看，可能认为譬喻中国的衰落与再生的视境，如此驱使小说家的史诗般的雄心，以至使他觉得对丁家过分探索等于摧毁那个大的计划。然而，尽管具有史诗与譬喻的规模(epic and allegoric dimensions)，《科尔沁旗草原》在本质上是关于丁家与青年主角丁宁的小说。然而，有许多章节，其戏剧性的不完全虽徒吊人胃口，却丰富地唤起草原上的生命，因此我们不能不相信，这部小说要是经过适当的剪辑和修改，删去不必要的暧昧，将摄影机外的一些

事件准确地置于焦点，可能会充实有力得多。端木在1956年推出一部较短的修订本，剪去累赘的措辞，提供读者较扎实的指引，而增加了首三章的可读性。可是他对丁宁无可奈何，只能缩短他的场面，删去他的独白。因此，在这修订本中，这部小说成为对丹麦王子没有同情的《哈姆雷特》。

三

《科尔沁旗草原》由两部构成，一部是丁家家世的纵切面，而另一部是同一家族在1931年的横切面，是年丁宁和大山离家数年之后，重返故乡。第一部包含最初三章93页，因此是以下十六章407页的主要故的序曲。可是，不管作者对其结构的看法怎样，全书第二章到第十八章既是专写丁家及其用人和佃农的小说，第一章和第十九章以大幅的场面描写而显得突出，分别标示丁家在两百年之间，从人类的汪洋中浮现而又被吞没。因此，这部小说以移民关外的传说开始，以中国转变的顶言光景结束。第十九章的称题：《一个结局的结局；另一个开始的开始》将这部小说直截地置于维吉尔《埃涅阿斯》和密尔顿《失乐园》的史诗传统中。

由于《科尔沁旗草原》实际上仍然未被研究中国文学的西洋学生所阅读，在我们能够详细讨论这部小说之前，至少将开头几章重述一遍是必要的。根据历史，科尔沁是一个蒙古的部落，他们在清朝贵族征服中国本部之前归顺清廷。最后一位伟大的满人将军僧格林沁（死于1865年），是科尔沁旗的一个蒙古王爵，实际控制整个科尔沁草原。在他死后，端木在《前史》中如此告诉我们，那地区的一些清廷王侯，虽是地主却住在北京，于是开始失去对这块土地的支配力，而使得汉人能够从山东和河北移居到那儿。端木将他的家世追溯到他的曾祖父，在小说中，丁家的实际历史也开始于丁宁的曾祖父。然而，

在第一章中，作者创造了一个族长，在1730年前后从山东迁移到东北的一群饥饿的难民中，作为领袖出现。这个族长，叫丁老先生或丁半仙，娶了一个狐仙，且选了一块藏龙卧虎的地方作为葬身之地，这两件事确保了他们的子孙繁荣不绝。根据《前史》，端木的父亲仍然相信仙姑的庇护以及祖坟的风水很好，甚至年轻的端木本人，一如我们所看到的，对家人所说的胡三仙姑的事情也心怀敬畏。可是端木长大了以后，不信这一套，认为丁宁的祖先利用这两个神话来建立他们的威望，让当地老百姓相信他们自己是注定穷的，而丁家是注定要兴旺的。

第二章，在描述丁家势力由于丁四太爷无情地并吞匹敌地主的所有地而继续扩张之后，借着对丁宁的祖父与二爷在收获日子的生活方式形成对比的巧妙描写，端木进而揭示丁家终将衰落的一些前期的征兆。小说中对那一天的描述（尤其是在修订本中），比其他任何部分都更能证明端木叙述手法的成功。三爷调戏田里的姑娘践踏她们的人性时，心地较好的大爷到各村去叫佃户察粮，开始感觉到他们的不满在他心中激起的畏惧，以及眼看着他弟弟显然不负责任以及其他预兆而感到一切努力都是枉然。在这一章中，作者一方面暴露他们的无情和荒淫，另一方面保留着对他的主要人物的祖先的敬畏感，而将我们吸引住。

第三章大部分描述丁宁的父亲在1905年，俄国军队被日本击溃之后，大灾难的一天。虽然仍有年轻时的旺盛精力，他父亲在目击那天的悲剧事件之后，变成一个被击碎了的人；父母被乱冲的沙皇士兵的枪弹射死，怀孕的妻子几乎被三个沙皇士兵强暴（他以马刀冲上砍死他们），可是在早产生下一个儿子之后仍在恐惧中死去。那天上午，妻子黄宁，在床上满怀不高兴，回忆她被逼婚以至被劫走的日子，基本上是根据端木的母亲较早时对他说的事情。

在哀伤中，父亲得到舅母的帮助抚养婴儿，可是她若不亲自授乳怎能做到，这点不得而知。她本人在那大难之日，也遭到强暴，而在她感到羞耻企图上吊之后，父亲救活了她一命（她曾和父亲幽会）。九个月之后，她终于生下黄大山就死了。最初人们担心她可能生个半俄国人的杂种，可是他并没有白人的特征，因此被认为是纯粹黄家的骨血。父亲，可能是他的生父（这一疑问并没有完全澄清），终于回到他自己的家产，成为一个耽溺在哀愁和梦幻中的世纪末的感伤主义者。

第四章移到1931年，以长大成人的大山为主要人物。他离家到北大荒寻求发迹已有两年，有一天晚上正在熟睡时，突然被一个神秘的舅父吵醒（这个舅父后来再出现为强大的土匪头老北风），他叫他回家，因为他父亲快要去世了。在回家路上，大山显出他的英雄气概，与整车的路警打起来，然后跳出车厢避免被捕。他终于回到了家，发现他继母病危，而弟弟们在挨饿，于是他到一家盛气凌人的当铺，威胁他们给他那折断的金簪子40元钱。大山的长相与他的勇武相称，尤其显眼的是一个鹰钩鼻和一头有如狮鬃的长发。更重要的，他确是个觉醒了了的无产阶级的英雄。在北大荒的时候，他遇过俄国大鼻子，可能给他启发了阶级斗争的重要性。端木对这件事只简短的提及，以便逃过政府检查的注意，可是这样做，他对读者不算公平。

第五章属于丁宁，他在第四章即出现过，邀请大山跟他到叫做“小金汤”的一个原始的地方打猎，他们小时候曾在那儿玩过。读者可能认为丁宁是黄宁的遗腹子，因为照理说来，尽管背景显然不同，出生时母亲都已去世且具有血缘关系的这两个男孩，长大以后应该成为小说中互相补足的主要人物。然而，不是，那遗腹子的名字叫大宁，现在是东北某地方的军官，把他郁郁不乐的妻子留在家里，而他本人在小说中一次也没出现过。离开家到南方差不多三年，包括在上海求学的时间，而现在刚回来的丁宁，18岁，是他同父异母的弟弟。

我们可以猜测，端木的确实现了他母亲的指望把她的悲惨身世写出来，可是他宁可让她在生产时死去，免得受到丁家精神的污染。因此，他所写的，是将他父亲两次婚姻的次序颠倒。他的第二个妻子，王氏，是官宦之家的女儿。她的独生女在丁宁回来之前病死了，而作者确实凭借着他自己的母亲失去了惟一女儿的事实，创造了小说中的事件。可是，暂且不论她的悲伤，丁宁的母亲信赖神佛，待人接物，显示超然的冷淡，以及反复无常的残酷，这种个性似乎更适合于端木父亲的第一个妻子，假如她没有死去。诚然，她并不像《前史》中作者所描画的母亲的理想形象。可是，即使丁宁只是上等家庭出身的女人的儿子，且与黄家毫无血统关系，他在小说中的行为却有如他是黄宁的遗腹子。一则他跟她同名，且特别为大山所吸引，尽管大山自他父亲那儿继承了对丁家难解的憎恨。在第五章中，丁宁特别担心春兄，黄宁姊姊的女儿，她在丁府刚住了一段日子，陪伴和服侍他母亲。由于她自己的母亲刚去世，春兄被她凶狠的父亲叫回家，而丁宁为她在那儿的安全操心。

在约略地叙述丁宁和大山重现于科尔沁旗草原之前的丁家的故事之后，我们现在可以讨论这部小说而不必太注意其情节发展的先后次序。从上面的摘要可以清楚看出：我们若称《科尔沁旗草原》是一部自传性的小说，只是就作者基于“九一八”事变前即已开始在知性上与政治上的觉醒，随意重新叙述和解释他家族的事情而言。在清华大一那年，负责那么多杂志的编辑工作，端木一定具有异于寻常的热忱支持着他，使他成为完全为左翼作家联盟献身的会员，可是那年秋天他的精神疲惫之后，虽然他仍然在政治上左倾，正像所有东北的流亡作家一样，可是就他没有严格根据“左联”的指定写小说这点而言，他解脱了政治的束缚。《科尔沁旗草原》显然是那个时代的作品，具有那个时代的意识形态和政治导向，可是作者的思想有太浓烈的个人色彩，而他对中国的视境太宏大大皇，无法把它主要地当做左翼或马

克思主义所激发的作品看待。到了四十年代初期，端木已经变得甚至更少政治性，而能写出对他父亲的家族较表同情的回忆录，虽然《科尔沁前史》到底太短了，只能算是篇供应自传资料的回忆录。萧红在写出《呼兰河传》的时候，也已经脱去左翼思想，这是一部具有真实抒情的回忆录，真切地描写她的童年环境，因为作者没有违背她对童年的回忆。我相信萧红的书，将成为此后世世代代都有人阅读的经典之作；尽管是一部具有更大的复杂性和规模的作品，而且值得列入三十年代最伟大的小说中，《科尔沁旗草原》却是一部盖有时代戳记，而且多少蒙受其害的作品。以《呼兰河传》的精神构想的《科尔沁旗草原》，可能是一部较小的小说，却是那地区的更真实的记录。

阻碍《科尔沁旗草原》成为一部真实记录的是，丁宁与大山不合时宜的出现在居民未能具有革命思想方式的地区。这两个人在他们之间一直是陌生人。大山，就他在不满的佃农中是一个成功的领袖这点而言，只是一个象征的人物。这部小说奇特的是，任何他可能牵涉在内以激起农民的阴谋或有组织的活动，都没有表现出来——作者太明白了，这种活动在“九一八”事变之前几个月不可能发生在他的家乡。作为接触过西方思想和文学的学生知识分子，丁宁当然是有理由被认为是“不同的”。他是属于这地区而又不属于这地区：虽然对贫穷和受威压的人，以及他同类中软弱无助的人感到同情，他对他们，由于他们的愚昧情况，同时感到愤怒和鄙视。对于不能共享他的革命觉悟的读者，丁宁当然显得乳臭未干、自满自大，以及冷酷无情，虽然我猜想，端木可能把他当做他那时代的理想英雄，他惟一的限制是他不是生为无产阶级而且不能真正和穷人打成一片。丁宁的这种隔离，由于他的心灵活动笼罩小说的大部分，给了这部作品一种特殊的情绪感，而且说明了它基本上令人不满意的地方。这部小说可能获得感情的深度或者了解共鸣的幅度，假如主要人物不摆知识分子的架子，且更能有出诸同情的行动。或者，假如他仍是那样的人，他应该

就像屠格涅夫《父与子》中的巴札洛夫，最后被了解和救赎。可是丁宁既不被了解也没得到救赎：需要一个较老练的作家，像写出他的杰作时的屠格涅夫，才能洞察丁宁实际表现的那种乳臭未干的傲慢。

作为一个即将没落的富贵家庭的骄纵子孙，丁宁的处境很像贾宝玉，被家族里所有妇人所爱，被他的侍女灵子和所有表姊妹所仰慕的一个英俊青年。可是，自觉命运比人优越，他跟这些女孩并不容易混在一起，也没有宝玉那种气质，不时对女孩们表示无私的，近乎痴情的爱。假如说宝玉为他所认识的才女终要结婚而担忧，那么丁宁更是为那些完全得不到科尔沁旗草原赋予健康的大地滋养的女人的愚昧无助所困扰，她们若非饱食无事，就得屈膝事人。因此，他经常写信给小林，大概是住在上海的一个有知识的女朋友，也是他所创办的“新人社”的一个会员。在他那地区的所有女孩子中，他最关心他的表姊春兄，因为她是黄家最无自卫能力的一位：住在丁家中的穷亲戚，经常怀着对她父亲的恐惧，而她父亲最后竟成为谋杀她的帮凶，为了一点钱财而忍心让土匪去糟蹋她。丁宁曾经告诉她，使她恢复原有高贵的品质，发展她的潜能，将是他一生的工作，而且想要把她送到南方去准备求学。深为她被谋杀的消息所震惊，他在三个星期之后的一个早晨，恍然回忆着她。

另一个丁宁喜欢的女孩是水水，水上淌来而被渔夫抱大的姑娘，除了跟她年老的养父住在一起之外，完全与世隔绝，而老人的祖辈原是强大的地主，几代以前被四太爷所毁。对丁宁，水水是乐园的夏娃，天真烂漫，毫无世俗观念，因为仍然未为文明的病害所污染。最后为土匪所凌辱，水水遭到春兄一样残酷的命运；丁宁企图救她，可是太迟了。

丁宁是个任性自负的人，毫无宝玉的女人气，而与水水和灵子的云雨关系，每人一次，都出于一时的冲动。他在他父亲面前，毫无畏惧；他父亲在第六章中，因他所深爱的一个朝鲜戏子的死讯而唤起回

忆，表明他自己的风流过去，吐露出他心灵深处的心思和梦想。为了减轻哀伤和重温旧梦，父亲决定那天离家到大连去，投机经商，不久在神秘的情况下死在那里。

他父亲不在时，尤其是获知他父亲死去的消息之后，丁宁主要的角色变成家产的管理人，而与《儒林外史》的突出人物，以慷慨挥霍荡尽遗产的杜少卿，可供并比。不管他对这项工作在思想上如何反感，丁宁在这危机时刻不得不照顾家庭，而在一连串逐渐紧张的叙述中（第十章到十四章），他表现为一个能干的，尽管有点莫名其妙的人物，应付佃农罢工的威胁，以及其他困难。他最初态度太傲慢了，无法跟他们妥协，而宁可让他的土地闲着。可是，在下一瞬间，也许表示他对于身为地主的鄙视，甚于对佃农苦境的同情，他宣布准备免除一年的田租而使他们大吃一惊。一位忠诚的老管家，对这命令解释为宽大减轻田租，才免于财政破产，而丁宁够讽刺地，反而招来一个精明而难以对付的地主的名声，其作风一如他的祖先，可是骨子里他并不真正在乎土地会变得怎样，也管不了他家族的每个人会怎样，因为他对他们那种注定灭亡的生存方式感到厌恶。

虽然贾宝玉和杜少卿这两个人物可以看做他的原型，丁宁在作者心目中当然更是一个被所有西方浪漫和革命理想所吸引住的现代中国知识分子。他想要完成他的祖先所未曾梦想到的事迹。因此，他蔑视家产的负担，不愿为那地区专心致志，也不愿为他周围所有不幸的人积极给予帮助。甚至他对人性的伊甸园式的看法——我们稍后会讨论到这个主题——也反映出他对中国封建文明的全然厌恶。然而，作为一个现代青年而被牵向每个相反的方向，丁宁大部分的处境仍是自我辩论，因为他未曾有机会以行动证明自己。虽然他与佃农的对抗，对他的灵魂是一种试炼，它只加强一个青年人的自傲和自我绝望的态度，自承无能为力帮助他的同胞。在某一意义上，他的父母亲，他的年长女亲戚，以及春兄、水水、灵子，都求助于他，而他都一一让她

们失望，因为他过于包裹在他的自我之中，无法及时付出他的爱或同情，只有与他正相反的人物，大山，一个毫无知识分子气息的革命实践者，丁宁才对他表示厚爱和赞美。然而，一如我们即将看到的，甚至那份友情，仍然经不起具有真正精神感染力的戏剧考验，而让丁宁或大山变成真正代表现代中国的英雄人物。

然而，端木本人确信丁宁有其代表性的性格，而将第十五章的一部分用来讨论他的个性。对于被人称为是一个强硬的、破坏罢工的地主这种新名声，黯然沉思的丁宁，回忆到“新人社”的一次集会时各个朋友对他性格的分析；他感到不得不写信给小林，认为由于他回到家乡以后一事无成，他只不过是哈姆雷特和唐吉珂德并于一身而已。这一评价确实有趣，表示作者对俄国文艺批评的熟悉，以及他企图表现这两种原型于他的小说人物中的莫大雄心。可是读者不得不觉得丁宁并不使人联想到他们，尽管他不时独白，把自己检讨一番，也偶尔高兴表现一下骑士道的侠义精神。在那次集会时，丁宁进一步回忆，有一个叫墨索里尼的，提出一个公式说明他的性格：虚无主义+个人主义+感伤主义+布尔什维克主义=丁宁主义。墨索里尼提出这个公式带些开玩笑性质的（尽管它被几乎所有《科尔沁旗草原》的评者引用过），因为他进而恶意指责丁宁为纯粹的个人主义者，想要像成吉思汗和罗马暴君尼罗一样，满足所有他自己的欲望。可是在这左倾的十年间所产生的所有浪漫革命小说的主要人物，都各以不同的组合展示出丁宁主义的这四个特性，因此，端木当他只是21岁刚开始的小说家，居然能够将这些特性分离，创造出他那时代的代表性的人物，他的批评眼光的精明应该得到赞赏。然而，关于他自己的英雄人物，他的布尔什维克主义，除了包括在这公式中这点以外，并不太明显：他是一个人道主义者，充满解放所有被压迫者的革命冲动，可是并没有继之以任何具体的政治行动。他的感伤主义，我想，表示他的人道主义以及他的爱心和同情心，虽然那份心愿时常因他的个人主义而无所

表现。他的虚无主义，就他想成为尼采的超人，能够摧毁旧秩序建立新秩序这点而言，也可以看成他的个人主义合理的延伸。可是，由于这个年轻人尚未开始完成任何伟大的事迹，他一再感受到激动不安，这种不安暗示着他对有排除万难的雄心与实际的无能之间极大悬殊的尖锐自觉。如此，在春兄遭到残暴的谋杀之后，丁宁在思索他身边许多不幸者的死亡，以及他对这情况毫无作为的失败：

丁宁想，我是要作一番轰轰烈烈的事的，我是亚力山大的坯子，我一点都不否认，在这个时代里，我是要用我的脊椎骨来支撑时代的天幕的，我不但要用，而且我期其必行。但是如今事实却用了铁的咒语把我所规律的整个系统彻头彻尾地碾碎了。我要攫住了时代，而时代却用了不谅解和不理解来排挤我。我要贡献出我的力量，而我的力量却被市面流通的不良的钞票所驱逐，这是多么无理的谬误呵，这是多么可怕的安排呀！这是我的错误吗？这是我的罪恶吗？

凡是我所否认的，我都要摧毁呀！凡是不适于我的估计的，也必须投到地狱里去呀！我是Procrustes的刀子，我敢负有这种自负，因为我受过新时代的任命和委托，把我所不愿见的、不承认的习惯、道德、制度，都投到一切否定的虚无里去。这是必须如此的，这是我对时代的清除！我没有宽恕，我没有原宥，在我的词汇里，我只有暴乱和争强，没有和平，顺受……。

一种噬人的暴怒攫住了丁宁的全身。

他想立刻把宇宙摧毁，人类摧毁，自己摧毁，然后一片片的落下去，让一切与灭亡同在！

丁宁几乎要跳起来，先拿着这个园舍作毁灭的全般的对象。

但是过了一晌，一种稀有的疲倦便蔓延了他的全身了。从来没有过的倦怠呀，不能用自己的神经去感觉的一种精神的倦怠，不能用尺约量，不能用人厌恶去洗涤的倦怠呀。布满了他的每个细胞，他每个细胞核胀满了倦怠的因子，都澎湃着的倦怠泉源，他试探着像要抖落一身花瓣似的想把它抖落，但是毫无效力，他无力的悲悒的长叹了一口气，便坐在丁香树下，一动不动。^[447]

与在狂奋与悲悒之间的这种优柔寡断形成全然对比的是，大山钢铁的性格。他是丁宁的朋友，但一直坚决反对他，因为丁宁同时也代表了他的家庭和阶级。假如丁宁令人联想到贾宝玉和杜少卿，那么大山便是故意安排的一个现代版的梁山泊好汉。有一次丁宁跟大山讨论《水浒传》，而两人都宣称他们喜爱鲁智深：

“呵，你拿给我的书，我都看得不老懂，《水浒》还行，呵，我最爱看《水浒》，呵，鲁智深醉打山门那一段太好了。”大山两只粗大的手搓在一起，似乎旁边就是一柄吃力的铁铲杖。“我最爱吃狗肉，狗肉吃不着，昨天我也一个人吃五斤牛肉。”……

“好的，我也顶喜欢花和尚，”〔丁宁同意说。〕“是正义感的最纯粹的代表，是真正的中国草莽英雄的典型。”^[448]

在前一段的对话中，作者至少暗示大山与鲁智深在精神上具有类似性，而且都对吃狗肉的胃口奇大。在小说另一处，端木给他一个绰号就叫“雌鹭湖的李逵”。可是除了在第四章中给人印象深刻的表现以外，大山很少出现令人联想到这两位《水浒传》英雄。在理论上，他补足丁宁，作为一对主要人物的另一半，可是实际上，他大部分只是隐约出现于背景，作为复仇的阴暗象征。只是在第九章中，有一场冲突，将这两位主要人物互相补足的性格加以戏剧化。因丁家间接造成一个佃农的死亡（事实上那天晚上他要跨过火车道的时候被日本人

杀死的)这一事实而大为愤怒,大山将丁宁绑在树干上,列举他家族几代以来的罪恶,威胁要杀死他。虽然不加抵抗,丁宁提出自辩:

“好东西,你想一想吧,我绝不吝惜我一条命,假设因我一死,我就可以使你们得救,我是不辞一死的,我自己也会杀我自己的,但是,我死了,你能得着什么呢,大地主依然是大地主,庄稼人依然是庄稼人……你要是人,你有人的脑筋,你就仔细的想想罢!” [449]

大山射了两枪,不瞄准,然后把他解了。现在是丁宁要问了:

“你为什么不打死我!”霹雳火的问声。

大山小孩似的把脸埋在手裡,呜呜的哭了。 [450]

照理,这部小说应该以丁家的灭亡结束。虽然丁宁作为知识分子希望自己的家庭毁灭,可是他的自尊心使他无法默许大山无情的阴谋使这件事情发生。因此,为了不让读者失望,在这两人之间,正因为他们那大不相同的背景与精神上的类似,应该有更戏剧性或悲剧性的对抗才对。可是这种对抗并没有实现,因为到了这小说结束的时候,在作者脑中演出的是举国抗日的戏剧,而丁家已不再显得重要了。丁宁在这之前已离开场面,并没有预料到日军占据沈阳之翌晨,人民的潮流会涌向沈阳。然而,大山在最后一页出现,作为这运动的一部分,他的狮鬃颤动在古铜色的头上。作为爱国者这一更重大的角色,他无心关切他个人对注定没落的丁家的报复了。

全民觉醒的这幕预言的戏剧增加了这部小说迷人的地方,正像首三章以山东农民移民关外,丁家的兴起,以及俄国人在科尔沁草原的掠夺为焦点的叙事诗剧一样。在考虑那场剧情时,作者似乎被一种兴奋之情所攫住,这种兴奋曾使布莱克在他的一些预言诗篇中,狂热歌颂美国和法国革命。假如,中国读者间有人认为日本人要不是败在美国人手中,甚至在1945年也不会离开东北的话,这幕叙事诗的尾曲可能因急下抗日胜利的预言而显得像是在讽刺(Ironical)。可是对于端

木蕪良，他的故事不可能完整，除非过去为了粮食和土地移居到科尔沁旗草原来的人民，现在再一次在更严厉的生存考验中逞能肯定自己。那天晚上曾遭一群土匪抢劫的古榆城，在他们向沈阳行进时因土匪志愿军的到来而兴奋若狂：

可是，街上的人，都并不因此而减少，街上的人更多了。

衙门头人的海泛滥了，人的海溃决了，人的海翻转着神奇的波澜了……。现在是涨早潮的时候了。黎明的第一线从晨鸡的喉管里传出来的时候，人的海在涨潮了，人的海在涨潮了。^[451]

这个人海的推动者，不是别人，正是老北风，他在第三章中稍为出现，乃大山的舅父。可是除了提供这一点消息之外，作者很聪明地避免推写这个神秘人物的来源和背景，因为这类巨人式的角色是无法加以说明的。在他之前先到城里来的是另一个土匪头子——天狗，一个破坏的天使。在第十七章中，他的出现令人难忘，是四口村一个妓女的访客。作为一个凶手、诱拐者和强奸者，他在那章中完全暴露出他的粗俗和残忍。然而，在9月18日那天晚上，他似乎决心摧毁所有穷人的敌人，包括日本人以及丁家所代表的财阀，以便为老北风的到来铺路。然后，在日本人占领沈阳之后，冬眠的科尔沁旗草原，由于毁灭与再生这两种力量的爆发，被投入一场大动乱之中，而这两种力量都由土匪头子所代表。

在爆发出现之前，丁宁已离开，目的地并没特别说明。虽然在正常的情况下，他应该赶在暑假过后回到学校，然而他可真的竟认为他可以离开家，既然他名副其实已是全家惟一管理家产的人？不管怎样，我们最后看见他时（第十八章，题为《大地》），他在晨曦中骑马奔驰而去，跟着两个不知是谁的人：

他这时全身都起着光明，他高举起了手臂，额间的发，迎风飞舞着，全身湿润。一颗血红的朝阳，恶窠的巨口似的舐着舌头，从地平线上飞起，光芒向人寰猛扑。

丁宁的血液向上一涌，他抡起了手臂，高呼着——

VITA NOVA!

VITA NOVA!

VITA NOVA! ^[452]

这个拉丁句子，在简短描述部分之后，又重复了四次。作者本人确实不知道他的主人公走到哪儿，虽然他显然安排了这一戏剧性场面 (Tahleau)，让丁宁与东升旭日共享它那无垠的光，它那镇压黑暗势力的狂怒，以及它对新的一日的允诺。他从他日常自我，无法辨认地转变为光芒万丈的一个寓言的形象 (an allegorical figure of fiery radiance)。

为了进一步欣赏这一戏剧性场面，引用布莱克描写美国革命的一节诗句该是适宜的：

像人的血喷射出血管于圆顶天空的四周，
赤红的云朵起自大西洋形成巨大的血轮，
而在赤云中跃起的“异象”君临大西洋，
紧张赤裸的一具“人”火凶猛燃亮有如
壁炉里赤热的铁楔；他可怕的四肢是火，
具有巨万阴霾的恐怖，战旗黑暗而高楼被包围着；热而不是光穿过阴郁的大气。 ^[453]

这儿，将“海怪” (Orc) 描写为“一个‘异象’君临大西洋”，是完全适合于《亚美利加：一个预言》这种神话寓言的表现方式的，虽然这种雄浑的诗有待布莱克专家才能充分鉴赏。可是丁宁并非海怪，也不是“人火”：他的这种形象只是由于作者夸饰其辞所造成的。当然，这种狂热的“夸饰” (Rhetoric)，在小说中描写古榆城大动乱的最后几页，其有更强大的效果，一如我们在前面引文中所看到的。如讲真情实境，在一夜的恐怖之后，幸而能够逃避掠夺和死亡的这些城里的居民，惊吓和疲惫之余，谁也不敢出去到街上欢迎新的土匪了。

正像丁宁并没有变成人火之躯去迎接新的黎明一样，科尔沁旗草原在日本人占领沈阳之后，并没有实际经过一场山崩地裂式的精神革命。小说家的视境离开现实越远，他越觉得有必要诉诸夸张的修辞和暴力的隐喻以激起振奋。虽然这种赤裸的狂热的激烈，与小说中根植于自传经验的大部分并不很调和，它却展示《科尔沁旗草原》的史诗的意图：为何它以饥饿的流亡群寻求富裕乐土的视境开始，而以东北的一个新的耶路撒冷的视境结束，正当东北即将为新的征服者占领之际。

四

然而，尽管具有夸张的爱国精神和预言性，《科尔沁旗草原》的确是一部值得注意的小说，假如读者受到适当的预先警告，并加以耐心和同情的阅读一次以上。作者统治着科尔沁旗草原的神秘王国（其国土比约克纳帕托伐县(Yuknapatawpha County)大得多，但同样以英雄主义、传统、颓废、污秽为特征），而其中活跃的人物，远超过一部小说所能适当容纳的人数，就这点而言，它是一部福克纳型的小说。我们获得的印象是，甚至最不重要的人物——一个管家、一个猎户或一个佃农——都有他们争求诉说的故事。水水和她养父的故事，以目的的样子只令人觉得逗惹得难受，必定是作者心中计划的较大故事的一部分。丁宁的父亲可能成为一部极具魅力小说的主角，然而他那世纪末的感伤主义的生涯却被压缩成一章，而且他在大连的神秘死亡仍然是令人百思莫解。他的长子大宁的军人生涯只被提及，而且他那被冷落的太太仍然跟她婆婆完全无法沟通；这两人的故事同样可以单独写成一部小说。春兄的故事，她那长年受苦的母亲，以及她那凶暴的父亲，苏黑子，也可能扩大为一部悲惨的家史。在《家》及其续篇中，巴金似乎告诉我们他要我们知道的关于高家的每一件事，毫无需要想像的地方，而《科尔沁旗草原》吸引人的地方，却是一部分来

自这个事实：作者压住不写的有那么多，因此我们能够摹想一连串关于丁家、关于农民、土匪以及猎民的好多部有助故事发展的小说，而使这个草原地区的“神话”(Myth)更为完整。

从这部小说自传性的实质内容看来，在描写丁家的家庭光景这方面，《科尔沁旗草原》最成功地捕捉到真切人生的本质，而同作者的铺张修辞也离得最远，这点不足为奇。关于丁宁与佃农冲突的那几章里现得极为出色，可是，由于是一个刚出道的小说家，无可避免的，他对父母和近亲的回忆不招自来，而且带上个人的情感。除了姜贵的《旋风》（即《今祷机传》）、张爱玲的《怨女》和她的一些短篇小说，以及茅盾的《霜叶红似二月花》以外，我还没碰到过一部现代中国小说，在唤起封建时代上流社会的生活方式这点，能够与《红楼梦》相比而能如此值得称赞。当然，端木吃了他叙事方法的亏，因他几乎完全使用对话和描写以表现情景。可是，即使他本人不想利用叙述文学的各种技巧，他有几章在表现气氛和激起情调，以及使读者的兴趣专注于作品中所揭示的任何情景方面，却是处理得非常优越。举一些较不复杂的例子，关于第十章和第十六章中仪式的情景，其中分别涉及求雨者的行列以及为丁宁的父亲做佛事的一群善男信女，我们的印象的确颇为深刻，让我们觉得在每个例子中，作者一定仰赖他年轻时所亲眼看过的类似仪式的记忆。就像丁宁一样，端木对王灵仙，主持这两次仪式的法师，可能也只感到鄙视，可是由于小说家对仪式的魅惑以及确切的描写，这个宗教骗子并没有完全丧失掉使一般老百姓相信他的那种敬畏。

为了更明细证明作者表现封建的生活方式的能力，我们可以引述第七章，其中描写丁宁到三奶家去拜访，向三十三婶借钱2万元，以便他的父亲可以着手到大连去旅行而结果一去不返。虽然就此而言，借到钱对情节的发展是很重要的，可是这次拜访事实上具有更重要的目的，亦即在我们面前展示岁月虚度、神经过敏的女人的哀愁和悲惨。

就像《卡拉马佐夫兄弟》中的阿莱沙(Alyosha)一样，丁宁时常演拜访者的角色，去探访别人，而在谈话中诱出他们的秘密和内心的思想。他在这章中尤其成功。

十三叔，三奶同已去世的三太爷生下的儿子，有好几年没回家，在外夤缘奔波。在挥霍了三万元买了一个无聊县长之后，又向他母亲要了五万元去买一个税捐局局长。虽然第一任太太已经死了好几年，他对患了肺病快死的第二房姨太太，或较活泼的三姨太太似乎不太关心，而这个三十三婶由于性生活的挫折，对丁宁抱怀着一份热情。在这大宅里还有丁宁一般年纪的一些堂姊妹和丫环。

丁宁由于人在南方，已有三年未曾登门拜访。由于那儿的颓废气氛以及从三十三婶那儿他受到的那种特别的关注，他总是不愿意去的。然而今天，他表现得最有礼貌了，跟他的婶婶和堂姊妹们玩着类似麻将的小牌，愉快地闲聊。

场面一幕一幕过去，直到晚饭以及音乐节目之后，丁宁去看孤独无子的二十三婶，她有好几年想收他为自己的儿子。在他们相见的时候，前后有九页，我们透过丁宁的眼睛看见她——“一架肺病的残散”躺在炕上抽鸦片，脸颊因在烟的燃烧而显出不自然的“娇红”——而我们希望他真的是阿莱沙，面对这无尽的苦难只有全然的同情，而不是一个故意压制对垂死者的同情的人。然而，在二十三婶一再诉说她长久以来有意收养他而遭挫折的欲望，以及希望能够离开所有的人跟他一起住在北平的愿望之后，接着是一段长久的不自然的沉默，其间丁宁尖锐地感到她需要爱与伴侣的可怜：

一阵过长的潜蛰的沉思和急苦，使得二十三婶的情绪，纷扰得太厉害了。脸蛋上烧得火一般的焦红，喉咙里，嚅嚅着，好像有什么东西要吐出来。但是她却用力忍着，她的身上不由得打了一个冷战，额角上涔涔的冒着黏汗。丁宁知道这个征兆，便会带来不祥——这是她的生命的渣滓的最后的泛起哟。

丁宁长出了一口气，决定想给这个垂死的人一点观念上的满意，他不忍得看见这个被这个社会制度所捆缚的女人就这样的孤独的死去。她是太孤独了，世界上一切的人都是和她陌生的，而她更幻想着用母爱来维系住一个住在不同世界上的一个青年，她该是多么可怜哪，丁宁想到自己方才想虚伪的给她一点安慰，便微微的有点抱歉了，他心里一难受，便把手很亲挚的抚在她的头上，用嘴唇感动的凑到她的耳朵边。“妈妈——。”

一种悲痛的快乐通过了她的全身，似乎有一阵暴雨似的排山倒海的力量向她力扑，她吃力的头歪到一旁——。

“水”她刚一张口，哇的一声，一口鲜血便吐出口来，她连忙用手巾揩了，塞在枕头底下怕丁宁看见。

丁宁也佯着她的意思，装着看不见，无言的把水端来，侍候她漱口，又轻轻的用手给她捶背。^[454]

会见之后，丁宁随即不安地躺在靠近二十三婶房间的床上。由于口渴，他要想喝些水，而三十三婶出来，早已准备了一些甜的药水，使他那夜成为她的俘虏。二十三婶不得不听到她那狂乱的做爱：

一点也没间隔，紧接着，就是一片谑浪的笑声，一种无耻的、淫荡的哎唷声，更狂浪的呻吟声，急促的动作声，只隔一道纸壁，雷震似的挑拨了二十三婶的耳朵。她歇斯底里的把全身的被子，都拼命的缠在脑袋上，紧紧的缠，像要死心上吊的那样的狠命的在头上缠。脖子都已经没法出气了，她还是不松一松。但是一口又腥又甜的滋味却泛滥在她的喉咙了，她很费力的从枕头底下取出了手帕，随便的在嘴角上一揩，便把脑袋歪在一旁，从枕头上掉落下去，任着金星和银星在她的眼前旋转的转了。^[455]

这一段，充分表现出作者所爱好的修辞法，却也以明白有力的“显现”(Epiphany)，结束了丁宁那天的访亲。在白天，款待他的女人们能够以欢笑的风度掩住内心的悲惨；在晚上，私下面对面时，二十三婶向曾有可能做她义子的丁宁吐露她悲剧的一生。然而，正像那胆大心细的三十三婶，这个垂死的女人的确也感到性的饥渴，而她对做爱的声音那种疯狂的反应，比起她情敌那份一样疯狂的喜悦来，读来更具恐怖之感。

在拜访三奶时，丁宁主要是悲剧的目击者，虽然最后他本人不知不觉地成为三十三婶的情欲的战利品。可是，作为一个享有贵族特权的年轻地主，他也可能不知不觉地造成他身边的个人的悲剧，一如端木从个人的经验中应该知道的。虽然他极力反对中国的封建道德或基督教的道德，无疑的，托尔斯泰的《复活》在他写这部小说时一定相当盘据在他心中。正因如此，在他扮演的其他角色之外，丁宁也可以看成一个中国的聂赫留道夫(Nekhlyudov)，他勾引了一个丫环，然后抛弃她，任其生死。在第八章中，紧接着他与三十三婶极不愉快的经验之后，他沉思了好几页关于《复活》的意义，相信聂赫留道夫和玛斯洛娃(Maslova)所作所为是对的，而且是不公平的社会制度使她负上罪人和犯人的烙印。丁宁虽然认为在他们交往的初期阶段，年轻的贵族即已深爱玛斯洛娃，丁宁相信他们很像堕落以前的亚当和夏娃，虽然聂赫留道夫不久即为社会的虚伪价值所引诱：

这时，他们是亚当夏娃的本来的光辉，他们是无可批判的，宇宙将因为他们而歌唱，这是为人性的金律所喜悦的爱。

这时，他们的接吻，是人类最清洁的接吻。

他们连吻两次，仿佛想一想还需要不需要，又仿佛决定是需要似的，于是，又吻了一次，两人都笑了。

这时，他们是幸福的光辉的，他们只是皈依着自然律所昭示给他们的活动而活动着，他们还没有被社会的传统观念用金

色的大笔来向他们加以考虑，加以圈点。

这时那黑眼的小女郎是幸福的，是光辉的，从她那温软的处女的胸脯，深深的叹了一口气，仿佛在快乐的劳动以后所发出来的叹气一般。

聂赫留道夫也是这样的。

但是，只是通过了一个白雾弥漫的昏庸的夜晚哪，人类便会完全的改变了。^[456]

作者显然跟他的主要人物在这儿想像一种卢梭的境界：未堕落以前的男女以不感羞耻的自由和光辉享受性的快乐。典型地，丁宁将这种乐园的光景与他童年在小金汤的快乐回忆联想在一起；小金汤即作者的家附近一个完全未为人类所破坏的、与世隔绝的地方。端木小时候，曾从结冰的溪水中捉到一条小鱼，把它生吞下去而体味到“原始人类的喜悦”，而且在那儿有一天下午，他倚靠着树干几乎躺在溪水上的老树，阅读鲁迅的《呐喊》。^[457]

许多中国和西方的现代作家，赞美类似的荒野之地，有如他们童年的纯真的伊甸园地，可是端木是地主的儿子，他享有性的特权，乐园也意味着经验世界中的纯真的延长。因此，不像托尔斯泰和曹雪芹，端木拒绝跟随布莱克去看到在性爱的领域中人类意志的自私的本质。作为中西传统的主要小说家的代表，托尔斯泰和曹雪芹似乎都同意，要好好做个人必得接受受苦的代价，而且不论给予人类快乐与方便的社会政治境况如何，作为受欲望驱使的人类天生的自私是无法根除的。一个人在经验世界里受到恶的污染以后，一如托尔斯泰和曹雪芹所看见的，他进一步的努力是竭力想达到更大的博爱和领悟，而不是认为一个人多少借着被散文明及其一切法律和习俗的梦魇，就能自动地恢复到伊甸园的纯真境地。

因此，对于许多现代小说家来说，他们不能或拒绝迈进他们的伟大先驱者的崇高精神境界，毕竟是因为他们对于人类处境的不耐烦，

对传统道德精神的蔑视，以及对心理上或政治上的革命将使人类回到乐园抱怀希望。如此，劳伦斯一方面称赞托尔斯泰的小说具有“男性的辉煌壮丽” (Phallic splendour)，另一方面却感叹他在《安娜·卡列尼娜》中对社会的妥协，以及“《复活》的愚蠢的口是心非”，认为《复活》的主人公聂赫留道夫只不过是“一个笨蛋，他的虔诚无人需要亦无人相信”。^[458]端木的主人公和代言人，虽然确实被阅读《复活》的经验所感动，却也揶揄托尔斯泰，因为他也无法接受他的“新基督教义”，其开宗明义在于肯定人类对善恶两者之挑选的人性二元论。像巴金以及三十年代其他许多年轻小说家一样，端木主张人本性善，而将恶的兴起和猖獗归于社会制度。形上哲学以及个人伦理学的问题可能成为无关紧要，假如我们沉思默察科尔沁旗草原，以及中国一般，到处都有病痛和苦难。然而，尽管端木蕻良无法超越他那时哲学上和政治上的大前提，他本人对聂赫留道夫主题的改写，在控告支配着中国封建社会的道德规范上，却是严酷有力的。在第十七章中，丁宁陷入全然沮丧的心境，主要的是因为春兄悲剧性的死亡；也感到犯罪的冲动，想跟他的侍女，一个处女，做爱：

但是今天他的思想却非常的恶劣，无意识中都模糊的想以她为他狂乱的对象了。于是灵子一双温柔明慧的眸子又在他的眼前浮动了……。

于是他用了全部的自己的力量在灵魂的深处，大声的呼号。让理智帮助我呀，自尊与纯洁给我以勇气呀，让我消除这些有害的幻想，让玛斯洛娃的脚印，停留在托尔斯泰那老头子所幻化出来的解决方案之内吧，让他陶醉在他的基督教义的尾巴以内吧……。勇气帮助我呀，我自己就要破碎了……^[459]

尽管求助于理智和自尊，但他还是引诱了灵子，虽然情景没有描写出来。此后不久，他离开家，到哪儿去并没有说明。

在这中间，怀了孕的灵子所遭受的命运，远劣于玛斯洛娃。虽然她接到丁宁的来信，她并不回信，深怕告诉他关于她的境况会将他置于愤怒或嘲弄的心境。到了9月人们能够看出她肚子大了，她躲在屋子里，假装生病，不工作（虽然，她被引诱只是最近的事，她的情况不应该看得出来）。然后，9月19日，丁宁的母亲把她叫到房间里来。丁太太新寡，更因陪伴她的春兄死去以及她的儿子离开（且不提她女儿更早的死亡）而倍感孤寂，可是她命令灵子喝下一杯毒药，以惩罚她引诱她儿子的无耻罪行。她毫不顾念她身上怀的是丁宁的孩子，而且不在乎实际上她自己将是邸宅中的幽魂，因为她的媳妇一向是独居的。灵子央求道：

“太太呵……春兄也死了……太太……留着侍候……”

她的每个声音还没出口呢，便都一个一个的破碎了……。

“贱胚！我要你侍候什么？你们都死了我才解恨呢……哼，你……。”

灵子浑身惊悸的一抖，眼睛瞪得圆圆的向前炕上看着，慢慢的有两颗极大极大的泪水，在她的眼仁里渗出来了。

“太太……。”

母亲一声不响，毫无感情的甚而有点得意的躺着。

“你就喝了……你给我成全了这个脸，你死了，神不知，鬼不觉的，我厚厚的葬你……。”^[460]

这一景（上面所引只是很短的一节）以及以下灵子逐渐陷入昏迷的描写，构成小说中最佳情节之一。在她死去之前，枪声已经听得见，预报一个长夜的骚动和革命。透过这种蒙太奇(Montage)的有力使用，看起来好像枪声是强迫一个无辜女孩死去的残酷罪行的即刻反应。假如我们可以说丁家代表即将过去的旧中国，那么，正因为由于这一随心所欲的谋杀行为，那个旧家庭已陷入到耻辱的最暗的深夜，所以迎接新中国的一个阳光四照的黎明是可以预料到的。在《红楼

梦》中，宝玉的母亲并没有犯下故意谋害的残酷罪行作为可供比较的例子。在受到恶意伤害的丫环中，金钏感到太羞耻了再也活不下去，而晴雯在病中被赶出宝玉的住处。可是，她并没有被迫喝毒药。假如王夫人强迫她喝毒药，宝玉能怎么办呢？在这种情况下，出家当和尚，或者像聂赫留道夫那样，在西伯利亚寻求新的人生，都会显得一样无益和懦弱。由于我们对《红楼梦》和《复活》这种小说的喜爱，我们诚然希望作者加强残酷事件的道德性格，让丁宁获悉这悲剧发生在他家里，而使他负起记忆的重荷。可是作为一个厌恶旧中国的现代知识分子，端木蕻良的确具有充分的理由觉得，不值得他的主人公的尊严卷入这个最丑恶的悲剧中。被谋杀灵子的记忆所创伤的一个丁宁，不可能再信心昂然地高嚷“Vita Nova!”。虽然这个叫声由于我们不知道丁宁要到哪儿去时终属有点空洞的自夸，它倒确实表示他有意废除托尔斯泰和曹雪芹的道德观念，而偏好《水浒传》的粗暴正义，以根除基督教、佛教和道教的坏影响，和结束所有家庭的悲惨、社会的不平，以及民族的侮辱。“Vita Nova!”的叫声，响彻科尔沁旗草原早晨的光辉，正是三十年代被社会愤慨和爱国热情所攫住的每一个中国小说家的叫声。

《科尔沁旗草原》完成之后，端木蕻良写了七年以抗日为主的短篇小说和长篇小说。之后，他的爱国热情减退了，而当他在1943年开始写我们这部小说的第二部时，他只能完成五章，因为较宏大的《科尔沁旗草原》的视境终于不再出现。由于1942年他写些全然自传性的短篇小说，像《初吻》和《早春》，而享有很大的成功，在第二部中给予他的家史更真实的叙述可能就是他的意图。因此他的第一件事便是使被毒死的侍女复活（我们准没错可以这样猜测：真正的灵子在1931年9月19日并没有死，即使她因端木而怀孕）。刚好有一个一向对丁家很忠实的老管事，给她某种药让她吐出毒药。然后将生姜配制的药汁灌到她喉咙，使她全身解毒，到了第二天她显然脱离危险。就在

那天早上，丁宁的哥哥丁兰（他已不再叫大宁）带着士兵回到古榆城来恢复秩序，防备土匪再来袭击（看来土匪志愿军到底没有进入沈阳）。到了第五章，灵子，颇像被赶出大观园的晴雯，暂时跟一个叫芸的女仆住在较粗陋的地方，而且暗示她们两人之间可能发展出同性恋的关系。作者仍旧没提到丁宁的消息，显然在将他带回科尔沁旗草原之前，关于他离家在外面的神秘活动不知道说什么好。

由于所企图的第二部显然失败，认为《科尔沁旗草原》，作者最具野心的作品，竟是作者最实验性的，对自己的文体最没有信心的时候写作的，这种遗憾似乎是没有意义的。固然，假如作者等几年，具有小说家更大的熟练时才写，这部小说的可读性会大得多。可是21岁的年纪，他的爱国热情，他的革命的浪漫主义，他对军队生活与政治刊物的新近参与，以及他对失去的家和失去的土地的清新记忆，都投入一个史诗规模的视境的构成。随着岁月，这个视境变成片断的而终于消逝了。因此，我们应该感谢的是，端木蕻良在他的写作生涯一开始就感到写一部长篇小说的创造魄力，而这部小说，尽管在文体上以及处理上不无缺点，至今仍是三十年代的一个作家，对中国的肯定/否定的视境之最具野心的具体表现。

（英文稿1980年春写成，原载 *La Litterature chinoise au temps de la guerre de resistance contre le Japon* (Paris, Editions de La Fondation Singer-Polignao, 1982)，中译文原载1983年9月台北《现代文学》复刊第21期)

【注释】

[438] 《初吻》，《文学创作》第1卷第1期（桂林，1942年9月）；《早春》，同上，第1卷第2—3期（1942年，10—11月）。

[439] 《憎恨》（上海新文艺出版社，1955年）第185页。

[440] 《科尔沁前史》，《时代评论》第3卷第64期（香港，1941年2月），第35页。

[441] 同上书，第34页。

[442] 《我的创作经验》，《万象》第4卷第5期（上海，1944年11月），第35页。

[443] 《我的创作经验》，第36页。

[444] 同上书，第36页。

[445] 《大地的海·后记》（上海新文艺出版社，1957年），第260页。

[446] 《科尔沁旗草原·后记》（上海开明书店，1939年；第3版，1948年），第513—514页。

[447] 《科尔沁旗草原》，第444—445页

[448] 同上书，第212页。

[449] 《科尔沁旗草原》，第255页。

[450] 同上书，第256页。

[451] 《科尔沁旗草原》，第509—510页。

[452] 《科尔沁旗草原》，第469页。Vita nova（新生），拉丁语

[453] D. J. Sloss与J. P. R. Wallis编The Prophetic Writings of William Blake(Oxford, Clarendon Press, 1962年)上册，第51页

[454] 《科尔沁旗草原》，第193页—194页。

[455] 同上书，第198—199页。

[456] 《科尔沁旗草原》，第206—207页。

[457] 参照端木蕻良，《有人问起我的家》，《中流》第2卷第5期（上海，1937年

[458] 引自D. H. Jawrenoe的The Novel一文，收入Boger Sale编的Discussions of the Novel(Boston, Heath, 1960)，第94—95页。

[459] 《科尔沁旗草原》，第447页。

[460] 《科尔沁旗草原》，第483页。

英译《中国现代中短篇小说选》导言

• 欧阳子 译 •

本书是《中国传统短篇小说选集》（马幼垣、刘绍铭合编，哥伦比亚大学，1978）的姊妹篇。我同刘绍铭、李欧梵身任编辑，在书中录用了20位作家的44篇作品，借以代表1919—1949这二十年间的中国小说成就。其中41篇是长短不等的短篇小说，另3篇则可稳当地称为中篇：许地山的《玉官》、老舍的《新时代的旧悲剧》和张爱玲的《金锁记》。当然，即使在这样一本巨型的集子中，我们也得考虑到入选作品的多样性，而不可能收纳一部长篇小说。好在入选作家同时期的不少长篇名著，例如茅盾的《子夜》，老舍的《猫城记》、《骆驼祥子》，巴金的《家》、《寒夜》，萧红的《生死场》、《呼兰河传》，以及钱锺书的《围城》，都有英译本可供认真的读者参阅。本书包罗了几乎所有二三十年代崛起而成名的第一流小说家；四十年代出头的小说家中，我们则只选四位——赵树理、钱锺书、路翎和张爱玲——虽然，二十年代末期即已成名的丁玲，入选的两短篇，都是她四十年代所写的。今日学者一般都同意，在那十年间，共产党统治区小说家，以赵树理、丁玲两人最具代表性，上海小说家以张爱玲、钱锺书两人最出类拔萃。至于抗战时期在国民政府大后方崛起的几位重要小说家，其成就高低，批评界尚无定论，我们只得凭自己的判断，推出路翎为代表。路翎确具才华，创作产量也非常丰富。

如有人对中国现代小说缺少认识，读了《中国传统短篇小说选集》，再读本书，一定会觉得两书内容大不相同。前一集子里的多样主题，以及促增异域色彩的侠客、鬼妻、炼丹士等等角色，在本书里不再出现；但同时他也看不到多少历史文学典故的繁杂注释；又因所

选中短篇小说叙述方式符合于西方的写实模式，读来比较容易，且更引人入胜。在中国近代小说中，“追索者”（the questing man）的主题形象仍保留其重要性，但他迥异于《中国传统短篇小说选集》里的原型，不再是一个“为了救赎某人，罔顾自我，踏上至艰旅程以寻获超自然力量的人物”。近代小说的“追索者”所寻求的，则是全体受苦同胞或整个国家的救赎。当然，他并不期求“神助”——除非他是张天翼《洋泾浜奇侠》里所嘲讽的那类愚蠢而容易受骗的爱国者。在追求祖国救赎的近代作家眼光中，中国的耻辱，从一般人民迷信鬼神一事上看得最清楚。所以这些作家最瞧不起和尚道士及巫师，认为他们不仅贪婪虚伪，更导使信徒们妥协于世间的平和和困苦。如此，异于前一集子，《中国现代中短篇小说选》一书中全无迷信的色彩；就算有，也只是像钱锺书在《灵感》中为了嘲讽目的而戏弄制造的那种虚幻境界。

维护礼教社会的儒家思想，由于和统治阶级、地方缙绅密切相关，也同样遭到贬抑：我们所选鲁迅、老舍和张天翼的部分作品，就讽刺了那些满嘴之乎者也，却怒指新思想为罪恶的伪君子。20位现代作家，当然全都是受孔孟教育成长的；我们若视仁爱同情为儒家的美德，则他们都可称为孔门子弟。然而，这些美德在他们所处的社会里竟无法施展；此一事实，使这批作家变得义愤填膺：他们的人道主义精神，虽也和儒家有相通之处，却更深植于西方传统之中。即连这些作家当中仅有的抱持完整宗教信念的两位——许地山皈依基督，沈从文则是道家，向往原始人性——他们基于人道主义而对迫害人民者所怀的愤怒，也是十分显明的。

前一部选集，既收有多量的爱情故事，读者可能预期本书会有更多这类的作品，因为中国青年直到二十世纪，才终于获得自由交异性朋友及选择终身伴侣的权利。二三十年代，确实有不少新派作家创写出大量的爱情长短篇小说，但其感伤式的新文艺腔，今日读来颇觉过

时。在这本选集中，最扣人心弦的爱情故事，还是《金锁记》里那胆怯的归国留学生追求一位旧式女子而遭挫败的经过；他俩之间无言的心灵交融，与二十年代小说里男女恋人的叨叨情话，形成尖锐的对比。《灵感》是我们选集中仅有的一篇讽刺幻想小说，而钱锺书的另一篇《纪念》，则是惟一的男女偷情小说，其文笔之严谨以及心理描写之入木三分，堪与某些欧洲名家小说媲美。张爱玲许多待译的短篇小说之中，我们可以找到同样成熟的作品，但是四十年代之前，好像并无作家以类似的反讽冷静态度写过恋爱小说。当时的一些典型例子是：郁达夫《沉沦》里那个日本留学生，时时刻刻自觉孤立而不便去找一个异性知己；端木蕻良的《浑河的急流》里的猎户情侣，以及吴组缃《樊家铺》里的贫农夫妇，都必须携手团结，对付他们的敌人。这两对青年人有朝一日，可能实现幸福美梦，但其爱情关系却并不是小说故事的重心。

中国现代作家抛弃了传统信仰的包袱，甚至认为浪漫的爱情亦是可有可无的奢侈品。如我在《中国现代小说史》一书中所说的，这是因为“他们对于中国，这个患了精神重疾而无法坚强站立或改变非人道行径的国家，抱持一腔魂牵梦萦的关怀。”就因这份对中国的执着关怀，中国的现代文学，在道德严肃性及对人性的理解上，远远超过了大半的古代文学。极少传统诗人认真地关心过老百姓的痛苦，更少传统剧作家或小说家把女性当做活生生、具有自主生命力的人物来处理。然而，在我们选集包括的三十年间，所有的作家对人类都有一个较广大的视界；一般平民，男的女的或小孩，都和旧文学里的士大夫官员同样受到尊重。这是彻头彻尾的大改变。近代的作家，不仅比往日的文人用更坦白的态度及方式写作，他们更进而视自己为中国社会现实的观察员、记录员。本集各篇，虽然有些可能依据社会主义或共产主义的理论为读者指点方向，基本上却都是真实的；书中大多数小说曾使当时的读者感到不安，而鉴于其为对中国某些社会丑恶面的揭

露，也应该继续使人感到不安，虽然日久之后，我们可能对此类写实小说的艺术面，比对他们说真话的力量和效果，更加地注意关切。先秦诸子以来，中国历史上没有任何朝代的作家，如此地把“说真话”当做第一要务。

中国人在鸦片战争之后，开始觉察到自己的国家岌岌可危，然而直到阅读接触西洋思潮及文学作品后，才进一步觉悟到中国是个不人道的国家。迄至清朝末年，小说家已惯于把自己国家的“野蛮”与西洋国家的“文明”当做对比。“五四”时代的知识界领导人当中，受美国教育的胡适，和受日本教育的鲁迅、周作人相同，在接触西洋思想及文学后——特别是十九世纪及二十世纪初的思想文学——公开承认中国文明远远落在人后。周作人于1918—1919年间呼吁“人的文学”及“平民文学”，就替当时所有受西洋思潮影响的作家读者们发言，表达出他们对于文学这行业及其功能在看法上的极大改变。1920年11月，几位年轻作家，包括我们集子里的茅盾、叶绍钧和许地山，响应周作人的号召，组织了文学研究会，而其发行之主要杂志《小说月报》，成了第一种以“人”为本、以写实手法处理一般人生活上的问题和痛苦的重要文学刊物。

其后，“五四”作家及知识分子在意识形态上分裂为左派与自由派，这是很不幸也无可避免的；然而，继起的优秀作家，不论政治立场如何，一直保持人道精神，以及作家行业新获之尊严。他们对旧文学传统的基本排斥，依然不变，对旧社会的憎厌亦然。我们如果在今年（1981）还纪念鲁迅的百年诞辰，那并非因为他是中国近代最伟大的作家，如左派文评家所言；而是因为他的短篇小说和早期的散文，使后来的作家及读者对于自己国家的过去，在观念看法上发生了永久性的大变动。有了鲁迅以后，谁再也不可能向年轻人说，中国传统有多么完好、多么值得一心拜服，而不招惹怀疑和讥嘲。除了专事嘲弄当代文人学者的讽刺家钱锺书，这本选集里的所有作家，全都显示出

对旧社会的憎厌态度，虽然其中三位“愤怒”程度较弱的作家——许地山、沈从文、张爱玲——把旧社会的种种丑态，视为他们的小说人物因求生存而必须接受的情况。这三位作家的创作兴趣，是小说人物在其至为荒谬的处境中遭遇的失败或胜利，而不是荒谬环境之本身。

中国旧小说中的男女主角，不论所处情况如何不顺，却都生活在一个公正的宇宙中，根据“善有善报，恶有恶报”的法则而行动。如此，在前一册的选集里，好人自有天助，以显示善恶因果之理在人世间屡验不爽。近代的中国作家则不大相信这条公理，就连许地山，也因为是一个极好的基督徒，并不强调善行可换得物质报偿；反之，他作品中的好人，认为自己心灵上的进益，足以抵偿现实世界加于他的种种不平。我们这些作家，既由自己理智的选择而疏离了传统信仰，就变得和近代西洋作家一样，不再认为人了不起：人是渺小的，其命运是悲戚或充满讽刺的。惟有受嘲讽的对象——腐儒、地主、富商——才像旧小说里的坏人一般自得自满，利欲熏心。除了“浪漫革命小说”里意志坚定的英雄角色外，我们这些作家所写的善良人物，大都缺乏那样的自信，时而采取反讽态度，为自己能力之微薄、生命之短暂解嘲。如此，即连试写短篇最早的鲁迅和叶绍钧，也已有了契诃夫(Chekhov)的味道，这使得他们和旧小说作者大不相同。

契诃夫的色调，在我们所选巴金、萧军、丁玲及萧红的作品中亦甚明显。巴金早期“浪漫革命”模式的长篇小说，写得甚左，但《将军》和《猪与鸡》，却是他作品中最成功地展现契诃夫色调的两个短篇。前者写一上海白俄，假装自己从前是个将军，以忘却自己靠太太（亦白俄）当妓女来吃饭过活的羞辱。后一篇的中国寡妇，养鸡养猪以图增加收入，她也是个可怜虫，仅有的卫身本领是大声咒骂，但骂归骂，借以对抗房东太太以及其他房客却毫无效用。我们所选东北作家端木蕻良的两篇作品带有英雄色彩，是在日军侵略的刺激下写成的；但他有些出色的小说，也以富含反讽与悲戚著称。他的《三月夜

曲》亦写流亡上海的白俄，我觉得比巴金的《将军》更为成功。好多张爱玲的最佳作品，也颇有契河夫味道，虽然《金锁记》这一篇，由于主角始终狂妄地拒绝与命运妥协，是属于悲剧的模式。

自鲁迅开始，中国小说作家笔下的人物，往往就是像作者自己一样的新知识分子，一心想为国家做什么大事，却很快地领悟到个人能力之微弱，以及相对的反动势力之庞大。李欧梵在《中国现代作家的浪漫一代》一书里，正确地指出，中国近代文学里有一股“普罗米修斯”的脉络精神，其浪漫性质是显而易见的。在我们选集涵盖的三十年间，对于罗曼·罗兰及其杰作《约翰·克利斯朵夫》的推崇，是许多作家都提到的事实（这本书在今日美国知识界已少有人谈起，虽然一度受欢迎而收入“现代文库巨型丛书”）而作家们也试图依据约翰·克利斯朵夫的形象，创造出一个崭新的中国英雄，却没有成功。在一度十分吃香的“浪漫革命小说”里，不屈不挠、献身于社会的此类英雄已屡见不鲜，却终于硬化成为左派小说中夙夜匪懈为人民服务的“党干部”。这种角色在我们选集中倒是不大见到的，因为我们比较欣赏以反讽态度审视新知识分子的更“写实”的作品。鲁迅《在酒楼上》的吕纬甫，自己承认是个失败者，因为经济上的需要和对母亲的长期遵从，已把他早年对新思想的热衷完全击碎了。然而这篇小说的第一人称叙述者，在自己家乡像个陌生客似地买酒独酌（正如作者本人在1919—1920年冬季回到绍兴之情况），更是个令人回味的反讽对象；他比吕姓老同学有名有地位，但他在唤醒中国民众的理想目标上，是否较有进展？鲁迅对一个童年游伴及一个遭受解雇的女佣所怀的无济于事的同情（见《故乡》与《祝福》），也正微妙地反映出他虽身为一——或该说因身为一——颇有成就的文化人士，却仍感受到无能、疏离之自觉。

郁达夫的《沉沦》和萧军的《羊》里，知识分子主角的遭遇更差：一个在日本走上自杀之途，另一个在自己国内成了政治犯。海

洋，诱使前者为抗议祖国的衰弱（和其他原因）而要淹死自己；海洋，却是后者禁锢中能看到的一线希望，像许多三十年代作家一样，萧军视社会主义（若非共产主义）为中国未来的惟一希望；在《羊》这篇他最优秀的作品里，他肯定新希望不会落空，却并没提高嗓门詈骂抓他（第一人称主角）入狱、或酷待小窃犯是整个腐败制度。不同于他自己的长期拘禁，两个白俄男孩，14岁的叫郭列，11岁的叫阿列什，入狱短期之后即将被释放。他们决意出狱后马上出发去苏俄，而不回上海与流亡的父母同住。三十年代间，中国知识分子心目中若有一片人间乐土，那便是苏联。如此，萧军的主角十分羡慕这两个男孩要回自己国家，虽然他们对苏联的认识，不过是在画报电影上的相片。他们熟知的，是他们父亲所教的普命金、莱蒙托夫(Lermontov)，以及托尔斯泰的诗^[461]：

他们背诵着记忆得的诗歌，这是小的，当他读起普希金的《给保姆》时，我简直不能再深藏下我的感动的泪：

“孩子们，听我的……”

我把我所知道和所能记忆的，也低低地读给他们听！但是孩子们是不懂这些诗歌的意义，我解释给他们，同时说：

“在你的祖国里，这些诗歌全是流行着的呀！”

孩子们——小的一个——把他整个的身躯勾挂在我的脖子上！“我们是朋友了！”

由于“阿列什”(Alyosha)和“郭列”(Kolya)是很普遍的俄国男孩名字，我无法确定萧军是否读过陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》，而以角色名字的取用来暗指这一本巨著。在此巨著的一个枝节里，阿列什·卡拉马佐夫走动于一群男孩间，而男孩们的首领就名叫郭列·克拉索庚(Kolya Krasotkin)。虽然阿列什无法防止自己家庭里悲剧的发生，他对这群抱持虚无主义的男孩之温柔开导，给小说的结尾带来一份希望。在《羊》里，开导者与受诲者的角色却被倒置：我们

中国的阿列什，一位经验丰富又受过苦难的青年，现在却变成了充满好奇的小男生，听着孩子们背诵诗歌，分享他们终于能在苏联大堂找到自由幸福的梦想。如此一心关怀着白俄孩子即将获得的解放，“我的妻和我的友人虽然也闪在那边的囚楼，但我却不想念他们”。另一方面，那两个俄国孩子则已准备远离父母，虽然他们对苏联情况的认识还比不上我们的那位政治犯——他，至少还背得出几首苏联正流行的革命诗。这篇小说的结尾，是主角收到这两个俄国朋友的来函：

一次我接到两个俄国孩子的信，说他们已经到了哈尔滨，已经得到了国家的允许，就准备要冲过西伯利亚，回他们的祖国了。其中他们还这样写着：

“XX先生，你还没看够海吗？……祝你健康……”

是，亲爱的小朋友，我还在看海……看着我角度以内的海……我健康……

我抖落从头上轻轻落到信纸上的发丝，这次我却是真正笑着的。

《羊》是一篇真正动人的小说，作者对偷羊贼和被充公的那两只山羊同样都遭到的折磨与死亡，描写得特别生动。受拘禁的小说主角，无能为力地旁观着兽性暴力在他四周施展，我们读者同情之余，几欲容许他抱持“追求另一更好祖国”的感情美梦。

巴金是个无政府主义者，并没与其他较“正统”的左派作家抱持同样的幻想。他信仰克鲁泡特金(Kropotkin)的学说，也较偏向布尔什维克党当政之前的帝俄时代革命家，例如那两位女英豪费格那(Vera Figner)和裴若夫斯卡娅(Sophia Perovskaya)。我们刚才已看到，他甚至同情白俄“将军”夫妇！然而，他对三十年代自由派知识分子的蔑视，则与其他正统的左派作家相同。他的《沉落》的主角，毫无疑问影射讽刺当时几位有名的学者文人——胡适（提倡整理国故，掌管庚子赔款的教育基金，反对准备未完成以前对日全面抗战）；周作人

与林语堂（推崇明末散文家，栽培自己的园地而故意不问国事）。而主角与他风骚浮华的妻子之间不愉快的关系，则影射诗人徐志摩（徐颠倒于陆小曼，婚后生活并不愉快）。其后，整个四十年代，左派作家仍会不停地以极不公平的方式抨击胡适、周作人和林语堂的“罪恶”。然而巴金在他小说里责备这三位，主要倒不因为他们阻碍左派思想的传播，而是他们违背了自己早先鼓吹的理想：国人的苦痛及国家的灾难，应该还是他们最大的关注。（巴金本人，除了五十年代当过一短期宣传员外，一辈子都深怀这份关注）鉴于这项未完成的大业——巩固中国以抗外侮，减轻人民灾祸痛苦——之紧迫重要，我们可以了解为何在巴金眼中，纯粹为学问而整理国故，年轻学者好名而一心想出洋，重估文学传统而大捧个人主义味道较重的小品文家，全都是无意义且无济于事的作为。

若说巴金在1934年不无道理地对“失落的”新文化运动领袖感到愤懑，他自己可能也是《灵感》（1946）主要讽刺对象之一。在该小说里，钱锺书以“作家”一角之丑态，开尽了三十年代时髦文人的玩笑。耿德华(Edward Gunn)把四十年代最具才华的上海、北平作家归成一类，笼统标名为“反浪漫主义派”^[462]。其实，就钱锺书而言，说他反浪漫，远不如说他兼具英国十八世纪早期的那种古典气质更为恰当。除了极少数受白璧德影响的批评家及学者外，我们可以说，攫住了中国读者想像力的西洋文学，始于卢梭(Rousseau)、布莱克(Blake)及歌德(Goethe)。中国同亚洲其他国家一样，重视个人尊严、贬抑权威制度的西欧浪漫文艺思潮入境后，东方传统社会的严重弊病才暴露无遗。钱锺书在中国现代文学史上，却有两点与众不同：他的文体近似蒲伯(Pope)及同时期英国名家；他专喜讽刺同时代的文人学者。若说他在《灵感》中嘲讽浪漫而具革命性的左派作家，在另一篇小说《猫》里，他以同样泰然自若的态度手法，讥刺左翼文人心目中的“反动”作家：周作人、林语堂、沈从文。这些作家也明显地受了浪

漫主义的影响。钱锺书的一个好处，是供给读者对中国现代文学的一种新异看法，却并不严重损伤到读者对这些有关作家的尊重。身为一个长篇小说家，他最擅长以古典手法冷静观察人心及人心之诡诈矫作（比如《纪念》）。他的嘲讽作品，大异于当时盛行的揭发社会不人道、不公平现象的讽刺文学。

在我们选集总括的三十年里，最根深蒂固的问题，并非人为何如此愚蠢可笑（如《灵感》主角），而时是人为何如此残酷无情，三十年代的巴金把这全归罪于封建制度或社会，这样的解答，当然不够充分，因为我们在张天翼、吴组缃和路翎的小说里，看到太多具有虐待狂的人物，专以加害别人为乐事，这是不可能单从社会阶级背景的因素未解说的。《金锁记》中，张爱玲比上列作家更进一步，揭露女主角逐日恶化的疯狂病态：她毁坏亲生子女的幸福，以补偿自己的不幸。张爱玲固也暗中谴责旧社会制度之毒害（兄长可以把胞妹卖给一个身体瘫痪的富家子），但她强调的是不幸的牺牲者本人在自我意念操纵下的道德沦丧。所以，至少在这一篇小说里，个人的意志比环境更具腐蚀性。

在我们所选小说中，上流社会的男人往往以伪君子、欺压者等不讨好的角色出现，而低层阶级的代表则被描绘成善良人物，其德性之高尚，甚至符合最严格的儒家标准。这是因为穷人难获读者的同情，除非他们正直忠厚，节俭勤劳。比如茅盾《春蚕》的主角，贫农老通宝，虽然生活在农村经济破产的困苦世界，却仍持守传统训条而认为只要做人诚实，做活辛勤，便可保证自给自足。为了博取我们同情，作者不得不把通宝及其大半家人描写成敬天勤业的好人，但茅盾信奉马克思主义，所以当然不忘显示，他们信任老天，信任地位高的人，是何等的不智。他们应当听从的是小儿子阿多——阿多之缺乏传统孝道，其实正是他受新思想洗礼的开端。这故事有个续篇，题为《秋收》，其中，作者更加利用父子两人的对比，来证明阿多尽管行为不

道德，到底是对的。被作者逐渐嘲讽的老通宝，在临死的病床上，也这样承认了。

赵树理《福贵》中的主角是同一个传统模式的贫农，他的遭遇比老通宝更惨，但终于，由于共产党干部的帮助，他从贫困的处境中解脱了出来。在这本选集的20位作家中，赵树理是惟一未受西洋文学熏陶的人；他没先受新思潮的洗礼就成了共产党员，而他的小说，颇有“共产神话”的味道。但，正因他视界之天真狭窄，他把福贵勾绘成了一个模范孤儿的原型，其超人的美德，若是在旧小说中一定会感动鬼神而予他各种帮助。他是现代的董永——“二十四孝”中的一位孝子，卖身为奴，为凑足金钱安葬父亲。董永服孝期满，要去他主人住宅当奴仆时，路遇到一位年轻女子，自愿嫁给他，婚后，她高明惊人的纺织手艺，很快就为他赎回了自由之身。于是她告别离去。“女出门，谓永曰：‘我天之织女也。缘君至孝，天帝令我助君偿债耳。’语毕，凌空而去，不知何在。”（《搜神记》卷一）现代的董永，却没有这种好运气；才15岁左右，他就同一个名叫银花的8岁孤儿订婚，这女孩住在他家，当童养媳。到了22岁，为取悦临终的母亲，他不得不同她结婚；而母亲死后，又不得不买口棺材，举行葬礼。由于这些开支，他向“老家长”王老万——大概是伯父之类的人，也是这个村里五家族的首长——借贷了30块钱。其后数年间，福贵为了还清这笔债和累积的利息，简直成为王老万的奴隶。后来他的房子和田地全被剥夺，他变成赌棍，声名狼藉，又变成逃犯，一直到多年后共产党军队解放了这个村子，他才敢出来面对王老万。在他离家当逃犯的多年间，银花也一直忠贞地爱他，尽管如此，她毕竟不是仙女，没法以短短十天的纺织工作来赎回她丈夫。《福贵》这篇小说，具有儿童神话的架构，但它的主要关注，是叙述主角的忧患苦难，并拿王老万作为地主阶级的代表，指控他对贫农酷放高利贷，及施加无情的压榨。

王老万的歹恶固有夸张之嫌，我却更相信他表征着中国农村里自古长存的贫农欺压者之类型角色。确实，自清末至中日抗战，中国一直陷于贫困之境，而当粮食不够大家分配，人就会变得更加残酷。就这点而言，晚清讽刺小说以及我们这三十年的小说，特别反映出当时的社会实情。然而我们也必须记住，旧文学所反映呈现出来的中国意象，之所以少有人民大规模受苦或受不人道待遇的内涵（除了一些民间诗歌、小说及戏剧的提醒外），是因为中国学者文人一向受范于孔门儒学和士大夫阶级之优雅诗文传统。另外我们也可注意到，较早期的西洋传教士及晚近的西洋史学家与新闻记者，对于中国实况的记录报道，大体上都符合中国近代作家们对自己国家所下的评言。比如美国专治当代史的畅销作家怀特(Theodore White)对四十年代中国农村的浓缩描写，就与我们从鲁迅、萧红作品中所得的印象无甚差异：

若说重庆是个喧哗的都市，像所有中国都市一样喧哗，这乡村，正如大多数其他的乡村，是沉默的——是一种阴郁不散的沉默，而这，我日后逐渐辨识，原是一个抽掉了情感的真空世界发出的声音。乡村里，什么事情都不发生；人们在自己村子里生长、过活、死亡，受缚于四季、田地与收成；他们一辈子，除了闲话听不到任何讯息，除了恐惧尝不到一丝兴奋。

[463]

在西洋学术界亦然，由于史学家对中国社会史及地方史的兴趣增高，他们开始发觉领悟，古代的中国确如近代小说家笔下的中国，在许多方面都非常残酷无情。史景迁(Jonathan Spence)的《王氏之死》一书(The Death of Woman Wang, 纽约, 1978)，写的是十七世纪中国一个贫穷小县里的一些小居民。这一类的考证研究持续下去，必能进一步证实近代中国小说中所提供的大量不人道的控状，所言不虚。

汉朝的董永是个传奇人物，但在汉朝，由于政府提倡孝道，许多像董永一样贫穷的孤儿，确实出卖自身为奴隶，以凑足金钱供给去世

的父亲或母亲一个适当的葬礼，而在近代，像王老万这样的地主，若非因为一个焦急无助的孤儿，为了在家族眼中保住自尊而不得不向他借钱，也不可能那样大胆地剥削、索讨惊人的高利。赵树理把福贵的忧患困苦归罪于一个放高利贷的歹恶地主，但事实上，福贵非办丧事不可，这才是使他签订下这个无理债约的始因。不论是董永或福贵，所以从自由之身降成奴隶，并非因为“孝道”本身，而是因为不得不履行一项加之于他们身上的家庭责任。

这本选集的另一一些故事情节，显示出中国旧式家庭所遵奉的一个“公理”：未成年的子女以及妇人，必须屈从于男性的长辈，以防他们违背了确保家庭清誉以及香火延续的种种武断规则。大多数不愁衣食的男子，固是理所当然地买妾添偏房，即连最精明的妻子，若是自己生不出儿子，也阻挡不了丈夫去买回一个姨太太。柔石《为奴隶的母亲》里的中年秀才，是个怕老婆的男人，但太太竟也鼓励他去租用一个穷人妻子的肚皮，使家族血统得以留传下去。沈从文《萧萧》中的女主角，一个像银花一样的童养媳，被一个农场帮工引诱而怀孕，虽然这乡下姑娘住在湘西这落后区域，她仍被认为是污辱了她小丈夫家庭的清誉，因而必须被迫淹死，或售予他人做妾。在沈从文小说的牧歌世界里，始两者皆得免，反而一直活着，看到那私生子长大而迎娶一童养媳。沈从文有权利抱持“大自然的儿女历经危难而身无损伤”的田园抒情看法，但当然他比别人更清楚，确实有不少湖南少女，与小兵或水手短期私恋后，即被迫寻死。

就因为家庭高于一切的观念深入人心，王老万才能够在家族支持下鞭笞福贵，更进而教唆族人置福贵于死地。他如此告诫家族：“福贵这东西真是活够了！竟敢在城里当起吹鼓手来！叫人家外人知道了，咱王家户下的人哪还有脸见人呀？一坟一祖的，这堆狗屎涂到咱姓王的头上，谁也洗不清！”一千多年前，唐朝的一个贵族闻知自己儿子“堕落”为丧葬仪式的职业歌手，相同的思想也曾涌现于他脑

际。《中国传统短篇小说选集》的读者，一定记得《李娃传》（即《汧国夫人传》）里那一幕：常州刺史荥阳公，痛斥他那浪荡儿子玷辱家门，接着“去其衣服，以马鞭鞭之数百，生不胜其苦而毙，父弃之而去。”当然，这位常州刺史真的感到失去尊严，不像王老万，目的在于引起家族公愤而把福贵解决掉。但这两个场景所表现的道德偏见却是一致的：一个浪荡子，宁可叫他死，不可让他从事卑贱行业，污辱家庭门楣。难怪有这许多中国现代小说给男女青年主角指点出路，他们终于决定离开家庭，而在外界革命活动中寻得自我独立。巴金的《家》就是写这样的角色，此书无甚艺术价值，但在三四十年代引起年轻读者的热烈反应，主要即因读者体会到这样一个传统礼教大家庭的故事，真实之极，不论在哪一县哪一市，都可以发生。

正如《家》的故事所明白显示，女性是中国旧社会的主要牺牲者。汉代的一些女性模范读物，比如班昭所著之《女诫》，即已指示出当时受男性控制的社会，为保证男性本身的便利及享乐，而把女性的屈从及贞操僵化编纂为法典的实况。从汉朝到晚清，除了极少数的女性在文学艺术上遗下成绩，一般女人若想留名青史，惟一途径就是做出对丈夫忠贞或对父母孝顺的极端英勇行为（通常以死为终），而引起男性的赞叹。最迟从宋朝开始，几乎所有的都市女人幼年时即被迫缠足，是对女性的又一桩损伤污辱；而同一时期随着新儒学的兴起，女性的贞操观念更受到强调，这不可能是偶然的。

到了明清，女性的可怜处境，以及部分女人在男性控制下为计谋求得欢乐与权力而导致的腐败堕落，都十分精彩地展现于《金瓶梅》、《红楼梦》等小说与好几种妇女亲自执笔的长篇弹词（此类作品今日读者不多）。这种文学的记载倒罢了，我们只要有系统地浏览一下从那时代或从更早遗留下来的“方志”，读一读上面所记录节烈妇女的生平事略，就会找到更多惨无人道的证据，绰绰有余地支持鲁迅“中国是吃人的社会”之指控。

在我们选集包括的三十年间，女性的命运大有改进。就因为这些作家对中国社会及对女人的态度改变，他们留给了我们一大群各式各样令人难忘的女性角色，有少年的，中年的，老年的；从鲁迅《祝福》里两度成为寡妇的祥林嫂，到张爱玲《金锁记》中的疯女人七巧，同她那受缚的女儿长安。总的来说，这些女人无疑比这本书里的男性角色，给读者更深刻的印象。鲁迅和叶绍钧两位，除了会写女人，固然也擅长以同情笔调勾绘孤独可悯的男人——比如孔乙己、《饭》中的吴老师、《孤独》中的老人——但他们笔下的许多男角，是受讽刺的对象，像鲁迅《肥皂》一篇中的四铭及他那些讲究“道统”的朋友就是。鉴于中共取得政权之前数十年间的社会状态，无可避免地，性喜讽刺的小说家会把他们的主要男性角色当做社会罪恶与伪善的象征：《新时代的旧悲剧》（老舍）、《砥柱》和《中秋》（张天翼），以及《棺材》（路翎），都是如此。这几篇的主角固然都呈现得十分生动，但因为是讽刺素描，他们无法超脱故事的范畴而独立存在，也就不及女性角色那样，使人为她们冤屈的遭遇而感到神魂不安。

鉴于中国数千年来对女性的奴役酷待，很自然的，中国近代小说中遭受非人待遇的代表人物，女性远多于男性。而这一时期的女作家，包括我们选集中的凌叔华、丁玲、萧红和张爱玲，也都特别关心女人的命运，并勾绘了一些女性角色，表征作者自己在依然是男性为中心的社会里受过的理想之挫败。且看本书二篇以解放区为背景的小说，早期以虚无主义理想著称的丁玲，在《我在霞村的时候》及《在医院中》两篇里，对其中的女主角付出了深厚的同情：前一篇的贞贞，在组织的支持下与日本人接触，终于染上性病，见弃于乡人；后一篇的陆萍，是个妇科医生，震惊于延安一所医院的无情，心怀改革热诚而遭到责难。丁玲本人也因写了这篇小说，以及次年（1942）在报纸社论上呼吁请求提高女权，而遭受指责。

鲁迅《祝福》、柔石《为奴隶的母亲》此两篇之主角，是更早以前的不幸女人。前一篇的祥林嫂，丈夫一死，婆婆就把她强迫卖出，换取一笔钱；奴隶母亲则被她贫穷的丈夫以100元代价出租给一个秀才，这本选集内的人物，没有比这两位女性受到更大的冤屈，虽然贞贞和七巧也颇接近。她们若对丈夫怀不起深厚的爱情，令人注意的却是她们本能的、毫无佯装的母爱。这母爱，界定了她们的人性，虽未能减轻她们的痛苦。祥林嫂不断向人叙说儿子之死，因而在众人眼中成了疯子；奴隶母亲忍受极大内心痛苦，离开幼年的长子去侍候一个陌生人，后来再次忍受同等痛苦，离开次子回到久已疏离的丈夫。虽然这丈夫本来很残忍，把初生女儿活活烫死而无悔恨；虽然她这辈子不可能再看到自己的第二个儿子，但到后来，这位奴隶母亲的命运似乎比祥林嫂稍好些。她的长子，看样子终于会回报她的恩爱

凌叔华两篇小说的主角，虽是较高社会阶层的都市女子，所过的生活却和祥林嫂及奴隶母亲一样不自由，任人摆布。像许多书香门第的闺女一样，《绣枕》中的大小姐视自己的针线手艺为婚姻市场上的最佳推荐。她花费半年的时间刺绣了一对靠垫。在一个护爱她的女佣眼中，她虽然还是“一个水葱儿似的小姐”，实际上她无异于贱役工人，在炎暑中劳作，把眼力都损伤掉。女佣预测说，这对绣好的靠垫一旦送去白姓总长的住宅，“大家看了，别提有多少人来说亲呢。门也得挤破了”。事实上，这对绣枕在抵达白姓总长住宅的当天，就给人用脚踩，更遭人呕吐其上。由此影射大小姐若嫁入官宦之家，其未来将是如何不堪。《中秋晚》一开头写开杂货店的敬仁和他新婚太太一场争吵。太太并不很仁慈，丈夫的干姐姐即要死而她漠不关心。可是干姐姐的故事，虽多方显示出敬仁的为人，却和我们对他太太命运的了解无大关系。新婚夫妇一过了头几个月的“蜜月”期，为任何事故的争吵都可能在两人之间造成裂痕。而敬仁一旦决定了挑剔太太的毛病，马上就注意到她的五官相当丑陋。此外，敬仁的母亲见儿子堕

落成挥霍不羁嫖客，就把责任轻而易举地——也是很“传统”地——推到媳妇身上，怪她没能力把他留在家里。女主角本人亦然，把自己一生的不幸归咎于那次关于干姐姐的争吵，而她亲娘也劝她接受命运安排：“我看你也要看开点，修修福，等来世吧。”敬仁太太受丈夫欺凌的程度，虽和奴隶母亲差不了多少，然而，所有对于她惨遭噩运的解释，都强而有力地反映出封建社会人物的心态，使这故事染上一层特殊的凄怆。

一如鲁迅的祥林嫂，萧红《手》中的小学生王亚民，也是人道遭到弃绝的象征。但，前者终其有生是迷信及封建社会残酷制度下的牺牲品，而王亚民却在一所新式的女校受到不平的待遇这是对所谓“新教育”的罔顾仁义且无意打破阶级障碍之一大指控。王亚民是穷苦染布商的女儿，一双手被染料染得乌黑，全校同学对她避而远之（除了心怀同情的第一人称叙述者）。名义上，王亚民因为学业成绩太差而遭开除，但这一残酷决定，必将砸碎她父亲谋求进展的希望，并且很可能催促她早入坟墓。

入选本集的作家们，并非每一位都满足于仅仅以同情或义愤的眼光来审视女性的痛苦。许地山《商人妇》及《玉官》的女主角，虽历经艰苦，却追求生命更深一层的意义，而领悟到痛苦是生命之部分。玉官之追求“自我认识”（self-knowledge）更使她的故事成为人类秉具灵性的有力见证。沈从文的萧萧因天真未凿而免受封建道德之害；张爱玲的七巧不甘愿地嫁到一个腐败的上流社会家庭，之后一步一步腐化，终成为该社会中最堕落残酷的代表人物。许地山的玉官却异于上述两个女人，她是出身低微的女传教士，十分自觉地选择做一个好人，而最后，当她看穿了自己多年守寡期间的自欺心态，她是真的成功了。

许地山、沈从文和张爱玲，固然超越了人道主义的写实而伸向更广大更复杂的人生视界，他们的小说却不否认封建社会的罪恶，或该

社会把女人当祭品看待的事实。沈从文《三个男子和一个女人》的年轻女主角吞金而死，必是因为抗议父母对她婚事的任意安排。作者虽淡淡地加了一句：“许多人是这样死去，活着的人毫不觉得奇怪的。”他的评语实无意低估此类悲剧的残酷性。少女死了，一个痴情少年在她尸体上得到了奇异的满足，沈从文的主要关注在此，才没有把她自杀的原委明说。少女的命运是很值得探讨的，虽然沈从文在小说里并没这么做。

在这个篇幅有限的导言中，我当然无法讨论此书所包括的44篇作品之全部。其中有好多篇，我仅提其名，那是因为我早在《中国现代小说史》一书中论析过。也基于同样缘故，我特别把注意力集中到几篇我在那本书里没提起的作品，比如巴金的《将军》和《沉落》、柔石的《为奴隶的母亲》、萧军的《羊》、萧红的《手》，以及赵树理的《福贵》。除了我已提过的四个例外，这20位作家全是人道主义者及社会讽刺写实家，其最大关注，是旧社会制度下的牺牲者，以及该制度下助长残酷不平现象的罪犯。当然，这些作家中也有人凭他们社会主义的理想，写过些为“新中国”催生的革命小说。我们这一本集子，由于摘选这段时期的一些最佳中短篇小说，而屹然挺立为一块骄傲感人的记录碑：记录着一个古老的民族，如何大无畏地自加检讨，以求重申人道、重建荣誉。

（中译文原载1984年1月香港友联出版社
初版《中国现代中短篇小说选》上册）

【注释】

[461] 大小说家托尔斯泰无诗名，可能从未写过诗。同时代的Count Aleksey Konstantinovich Tolstoy(1817-1875)才是名诗人，不知萧军是否指他。

[462] 见耿氏之Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937-1945. (纽约, 1980)

[463] Theodore H. White 所写 In Search of History: A Personal Adventure (纽约, 1978), p. 86.

中文小说与华人的英文小说

我终于看到了“《亚洲周刊》二十世纪中文小说一百强”这个名单。我同高克毅兄都得向《译丛》编者孔慧怡道声谢，这是她为我们两人寄来的。

名单上只有95位作家，因为鲁迅、老舍、张爱玲、巴金、金庸这五位每人都有两本书给选上。最让我高兴的，头12本书——《呐喊》、《边城》、《骆驼祥子》、《传奇》、《围城》、《子夜》、《台北人》、《家》、《呼兰河传》、《老残游记》、《寒夜》、《彷徨》——及其10位作者倒有九位我曾有专章、专文讨论过的。

《中国现代小说史》未提萧红，因为当年我尚未读到她的作品。后来我在中译本《原作者序》里对自己的疏忽大表后悔，并在另一篇文章里对《呼兰河传》予以最高的评价：“我相信萧红的书，将成为此后世世代代都有人阅读的经典之作。”（原文不这样噜苏：“Hsiao Hung's book? I am confident, will be read generations hence as a timeless classic”）

我在《中国现代小说史》的《结论》里说：有四位大家各在其作品里创造了一个独特的世界：张爱玲、张天翼、钱锺书、沈从文。在“二十世纪中文小说一百强”的榜上，从文、爱玲、锺书果然排在前五名，但张天翼落榜，不免让我感到很失望。像刘康这样在美国任教的内地学者，总说我大捧沈、钱、爱玲，而隐瞒了我也敬佩张天翼之事实。假如读者们知道我也大捧张天翼这样的共产党员、左派作家，刘教授给我定的罪名——以政治偏见褒贬作家——也就难以成立了。事实上，我对茅盾、吴组缃等左派作家的优秀作品，都公平地加以肯定的。

《小说史》张天翼章开门见山就说：他是三十年代“最富才华的短篇小说家”（原文：“the most brilliant short-story writer”）那时短篇小说名家如此之多，若非经过慎重挑选，我岂可断定他为“most brilliant”？但短篇小说集不易像长篇小说这样一版一版的传下去（《呐喊》、《彷徨》是特殊的例外）。张天翼抗战期间迁往重庆后，他在上海所出的小说集子都没有再版，加上他患了肺病，十年未有新作，读者也就把他忘了。五十年代开始，他奉命写儿童文学，另外写些古典小说评论，也就不能保持他的真正风格了。到了1980年湖南人民出版社为他出《张天翼小说选》上、下册（因为他是湖南人），1983年上海文艺出版社为预定为10卷的《张天翼文集》先出了4卷短篇小说集（88个短篇加一个中篇，两出独幕剧，共1926页，张的创作量何其惊人！），可能已经太迟了。一个已被冷落的作家，即使有全集出版，也不一定有多少读者提起劲去读他的。1983年我重游北京，曾去拜访过他，张老已是个不便写字、不会说话的哑巴了。隔了两年，他也去世了，享年79岁。1987年我收到张夫人沈承宽女士寄我的四卷《文集》，真想再为张天翼先生写篇长文，以便再度引发读者对他的重视。但教书期间太忙，退休才一年即患有心脏病，写篇评论长文，也会损害我自己的健康了。

林语堂的《京华烟云》排名第六十一，但此书系其英文小说Moment in Peking之译本，按理不应以“中文小说”视之而列入此表的。Moment in Peking是部800多页的巨著，印象中《京华烟云》不太厚，可能并非全译本。在当年，以中国人身份在美国写畅销书的，就只有林语堂一人。封了今天，华裔作家在美国出版英文作品的已相当多，值得《亚洲周刊》或《明报月刊》派人去观察这方面的情形。我手边有一巨册Lawrence J. Trudeau所编之《亚美文学》(Asian American Literature, Gale, Detroit 1999)，辑集了关于45位亚裔

作家的书评和论评。华裔作家17位各有专章，包括林语堂、张爱玲在内。其中一位Fae Myenne Ng，曾是我哥大的学生。

刚拿到“全美书籍奖”(National Book Award)最佳小说奖的哈金(HaJin)先生当然还未名列该书。此人来自内地，原名金雪飞，43岁，已出过两本得过奖的短篇小说集、两本诗集和中篇小说《在池塘中》(In the Pond)。其得奖长篇《等待》(Waiting)在《时代周刊》、《纽约时报》上大获好评，早已引起我对他的注意。但美中不足，哈金20岁才开始学英文，在电视上接受访问时他讲的几句英语，还不够流畅，发音也不够标准。但他既有文才，也是Emory大学创作班的教授，讲话求进步我想并非难事。

凭自己已读过的作品，重温《亚洲周刊》这份书单，会觉得二十世纪的中国小说如此丰收，实在值得骄傲。但严肃文学的读者愈来愈少，作者同读者一样对中国的古老传统不感兴趣，国文的根底也愈来愈差，要二十一世纪的中文文学迈进一步，超过二十世纪的成就真是难上加难。我对中国人在海外从事英文创作、电影摄制这两件事却十分乐观，容有机会再谈。

(原载2000年1月香港《明报月刊》第409期)

微信公众号：红心读书



扫码关注：免费获取更多精品电子书

本书来源于网络，仅供个人学习之用，请勿用于商业用途。
如对本书有兴趣，请购买正版书籍。